



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DE LA EDUCACIÓN

Habla Escénica en España.
El siglo XIX y los Tratados de Declamación

D. Antonio Varona Peña

2015



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE TEORÍA E HISTORIA DE LA EDUCACIÓN

Habla Escénica en España. El siglo XIX y los tratados de Declamación

Antonio Varona Peña
2015

Directores

Antonio Viñao Frago

César Oliva Bernal

Abreviaturas

Aut.	<i>Diccionario de la lengua castellana</i> (Diccionario de Autoridades) de 1736-1739.
BNE	Biblioteca Nacional de España.
BOE	Boletín Oficial del Estado.
CARM	Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
DNDOM	<i>Diccionario Nacional o Gran Diccionario clásico de la lengua española</i> , de J.R. Domínguez (1853).
Ed.	Editor.
ECTS	European Credit Transfer and Accumulation System. Sistema Europeo de Transferencia y Acumulación de Créditos.
EEES	Espacio Europeo de Educación Superior.
ESAD	Escuela Superior de Arte Dramático.
Mme.	<i>Madam</i> .
Mlle.	<i>Mademoiselle</i> .
Mr.	<i>Monsieur, Mister</i> .
Mrs.	Mistress.
nac.	Nacido.
N del T	Nota del traductor.
NTLLE	Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española.
núm.	Número
p.	Página.
OCDE	Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos.
DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i> .
RAE	Real Academia Española.
RESAD	Real Escuela Superior de Arte Dramático.
s.p.	Sin paginar. En algunas ediciones en libro digital.
s.	Siguientes.
TERR.	<i>Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana: A-D</i> , de Esteban Terreros y Pando (1786-89).

Índice

Introducción	25
Parte I	
Bases para el estudio del Habla Escénica en España en los manuales y tratados de Declamación del siglo XIX	
1. Marco de la investigación	31
2. Estado de la cuestión	33
3. Justificación.....	37
4. Hipótesis y objetivos	43
5. Metodología.....	49
5.1. Encuadre general.....	49
5.2. Bases metodológicas desde la historia de la educación	53
5.2.1. Terminología y clasificación de los textos	53
5.2.2. Historia de la educación	55
5.2.3. Historia de la educación teatral	56
5.2.4. Historia de las disciplinas	58
5.2.5. La Manualística.....	60
5.3. Bases metodológicas desde la semiótica teatral	64
5.4. Bases metodológicas desde la historia de la representación	70
5.5. Bases metodológicas desde la voz y el habla escénicas.....	73
5.5.1. Habla Escénica	74
5.5.2. Definición del código de la disciplina	76
5.5.3. La clasificación de los contenidos.....	76
5.5.4. El currículum actual de los estudios superiores de Arte Dramático	77
5.5.5. Trabajos recientes más significativos sobre la disciplina	79
5.5.6. Cuestiones planteadas desde nuestra experiencia escénica y pedagógica	81
5.6. Terminología	82
5.7. Conclusiones sobre metodología: enfoques y procesos de investigación	84
6. Habla Escénica	87
6.1. Antecedentes	87
6.1.1. De los modelos clásicos al siglo XVIII.....	88
6.1.2. El siglo XVIII	102
6.1.3. Máiquez y los maestros del Conservatorio	122
6.1.4. Oratoria y retórica (manuales)	130
6.2. Definición de contenidos.....	134

6.2.1.	Habla Escénica hoy: contenidos	134
6.2.1.1.	Begoña Frutos (2014)	134
6.2.1.2.	Javier Sánchez (2000-2014).....	137
6.2.1.3.	Ernesto Arias (2013)	138
6.2.1.4.	Jo Estill (2010)	139
6.2.1.5.	Christina Shewell (2009)	141
6.2.1.6.	Gemma Reguant (2007)	142
6.2.1.7.	María Paz Redoli (2005)	143
6.2.1.8.	Santiago Trancón (2004)	144
6.2.2.	El código disciplinar y los manuales	145
6.2.2.1.	Estructuración general de contenidos a confrontar con los manuales	147
6.2.2.2.	Contenidos específicos de voz y habla	148
7.	Habla Escénica y declamación.....	151
7.1.	Las valoraciones estéticas.....	151
7.2.	Definiendo “declamación”	162
7.3.	Habla Escénica y actuación: enfoques, controversias, y un telón de fondo	177
7.4.	La estética de la recepción y el Habla Escénica: la crítica, el público	186
7.5.	Persiguiendo la “verdad”	216
7.5.1.	Ciencia y arte	231
7.5.2.	Teoría y práctica	232
7.5.3.	Objetividad y subjetividad	237
7.5.4.	Verdad y libertad	243
7.5.5.	El teatro y la vida	247
7.6.	Desde dentro	252
8.	Habla Escénica y formación actoral	265
8.1.	Panorámica	265
8.2.	Los propósitos ilustrados y el actor	274
8.3.	Escuelas (antecedentes del Real Conservatorio de Música y Declamación).....	277
8.4.	La política educativa y la formación actoral	287
8.5.	La profesión: formación, acreditación y empleo	292
8.6.	La autorización de los manuales.....	300
8.7.	El Canto y el Habla Escénica	303
8.8.	La Escuela Española de Declamación. 1831-1857	305
8.9.	Escuelas, proyectos y sociedades dramáticas	313
8.10.	La Escuela Española de Declamación. 1857-1905	319
8.10.1.	Julián Romea y Yanguas.....	323
8.10.2.	José García Luna	324
8.10.3.	Joaquín Arjona	324
8.10.4.	Antonio Pizarroso	325

8.10.5.	Tirso de Obregón y Pierrard	326
8.10.6.	Florencio Romea.....	326
8.10.7.	José Valero	326
8.10.8.	Matilde Díez	327
8.10.9.	Álvaro Romea Palma	327
8.10.10.	Teodora Lamadrid	327
8.10.11.	Antonio Vico	328
8.10.12.	Clotilde Lombía.....	330
8.10.13.	Juan Mela	330
8.10.14.	Pedro Delgado	330
8.10.15.	Fernando Díaz de Mendoza.....	331
8.10.16.	Juan Comba y García	331
8.10.17.	Enrique Rodríguez Sánchez de León	332
8.10.18.	María Tubau	332

Parte II

Estudio del Habla Escénica en España en los manuales y tratados de Declamación del siglo XIX

9.	El Habla Escénica en los manuales y tratados de Declamación.....	337
9.1.	Canon de los manuales y tratados	337
9.1.1.	Criterios y clasificación	337
9.1.1.1.	Manuales de Declamación.....	337
9.1.1.2.	Tratados de Declamación	341
9.1.1.3.	Otros textos sobre Declamación o Habla Escénica.....	343
9.1.2.	Cronología de los textos	346
9.1.3.	Los autores	348
9.2.	Síntesis.....	350
10.	Manuales de Declamación.....	353
10.1.	Fermín Eduardo Zeglirscosac [Francisco Rodríguez de Ledesma] (1800)	353
	<i>Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un ensayo preliminar en defensa del ejercicio cómico</i>	
10.1.1.	El autor y las ediciones	353
10.1.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	354
10.1.3.	El Habla Escénica en el texto	356
10.1.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	356
10.1.4.1.	Conocimientos (Saber).....	358
10.1.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	358
10.1.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	358
10.1.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	359

10.1.4.5.	Aplicaciones artísticas	360
10.1.5.	Habla Escénica y actuación.....	360
10.1.6.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	360
10.1.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	363
10.1.8.	Conclusiones	364
10.2.	Félix Enciso Castrillón (1832).....	366
	<i>Principios de literatura castellana acomodados a la declamación</i>	
10.2.1.	El autor y las ediciones	366
10.2.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	367
10.2.3.	El Habla Escénica en el texto	370
10.2.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	375
10.2.4.1.	Conocimientos (Saber).....	375
10.2.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	378
10.2.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	378
10.2.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	379
10.2.4.5.	Aplicaciones artísticas	381
10.2.5.	Habla Escénica y actuación.....	382
10.2.6.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	384
10.2.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	398
10.2.8.	Conclusiones	398
10.3.	Vicente Joaquín Bastús y Carrera (1833).....	400
	<i>Tratado de Declamación o Arte Dramático</i>	
10.3.1.	El autor y las ediciones	400
10.3.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	404
10.3.3.	El Habla Escénica en el texto	406
10.3.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	408
10.3.4.1.	Conocimientos (saber)	408
10.3.4.2.	Habilidades técnicas (saber hacer).....	410
10.3.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	414
10.3.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	415
10.3.4.5.	Aplicaciones artísticas	417
10.3.5.	Habla Escénica y actuación.....	418
10.3.6.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	421
10.3.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	423
10.3.8.	Conclusiones	425
10.4.	Andrés Prieto (1835).....	426
	<i>Teoría del Arte Dramático</i>	
10.4.1.	El autor y las ediciones	427
10.4.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	430

10.4.3.	El Habla Escénica en el texto	432
10.4.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	434
10.4.4.1.	Conocimientos (Saber).....	434
10.4.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	441
10.4.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	448
10.4.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	452
10.4.4.5.	Aplicaciones artísticas.....	459
10.4.5.	Habla Escénica y actuación.....	464
10.4.6.	Fuentes, referencias y tradiciones	468
10.4.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	473
10.4.8.	Conclusiones.....	481
10.5.	Carlos Latorre (1839).....	483
	<i>Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio</i>	
10.5.1.	El autor y las ediciones	483
10.5.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	489
10.5.3.	El Habla Escénica en el texto	497
10.5.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	498
10.5.4.1.	Conocimientos (Saber).....	499
10.5.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	499
10.5.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	500
10.5.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	500
10.5.4.5.	Aplicaciones artísticas.....	503
10.5.5.	Habla Escénica y actuación.....	504
10.5.6.	Fuentes, referencias y tradiciones	505
10.5.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	506
10.5.8.	Conclusiones.....	508
10.6.	Luis Lamarca (1841).....	509
	<i>Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo Valenciano (por el socio de mérito del mismo D. Luis Lamarca)</i>	
10.6.1.	El autor y las ediciones	509
10.6.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	511
10.6.3.	El Habla Escénica en el texto	511
10.6.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	511
10.6.4.1.	Conocimientos (Saber).....	511
10.6.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	512
10.6.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	512
10.6.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	512
10.6.4.5.	Aplicaciones artísticas.....	513

10.6.5.	Habla Escénica y actuación.....	513
10.6.6.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	514
10.6.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	516
10.6.8.	Conclusiones.....	516
10.7.	Manuel Milà i Fontanals (1848).....	516
	<i>Manual de Declamación</i>	
10.7.1.	El autor y las ediciones	516
10.7.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	517
10.7.3.	El Habla Escénica en el texto	518
10.7.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	520
10.7.4.1.	Conocimientos (Saber).....	520
10.7.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	521
10.7.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	523
10.7.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	524
10.7.4.5.	Aplicaciones artísticas	525
10.7.5.	Habla Escénica y actuación.....	525
10.7.6.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	526
10.7.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	526
10.7.8.	Conclusiones.....	527
10.8.	Ramón de Valladares y Saavedra (1848).....	527
	<i>Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación</i>	
10.8.1.	El autor y las ediciones	527
10.8.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	528
10.8.3.	El Habla Escénica en el texto	528
10.8.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	529
10.8.4.1.	Conocimientos (Saber).....	529
10.8.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	529
10.8.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	530
10.8.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	530
10.8.4.5.	Aplicaciones artísticas	530
10.8.5.	Habla Escénica y actuación.....	530
10.8.6.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	531
10.8.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	532
10.8.8.	Conclusiones.....	532
10.9.	Julián Romea (1859).....	533
	<i>Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid</i>	
10.9.1.	El autor y las ediciones	533
10.9.2.	La institución, el manual y los planes de estudio	539

10.9.3.	El Habla Escénica en el texto	542
10.9.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	544
10.9.4.1.	Conocimientos (Saber).....	545
10.9.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	545
10.9.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	546
10.9.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	547
10.9.4.5.	Aplicaciones artísticas.....	552
10.9.5.	Habla Escénica y actuación.....	553
10.9.6.	Fuentes, referencias y tradiciones	555
10.9.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	560
10.9.8.	Conclusiones.....	563
10.10.	Antonio Capo Celada (1865)	566
	<i>Consejos sobre la Declamación</i>	
10.10.1.	El autor y las ediciones	566
10.10.2.	La institución, el manual y los planes de estudio.....	567
10.10.3.	El Habla Escénica en el texto	567
10.10.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	568
10.10.4.1.	Conocimientos (Saber).....	568
10.10.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	569
10.10.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	570
10.10.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	570
10.10.4.5.	Aplicaciones artísticas.....	575
10.10.5.	Habla Escénica y actuación.....	576
10.10.6.	Fuentes, referencias y tradiciones	576
10.10.7.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	577
10.10.8.	Conclusiones.....	578
10.11.	Antonio Pizarroso (1867).....	579
	<i>Reflexiones sobre el arte de la declamación</i>	
10.11.1.	El autor y las ediciones	579
10.11.2.	La institución, el manual y los planes de estudio.....	580
10.11.3.	El Habla Escénica en el texto	581
10.11.4.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	581
10.11.4.1.	Conocimientos (Saber).....	581
10.11.4.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	581
10.11.4.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	581
10.11.4.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	582
10.11.4.5.	Aplicaciones artísticas.....	583
10.11.5.	Habla Escénica y actuación.....	583
10.11.6.	Fuentes, referencias y tradiciones	583

10.11.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	584
10.11.8. Conclusiones	584
10.12. Juan Risso (1892)	585
<i>Breves apuntes para el estudio del Arte Dramático</i>	
10.12.1. El autor y las ediciones	585
10.12.2. La institución, el manual y los planes de estudio	585
10.12.3. El Habla Escénica en el texto	586
10.12.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	586
10.12.4.1. Conocimientos (Saber)	586
10.12.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	587
10.12.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	587
10.12.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	587
10.12.4.5. Aplicaciones artísticas	589
10.12.5. Habla Escénica y actuación.....	589
10.12.6. Fuentes, referencias y tradiciones.....	590
10.12.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	591
10.12.8. Conclusiones	592
11. Tratados de Declamación.....	593
11.1. Anónimo (1834).....	593
<i>Curso elemental de declamación escénica</i>	
11.1.1. El autor y las ediciones	593
11.1.2. El Habla Escénica en el texto	594
11.1.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	594
11.1.3.1. Conocimientos (Saber)	594
11.1.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	595
11.1.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	595
11.1.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	595
11.1.3.5. Aplicaciones artísticas	596
11.1.4. Habla Escénica y actuación.....	596
11.1.5. Fuentes, referencias y tradiciones.....	596
11.1.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	596
11.1.7. Conclusiones	597
11.2. Juan Lombía (1845).....	597
<i>El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: medios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario</i>	
11.2.1. El autor y las ediciones	597

11.2.2.	El Habla Escénica en el texto	599
11.2.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	600
11.2.3.1.	Conocimientos (Saber).....	600
11.2.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	600
11.2.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	600
11.2.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	600
11.2.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	602
11.2.4.	Habla Escénica y actuación.....	603
11.2.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	603
11.2.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	604
11.2.7.	Conclusiones.....	604
11.3.	Antonio Barroso (1845).....	605
	<i>Ensayos sobre le arte de la declamación</i>	
11.3.1.	El autor y las ediciones	605
11.3.2.	El Habla Escénica en el texto.....	606
11.3.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	607
11.3.3.1.	Conocimientos (Saber).....	607
11.3.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	607
11.3.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	609
11.3.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	609
11.3.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	612
11.3.4.	Habla Escénica y actuación.....	613
11.3.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	614
11.3.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	615
11.3.7.	Conclusiones.....	617
11.4.	Antonio María Martínez de Velázquez (1867)	618
	<i>Consejos a los aficionados al arte de la declamación</i>	
11.4.1.	El autor y las ediciones	618
11.4.2.	El Habla Escénica en el texto.....	618
11.4.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	618
11.4.3.1.	Conocimientos (Saber).....	618
11.4.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	619
11.4.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	619
11.4.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	619
11.4.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	620
11.4.4.	Habla Escénica y actuación.....	620
11.4.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	621
11.4.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	621
11.4.7.	Conclusiones.....	622

11.5. Antonio Guerra y Alarcón (1884).....	622
<i>Curso completo de declamación</i>	
11.5.1. El autor y las ediciones	622
11.5.2. El Habla Escénica en el texto	623
11.5.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	624
11.5.3.1. Conocimientos (Saber)	624
11.5.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	633
11.5.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	633
11.5.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	634
11.5.3.5. Aplicaciones artísticas	638
11.5.4. Habla Escénica y actuación.....	639
11.5.5. Fuentes, referencias y tradiciones.....	642
11.5.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	643
11.5.7. Conclusiones	646
11.6. Ramón Lladro y Mallí (1889).....	647
<i>Lo ideal. Tres tratados afines. Labores intelectuales que podrán aprovechar todos los amantes de las Bellas Artes, y particularmente las personas que se dediquen al cultivo de la poesía, el arte de la declamación, al de la oratoria y al pictórico</i>	
11.6.1. El autor y las ediciones	647
11.6.2. El Habla Escénica en el texto	648
11.6.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	648
11.6.3.1. Conocimientos (Saber)	648
11.6.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	649
11.6.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	649
11.6.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	649
11.6.3.5. Aplicaciones artísticas	650
11.6.4. Habla Escénica y actuación.....	650
11.6.5. Fuentes, referencias y tradiciones.....	650
11.6.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	652
11.6.7. Conclusiones	652
11.7. Sebastián Carner (1890)	652
<i>Tratado de arte escénico</i>	
11.7.1. El autor y las ediciones	652
11.7.2. El Habla Escénica en el texto	654
11.7.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	655
11.7.3.1. Conocimientos (Saber)	655
11.7.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	657
11.7.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	658
11.7.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	659
11.7.3.5. Aplicaciones artísticas	661

11.7.4.	Habla Escénica y actuación.....	663
11.7.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	664
11.7.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	666
11.7.7.	Conclusiones.....	667
11.8.	Lorenzo Prohens y Juan (1899)	667
	<i>Indicaciones sobre la declamación</i>	
11.8.1.	El autor y las ediciones	667
11.8.2.	El Habla Escénica en el texto	668
11.8.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	668
11.8.3.1.	Conocimientos (Saber).....	668
11.8.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	670
11.8.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	670
11.8.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	671
11.8.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	672
11.8.4.	Habla Escénica y actuación.....	672
11.8.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	672
11.8.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	672
11.8.7.	Conclusiones.....	673
11.9.	Luis Millá (1900)	673
	<i>Manual practich de l'Actor y (1914) Tratado de tratados de declamación</i>	
11.9.1.	El autor y las ediciones	673
11.9.2.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	675
11.9.2.1.	Conocimientos (Saber).....	675
11.9.2.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	676
11.9.2.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	678
11.9.2.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	679
11.9.2.5.	Aplicaciones artísticas.....	683
11.9.3.	Habla Escénica y actuación.....	683
11.9.4.	Fuentes, referencias y tradiciones	683
11.9.5.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	685
11.9.6.	Conclusiones.....	686
12.	Otros textos	687
12.1.	José de la Revilla (1832).	687
	<i>Cartas I-VI: Artes de imitación</i>	
12.1.1.	El autor y las ediciones	687
12.1.2.	El Habla Escénica en el texto	689
12.1.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	689
12.1.3.1.	Conocimientos (Saber).....	689
12.1.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	689

12.1.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	689
12.1.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	690
12.1.3.5.	Aplicaciones artísticas	693
12.1.4.	Habla Escénica y actuación.....	693
12.1.5.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	693
12.1.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	694
12.1.7.	Conclusiones	694
12.2.	Manuel Bretón de los Herreros (1834).....	695
	<i>Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación. (1852) Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España</i>	
12.2.1.	El autor y las ediciones	695
12.2.2.	El Habla Escénica en el texto	696
12.2.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	697
12.2.3.1.	Conocimientos (Saber)	697
12.2.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	697
12.2.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	697
12.2.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	697
12.2.3.5.	Aplicaciones artísticas	699
12.2.4.	Habla Escénica y actuación.....	700
12.2.5.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	701
12.2.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	702
12.2.7.	Conclusiones	703
12.3.	Louis-Auguste Segond (1856).....	704
	<i>El libro de los oradores y actores / Higiene del cantante</i>	
12.3.1.	El autor y las ediciones	704
12.3.2.	El Habla Escénica en el texto	706
12.3.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	706
12.3.3.1.	Conocimientos (Saber)	706
12.3.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer)	715
12.3.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	716
12.3.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	717
12.3.3.5.	Aplicaciones artísticas	718
12.3.4.	Habla Escénica y actuación.....	719
12.3.5.	Fuentes, referencias y tradiciones.....	719
12.3.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	721
12.3.7.	Conclusiones	721
12.4.	Louis Eugène Marie Bautain (1857).....	722
	<i>Estudio sobre el arte de hablar en público</i>	
12.4.1.	El autor y las ediciones	722

12.4.2.	El Habla Escénica en el texto	723
12.4.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	724
12.4.3.1.	Conocimientos (Saber).....	724
12.4.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	725
12.4.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	725
12.4.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	728
12.4.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	733
12.4.4.	Habla Escénica y actuación.....	734
12.4.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	734
12.4.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	735
12.4.7.	Conclusiones.....	740
12.5.	Emilio Yela de la Torre / Emilio Belari (1872).....	742
	<i>La Voz. Su mecanismo, sus fenómenos, su educación, según los principios de la física, la anatomía y la fisiología</i>	
12.5.1.	El autor y las ediciones	742
12.5.2.	El Habla Escénica en el texto	747
12.5.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	749
12.5.3.1.	Conocimientos (Saber).....	749
12.5.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	758
12.5.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	758
12.5.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	761
12.5.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	764
12.5.4.	Habla Escénica y actuación.....	764
12.5.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	764
12.5.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	766
12.5.7.	Conclusiones.....	766
12.6.	Matilde Díez (1886)	767
	<i>Programa de Declamación</i>	
12.6.1.	La autora y las ediciones	767
12.6.2.	El Habla Escénica en el texto	769
12.6.3.	El Habla Escénica: contenidos de voz y habla	769
12.6.3.1.	Conocimientos (Saber).....	769
12.6.3.2.	Habilidades técnicas (Saber hacer).....	770
12.6.3.3.	Procesos didácticos y métodos de trabajo	770
12.6.3.4.	Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)	771
12.6.3.5.	Aplicaciones artísticas.....	773
12.6.4.	Habla Escénica y actuación.....	773
12.6.5.	Fuentes, referencias y tradiciones	773
12.6.6.	Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	773
12.6.7.	Conclusiones.....	773

12.7. Álvaro Romea (1882)	774
<i>Ideas sobre la enseñanza de la Declamación</i>	
12.7.1. El autor y las ediciones	774
12.7.2. El Habla Escénica en el texto	774
12.7.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	774
12.7.3.1. Conocimientos (Saber)	774
12.7.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	774
12.7.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	774
12.7.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	774
12.7.3.5. Aplicaciones artísticas	776
12.7.4. Habla Escénica y actuación.....	776
12.7.5. Fuentes, referencias y tradiciones.....	776
12.7.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	776
12.7.7. Conclusiones	776
12.8. Ricardo Botey Ducoing (1886)	777
<i>Higiene, desarrollo y conservación de la voz</i>	
12.8.1. El autor y las ediciones	777
12.8.2. El Habla Escénica en el texto	778
12.8.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	778
12.8.3.1. Conocimientos (Saber)	778
12.8.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	785
12.8.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	785
12.8.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	789
12.8.3.5. Aplicaciones artísticas	794
12.8.4. Habla Escénica y actuación.....	794
12.8.5. Fuentes, referencias y tradiciones.....	794
12.8.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor.....	795
12.8.7. Conclusiones	796
12.9. Marcos Jesús Bertrán (1910)	797
<i>Entre el telar y el foso</i>	
12.9.1. El autor y las ediciones	797
12.9.2. El Habla Escénica en el texto	798
12.9.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla.....	798
12.9.3.1. Conocimientos (Saber)	798
12.9.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)	798
12.9.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo.....	798
12.9.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales).....	798
12.9.3.5. Aplicaciones artísticas	799
12.9.4. Habla Escénica y actuación.....	799

12.9.5. Fuentes, referencias y tradiciones	800
12.9.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor	801
12.9.7. Conclusiones.....	802
13. Conclusiones	803
14. Bibliografía y referencias	815

Nosotros, en el teatro, tenemos el deber de mantener vivo el lado imaginativo de nuestra lengua, el que expresa los sentimientos, las dudas, las preguntas, y, por tanto, la comunicación real entre la gente, pues solo de este modo crecerá nuestra comprensión (Berry, 2014: 292).

Renunciar a la memoria es lo único que no es negociable en el teatro. Pero la tradición o la memoria no se inventan: se transforman. Cabe a cada época indagar en ella para encontrar su hueco de reconocimiento del pasado y su camino de proyección de futuro (Rodríguez, 2012: 247).

Introducción

En el desarrollo humano lo biológico y la cultura han interactuado plenamente. La conciencia de sí mismo y el desarrollo del lenguaje convirtieron el arte en un medio privilegiado de interacción, de intercambio de información, emociones y conocimiento, que mejoraba la supervivencia y el bienestar individual y colectivo (Damasio, 2010: 440 y s.). La representación era útil.

La voz y la palabra han sido consideradas la base de la cultura occidental como portadoras del *logos*, que el pensamiento filosófico logocéntrico ha capitalizado: la razón entendida como un don que ha permitido a la humanidad formular la verdad, revelarla y transmitirla a través de la palabra. Este discurso ha asociado la voz y la palabra a la verdad y la autoridad, y por tanto a la retórica como herramienta de poder. Durante siglos se ha mantenido la relación entre la retórica y el derecho, la predicación, la educación y el teatro como artefactos culturales (McComb, 2002: 10). Así, la voz y el discurso han tenido un lugar central también en el arte teatral.

Sin embargo, el papel del habla escénica en el trabajo del actor y en el espectáculo ha permanecido mal conocido y explicado (Pavis, 1990: 543); y ello a pesar de que se asume comúnmente que voz y lenguaje son claves de la comunicación humana, y recursos esenciales en la actuación. Junto con la desenvoltura física, la acción resuelta y la memoria, la “lengua” (elocución) ha sido con frecuencia lo más valorado en las virtudes del actor, al menos hasta el siglo pasado. En su caracterización se ha señalado repetidamente la crucial interacción entre lo visual (el cuerpo del actor, el gesto, la distancia) y lo textual, con la voz como mediadora, de modo que las más de las veces el campo del habla escénica ha quedado escindido en torno a la voz (elementos fónicos) por un lado, y por otro en torno al texto (elementos del lenguaje) (Pavis, 1990: 540).

Dado que las distintas técnicas, lenguajes y disciplinas del actor confluyen en la actuación, esta ha ocupado amplios territorios. En la enseñanza del teatro y en el marco de las Escuelas de Arte Dramático, los delicados vínculos con la interpretación han determinado tradicionalmente la didáctica de la voz y el habla. No es infrecuente que estas relaciones se enfoquen desde cierta conflictividad; como apunta María Osipovna Knebel (1898-1985): «toda la historia del teatro está unida al problema del habla escénica» (1996: 22). Lo que hoy llamamos Habla Escénica¹, una disciplina que abarca la voz y el lenguaje aplicados de manera artística a la interpretación del actor en situación de representación, ha ocupado relativamente poco espacio en los tratados y manuales de Declamación.

¹ Usaré “Habla Escénica” para referirme a la disciplina, y “habla escénica” para cualquier otro uso, como por ejemplo significar una parte de la representación o de la técnica del actor. Igualmente para “Declamación”.

El mismo término “declamación” ha oscilado entre varios significados: por un lado, actuación o interpretación en sentido amplio, y, por otro, el uso de la voz y la palabra en el discurso: «las modulaciones que [el actor] da a su voz tienen el nombre de declamación» escribía en su manual Andrés Prieto (2001: 125), en 1835.

A diferencia de otros lenguajes, el código del habla artística es aparentemente común al habla cotidiana natural, y por ello no resultan tan obvias las diferencias: cuando aparece, se produce un extrañamiento —como en otras artes— que inmediatamente rompe la mimesis, y que genera un distanciamiento. Este proceso no remite a la cotidianidad —es decir, se percibe cierto desajuste en la coherencia entre forma y contenido— y no es tan fácil de asumir como en la música o la danza, en las que el código se manifiesta de forma evidente. Cambian las funciones del lenguaje, que, además, ha de hacerse pasar por cotidiano para mantenerse en la “verosimilitud”, lo que, como en toda representación, remite a la noción de engaño.

No se nace director, escultor, arquitecto, orador, encofrador...; sin embargo, dirá usted que, a diferencia de las anteriores actividades, uno casi nace hablando. Ciertamente, así es, saber hablar es una actividad natural, además de una cualidad intrínseca, esencial y común al ser humano, pero hacerlo bien requiere de la educación del habla; el habla se moldea mediante procesos de aprendizaje de técnicas diferentes y sólo a través de éstos se llega a ser un buen hablante u orador² (Briz, 2008: 22).

Los conocimientos y procesos disciplinares del Habla Escénica con los que trabajamos cada día son el resultado de una transmisión larga, tortuosa y compleja entre teóricos, actores, profesores y alumnos.

Desde los ámbitos de la historia de la representación y de la educación, nos centramos como campo específico de nuestro estudio sobre el Habla Escénica en los manuales y tratados de Declamación del siglo XIX, es decir, el arte del actor, su técnica y la transmisión. Pero una definición del habla escénica en la época requiere considerar la semiótica de la representación. No existían medios de registro en audio o vídeo, por lo que no poseemos información de primera mano³. Entonces, hemos de trabajar con los textos.

Los actores fueron sintiendo cada vez más la necesidad de escribir no sólo sus memorias anecdóticas, sino incluyendo sus reflexiones sobre su arte y así fue

² Como se verá, la visión romántica era muy diferente. El actor nace, dirá Julián Romea (1858: 40). El debate sobre si el actor nace o se hace ha sido una constante hasta nuestros días en cada reflexión sobre la formación actoral.

³ El fonógrafo se inventó en 1877 y el gramófono se patentó en 1888.

creándose una tradición ensayística que ayudó lo suyo en la nueva configuración del arte del comediante (Rubio, 2010: 266).

Félix Enciso Castrillón (¿?-1840), profesor de Literatura en la Real Escuela de Declamación, utiliza términos de la pintura para referirse al lenguaje, especialmente en su explicación de las figuras retóricas; usa la palabra “pinta” en numerosas ocasiones (Enciso, 1832: 66). Igualmente el manual de Zeglirscosac (Doménech, Soria y Conté, 2011: 163 y s.) acusa los referentes de la pintura y la fisiognómica del s. XVIII. Los términos se toman también de la música y la retórica⁴.

Del siglo XVIII al XIX la técnica declamatoria del actor en el teatro clásico parece haber acogido dos memorias difícilmente convergentes: la de la tradición intemporal de la convención naturalista y otra, en constante dialéctica con la anterior, que exige tomar en cuenta el valor expresivo del artificio (Rodríguez, 2012: 238).

Estas tensiones alumbraron una nueva visión de la Declamación y del Habla Escénica, que se hizo progresivamente más técnica, y condicionó la necesidad de textos teóricos en que sustentar la didáctica en las escuelas de Declamación; fue el caldo de cultivo de los manuales y posiblemente el origen —junto con el canto— de la formación en la disciplina. Esta se desarrolló en paralelo a la actuación, sometida a múltiples y complejos condicionantes sociales, políticos, religiosos, ideológicos, educativos... Los estudiantes de la Escuela de Declamación provenían frecuentemente de entornos con bajo nivel económico y cultural, es decir, de la pobreza. La situación política condicionó estrechamente los teatros, los presupuestos y el currículum. «¡Lástima que la escena española se vea reducida á pasar por las mismas vicisitudes que las instituciones políticas!» (Pizarroso, 1867: 20).

Las justificaciones ideológicas (cultura, religión y política) se superponían al estudio de las destrezas instrumentales, y la influencia personal de los profesores-artistas a través de la *mimesis* tenía un considerable peso en la enseñanza.

Por su parte los nuevos conocimientos científicos sobre la fisiología de la voz y la higiene vocal comenzaron a aplicarse al canto y posteriormente pasaron a los tratados de Declamación.

En resumen, la aspiración ilustrada de reformar el teatro, que implicaba la valoración social para el actor y la mejora de su formación profesional, cuajó en las escuelas de Declamación. Las tendencias hacia la verosimilitud en la interpretación que venían del siglo XVIII, y los gustos del público, hicieron evolucionar la declamación hacia los principios de vivencia y realismo, lo que

⁴ Confrontar con el [Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro](#) de Evangelina Rodríguez (2009). *Pintar* incluye dos registros, uno referido a la pintura y otro a la facultad de imaginar.

exigía cada vez un estudio más detallado. El proceso de los escenarios se reflejó en las escuelas de Declamación, en el uso y la didáctica de la voz y el habla, y en los manuales que se hicieron para la enseñanza. Indagaremos cómo el Habla Escénica se fue definiendo como disciplina a lo largo del siglo XIX, y los factores que incidieron en el proceso.

En una primera parte definimos el marco de la investigación, el estado de la cuestión, las hipótesis y objetivos que nos guían; asentamos las bases metodológicas del estudio, que se apoyan en varias disciplinas: Historia de la educación, Semiótica teatral, Historia de la representación, Habla Escénica. Sobre esta base estudiamos la voz y el habla en el contexto de la época y en su definición disciplinar actual. A continuación proponemos un recorrido para esclarecer las complejas relaciones entre el habla escénica y la actuación, estudiando sus particulares categorías estéticas en el devenir histórico, y la influencia de esas categorías en los tratados. Finalmente, hacemos un estudio de la enseñanza de la declamación para entender el papel de los manuales en su contexto; consideramos la política educativa, la formación, acreditación profesional, y las instituciones, especialmente el Real Conservatorio de Música y Declamación.

La segunda parte se corresponde con el estudio de los tratados. Establecemos en primer lugar el canon de los textos, en tres grupos, según criterios de la manualística:

- Manuales: vinculados a la enseñanza en instituciones.
- Tratados: no vinculados a instituciones.
- Otros textos que, no siendo manuales ni tratados de Declamación, tienen significativa relación con ella, con su enseñanza, o bien con el habla escénica.

Tras el análisis de cada uno de los treinta y tres textos de veintinueve autores, ofrecemos las conclusiones del estudio.

- La ortografía y el estilo son de los textos originales, salvo cuando provengan de citas o ediciones corregidas. Se citará tanto por las ediciones originales como por las ediciones posteriores, según convenga en cada caso.
- Todas las referencias aparecen agrupadas en un listado único con las fuentes primarias, secundarias y terciarias, para facilitar su consulta.
- En cada manual o tratado dentro de su estudio específico se citará únicamente la página, a fin de evitar la reiteración. Se indicará el punto a partir del que se cita sólo por la página.
- Dentro de las citas, las cursivas son de los originales.
- Los textos en otros idiomas se han traducido en nota al pie.

Parte I

Bases para el estudio del Habla Escénica en España en los manuales
y tratados de Declamación del siglo XIX

1. Marco de la investigación

- El habla escénica en los manuales y tratados de Declamación del siglo XIX en España.
- La amplia extensión temporal se justifica por la especificidad de los contenidos dentro del arte del actor.
- La investigación requiere la definición ontológica, epistemológica y disciplinar del Habla Escénica y la Declamación.
- El objeto de estudio son los manuales y tratados de Declamación del siglo XIX.
- El núcleo temático, el Habla Escénica, tiene relación con otros dos: didáctica y actuación.
- Los manuales se desarrollaron principalmente en los Conservatorios y escuelas de Declamación y con unas funciones didácticas, por lo que el núcleo del estudio se vincula también con la enseñanza: «treatises on acting began to be published in Spain with a specifically didactic purpose, associated with the setting up of schools designed to train actors⁵» (Pietrini, 2011: 10).
- El habla escénica, como parte de la actuación, se integra en el arte del actor sobre la escena. Por tanto son determinantes sus relaciones artísticas (en el escenario), disciplinares y didácticas (en las instituciones educativas).

⁵ «los tratados de actuación se empezaron a publicar en España con una intención específicamente didáctica, asociada al establecimiento de las escuelas para formar actores».

2. Estado de la cuestión

La Historia de la educación, la manualística, y la recientemente formulada Historia de la educación teatral (Vieites, 2014) se han interesado por la formación del actor en las enseñanzas regladas, y a través de los manuales y tratados de declamación.

El campo de la voz y el lenguaje en el teatro puede considerarse un área emergente en los últimos años. Diversas técnicas, estudios y publicaciones, desde la fisiología de la voz hasta la pragmática en el lenguaje, están intentando explicar un fenómeno tan complejo como el ser humano mismo. La sistematización general del conocimiento en este campo es una tarea por hacer, tal vez por la diversidad de disciplinas y enfoques implicados: Foniatría, Logopedia, Fisiología, Psicología, técnicas del cuerpo, técnicas vocales diversas, técnicas de canto, actuación, música, técnicas de comunicación, paralenguaje, fonética, oratoria...

Para la cuestión del Habla Escénica como disciplina me remito al epígrafe 6.2.1 sobre los trabajos recientes más significativos. Baste citar aquí la tesis de Begoña Frutos (2014), primer trabajo específico, que conozcamos, sobre el Habla Escénica en España⁶. Aunque el objeto y periodo de estudio son diferentes, hay una perspectiva similar a la que proponemos: histórica, en relación con la didáctica y la interpretación.

La tesis de María del Coral Morales hace un estudio de más de cuarenta tratados de canto y diez traducciones del siglo XIX. El estudio refleja la evolución de la enseñanza del canto en España a través de los «textos pedagógicos» (Morales, 2008: 1), casi todos influenciados por tratados del extranjero, al igual que los de Declamación. Los puntos comunes entre los tratados de Canto y los de Declamación tienen que ver con la emisión vocal, la articulación y dicción, y más limitadamente con aspectos de la actuación como la transmisión de las pasiones. Los estudios sobre la interpretación y pedagogía musical en la historia se desarrollaron antes, y de manera mucho más amplia que los teatrales.

La diversidad del fenómeno escénico, así como el carácter indudablemente artesanal del trabajo del actor, que implicaba una transmisión de maestro a discípulo, han determinado que apenas haya publicaciones sobre habla escénica en la didáctica o la representación, y menos aún en una perspectiva histórica, como avisó César Oliva Olivares (2006: 9):

⁶ Ha habido varios trabajos sobre la expresión oral en educación, alguno sobre voz y teatro, pero no en perspectiva histórica. La tesis de Victoria Guillén (1993), aunque estudia la pragmática en el diálogo dramático, se centra en una pieza contemporánea. Isabel Jerez (2005) estudió la expresión oral en la dramatización como recurso en la educación primaria.

a pesar del esfuerzo que algunos, pocos, estudiosos del teatro español llevan a cabo en los últimos años, la historia de la representación sigue siendo una asignatura pendiente en el campo de la investigación sobre el arte escénico.

Para una definición del habla escénica a través de los tratados y manuales, hemos de abordar también la semiótica de la representación; el papel de la voz en escena. El equipo de José Romera Castillo en la UNED ha estudiado destacadamente el teatro del siglo XIX, pero queda mucho por hacer en lo concerniente al estudio del arte del actor en escena.

Para el marco histórico y legislativo de la educación en España durante el siglo XIX, se tendrán en cuenta los materiales publicados con motivo del 175 aniversario de la RESAD (Granda, 2006) y me apoyaré en la tesis de Carmen Martínez (2011), ya que está enfocada precisamente desde las Enseñanzas Artísticas Superiores de Arte Dramático, Danza y Música.

Ocasionalmente, hubo interés en recopilar los manuales y tratados de Declamación (Millá, 1913), pero los primeros trabajos académicos provienen del campo de los estudios literarios. Un trabajo de Rubio Jiménez, de 1988, supuso el primer acercamiento al canon de textos sobre el actor en el siglo XIX.

Nunca, que yo sepa, se han estudiado ni se ha ensayado siquiera su cuantificación y ordenación, salvo en el *Tratado de tratados de Declamación* (1914), de Luis Millá Gacio, que cierra la relación que incluimos al final, y que es muy incompleto e impresionista, aunque marca un hito notable (Rubio, 1988: 258).

Cuando Jesús Rubio publicó la relación *Los tratados de Declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX* (Rubio, 2002), ya se había editado *La Teoría del arte dramático* de Andrés Prieto (1835) por Javier Vellón (en Prieto, 2001), el primero de la serie de tratados que se iban a publicar en ediciones críticas. Estaban en marcha, además, otros trabajos de Guadalupe Soria sobre *La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación* (2006), *La reforma de los teatros y la instrucción actoral* (2009), y *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)* (2010); todos ellos conforman un riguroso trabajo documental e interpretativo que ha sentado unas bases muy importantes para la investigación, llenando un vacío incomprensible; serán un marco de referencia constante. A la información recogida, ordenada e interpretada por Soria, sumaremos lo concerniente al habla escénica, la didáctica y las relaciones con la interpretación a través del estudio de los tratados y manuales.

En 2008 Guadalupe Soria y Eduardo Pérez-Rasilla editaron el primer manual de Declamación oficial del Conservatorio, de 1833: *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, de Vicente Bastús (1799-1873), quizá el más conocido de todos ellos. En el estudio previo encontramos el primer

acercamiento amplio a nuestro tema: *Los tratados de declamación y la formación académica del actor en España* (pp. 49-90).

A renglón seguido Jesús Rubio (en Romea, 2009) editó el *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, de 1865, de Julián Romea (1813-1868).

Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conté (2011) editaron poco después el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, de Fermín Eduardo Zeglirscosac (1800), anagrama de Francisco Rodríguez de Ledesma (1760-1823), primer tratado del siglo XIX.

Es destacable el esfuerzo realizado desde la RESAD y la Editorial Fundamentos, pues las ediciones críticas y los estudios citados han desvelado un panorama hasta entonces casi desconocido, que nos permite adentrarnos en aspectos más concretos de la formación actoral.

Sería injusto no citar a Evangelina Rodríguez (1997, 1998) y sus aportes imprescindibles sobre teoría y metodología de la investigación teatral, especialmente del arte del actor. En *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro* (2012) hace un sutil recorrido por el actor y la palabra desde Cervantes hasta el siglo XX. Aunque lo hace desde la perspectiva del teatro áureo, es de los pocos trabajos que indagan en la memoria del arte del actor. Al igual que los estudios sobre el actor en el siglo XVIII de Sabine Chaouche (2007) *La philosophie de l'Acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, y *La déclamation au XVIIIe siècle: de l'effet vocal à l'effet de réel* (2012), enfocado desde la evolución de la voz y el habla, y Joaquín Álvarez Barrientos (1987, 1988, 1997). Asimismo, Sandra Pietrini (2011) en *Spanish Theoretical Writings on Acting in the late eighteenth and nineteenth centuries*, reflexiona sobre algunas de las cuestiones cruciales para nuestro trabajo.

Desde el punto de vista del habla escénica y la interpretación, que veremos en su capítulo correspondiente (7.3.), es una referencia ineludible la obra de Cicely Berry (1973, 2001) y las ediciones en castellano por Vicente Fuentes (2006 y 2014). Su recorrido desde la voz al texto y desde el texto al ensayo, aborda las tareas y cuestiones a las que se enfrenta el actor, con magistrales referencias a la perspectiva histórica:

desde nuestra perspectiva moderna cometemos el error de etiquetar ese estilo declamatorio como falso e impostado (yo pensaba lo mismo cuando era joven), pero probablemente para los actores y el público de entonces no era así (Berry, 2014: 45).

Son estimulantes los planteamientos sobre las relaciones de la voz y el habla con la actuación en *La verdad del personaje teatral* de Oliva Bernal (2004); por ejemplo, las reflexiones sobre el

personaje como signo escénico integrador de distintos lenguajes en un contexto de comunicación especial (ficcional), con dos emisores y dos receptores simultáneos. La valoración del lenguaje como elemento de acción, el concepto de texto y palabra “artísticos”, y la definición de sus particularidades, resultan esclarecedoras. Las referencias sobre los conceptos clave del trabajo del actor, como por ejemplo “verdad” y “verosimilitud”, en relación con la voz y el discurso en una amplia revisión histórica —que precisamente deja aparte los manuales y tratados españoles del siglo XIX— han sido de gran ayuda. Me parece relevante el constante valor que se da al trabajo vocal y de palabra dentro de la reflexión de Oliva sobre la actuación (ver 7.6).

Además de este panorama general, se verán más referencias en el epígrafe 5 sobre metodología.

3. Justificación

En la práctica didáctica aparecen recurrentemente cuestiones de contenido, orden y contexto que remiten a planteamientos curriculares, innovación, estrategias de generalización y trabajo interdisciplinar, e incluso planteamientos ético-profesionales y filosóficos. Sin entrar en las grandes preguntas sobre el sentido, la cultura y el arte, aparecen cuestiones sobre la ética, la técnica, la humildad y perseverancia imprescindibles, así como sobre la importancia de saber gestionar los propios recursos —incluida la salud—, el equilibrio entre la práctica y los conceptos que la sustentan, el trabajo personal y en equipo, la orientación según los gustos y cualidades del alumno, el equilibrio entre el aprendizaje técnico y la puesta en práctica, artesanía y creación artística, el valor de la lengua y el patrimonio cultural, la interrelación entre asignaturas o lenguajes escénicos, las cualidades y rasgos deseables del alumno que quiere ser actor, los recursos empleados, la ordenación y dignificación profesional, las difíciles relaciones de simultaneidad entre práctica profesional y formación reglada, los géneros, los estilos y su ir y venir según modas y contextos, las fuentes del conocimiento y las tradiciones que representan...

Nos preguntamos primero por la tradición de nuestros profesores y sus profesores, contextualizando —siquiera intuitivamente— los ejercicios y procesos técnicos en sus tendencias y escuelas correspondientes. Nos formamos en otras técnicas, recientes o ancestrales, que topamos en el devenir o que abierta y conscientemente buscamos, cada cual, su trayectoria. Sin embargo, después de un tiempo de práctica profesional, didáctica y reflexión, se suele formar una perspectiva algo más amplia que mira hacia adelante y hacia atrás. Nos encontramos con huecos de la memoria, actores o tradiciones, escuelas olvidadas o simplemente apartadas por el devenir. Vacíos, relaciones y contextos que queremos explicar por medio del estudio o la investigación. La reflexión sobre la propia disciplina, sus bases, técnicas, relaciones y principios didácticos, implicaba una mirada sincrónica, pero también hacia el futuro y el pasado.

Tras algunos años abordando cuestiones relacionadas con el habla escénica en la didáctica, el código de la disciplina y las aplicaciones, llegó la implantación del proceso de Bolonia a las Enseñanzas Artísticas Superiores y con él la reflexión colectiva sobre el currículo y la organización académica. Al indagar sobre los procesos didácticos y las estrategias nos dimos cuenta de que la actitud investigadora estaba muy presente en la práctica cotidiana, pero de manera informal. En el entorno había distancia —incluso rechazo— hacia la investigación formal, especialmente hacia la teoría:

en los centros superiores de educación teatral, las escuelas superiores de arte dramático, jamás se ha considerado que su campo educativo de referencia tuviera

se especial interés en un mundo volcado hacia la creación artística y sus herramientas y metodologías (Vieites, 2014: 337).

Afortunadamente la situación está cambiando, casi siempre por la iniciativa personal de los docentes, y gracias a los programas de Master y Doctorado.

La inquietud personal se desarrollaba en paralelo al debate colectivo sobre la investigación en el contexto de las Escuelas Superiores de Arte Dramático. El enfoque pedagógico generalizado hacia la práctica escénica profesional, y la fuerte carga lectiva, ponían en cuestión la pertinencia e incluso la posibilidad de investigar, a la vez que tomaba

especial interés en un momento en que las enseñanzas superiores de arte dramático están viviendo un proceso de integración en el Espacio Europeo de Educación Superior, lo que, en buena medida, implica que los centros que las imparten habrán de promover la investigación en las disciplinas que les son propias, y sin duda un ámbito estratégico de investigación estaría constituido por la reconstrucción de su propia tradición educativa y de las prácticas y saberes a que esa tradición ha dado lugar (Vieites, 2014: 329).

Un caso significativo es la publicación de *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*, y *La formación actoral en España*, de Guadalupe Soria, profusamente citadas aquí. Con todo, echábamos de menos estudios específicos sobre nuestra disciplina.

Así llegamos a los manuales de Declamación del siglo XIX, a los orígenes de la formación reglada de los actores, y al canon de textos que ahora queremos estudiar. ¿Dónde estaban estos textos? ¿Por qué nadie nos había hablado de ellos? ¡Pero si les pasaban muchas de las mismas cosas que nos pasan! ¿Qué ocurrió con esta tradición? —nos preguntábamos, al igual que Azorín o José Luis Gómez, por ejemplo—.

La queja de Azorín en 1926 («El arte del actor») de que «en España no existen muchos trabajos en que los propios actores hayan expuesto su manera de ver el arte, de juzgar las grandes obras, de interpretar los más notables papeles de su repertorio», aguarda todavía una respuesta satisfactoria (entiéndase, fácilmente asequible y sustanciosa en datos) para el investigador actual (Rodríguez, 2012: 200).

Pero ¿no se echa de menos, en este país, la existencia de más testimonios y reflexiones sobre la entraña de esa manifestación antigua y sorprendente que llamamos teatro, escritos por su propia gente? (Gómez, 2014: 25).

La «consagrada desmemoria de la sociedad española» (Granda, en Prieto, 2001: 9), la «ruptura de una memoria» del actor, de sus técnicas, artistas y libros, la «memoria truncada de su ofi-

cio» (Rodríguez, 2012: 197), parecen una constante asumida al tiempo que la fugacidad de la representación. Entonces, el actor —y el docente— parecen abocados a una especie de fatalismo de la tradición oral; abocados a buscar en otras tradiciones que finalmente conocemos mejor que la nuestra —si es que realmente la hubo—.

El caso es que el habla escénica, es decir, el habla llevada a cabo sobre el escenario, es un tema, según mi experiencia, vacío, falto de connotación y ubicación suficiente en el contexto de la formación de actores y directores en nuestro país. Yo creo que esto se debe a una tradición quebrada, como tantísimas otras, por la guerra civil española (Gómez, 1998, en Frutos, 2014: 424).

Mientras que en Francia diversos actores y actrices escribieron sobre su arte durante todo el siglo XVIII, en España se encuentran principalmente textos críticos de cargos públicos, escritores o eruditos (Cotarelo, 1904).

Los actores alemanes, italianos, franceses, ingleses, rusos, de los últimos dos siglos han tenido nutrientes prácticos o míticos de una tradición en la que reflejarse, pero «¿puede decirse lo mismo del teatro español de los Siglos de Oro para los actores que lo interpretaron desde finales del siglo XVIII al siglo XX?» (Rodríguez, 2012: 203). Bien significativo es que alguien tan exquisitamente informada nos relate su envidia ante los textos ingleses, por ejemplo de Sir John Gielgud (1904-2000), sobre la seguridad que le aportaba su tradición (Rodríguez, 2012: 27). Como sea, hay un acuerdo en que la tradición de la recitación romántica se perdió (Rodríguez, 2012: 228, 234).

Los manuales reflejan los valores de la sociedad que los produce, pero también las intenciones de las instituciones educativas, las prácticas y métodos didácticos, la organización pedagógica y el funcionamiento académico de una disciplina, la trayectoria de su autor; pueden ayudar a reconectarnos con la memoria de una tradición. Las respuestas concretas que buscamos en el presente remiten, al menos en parte, a las respuestas que se dieron en el pasado:

en toda reflexión sobre el presente, en todo nuestro esfuerzo de análisis de una situación pedagógica actual, siempre encontramos una referencia implícita al pasado. (...) los profesionales de la educación teatral deben ser, ante todo, educadores, y por eso el conocimiento de la historia, y de la historia de la educación teatral, puede ser tan trascendental en su labor como tales (Vieites, 2014: 350).

Cuestiones a las que cotidianamente nos enfrentamos en la didáctica del Habla Escénica en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, y una natural curiosidad por el pasado, han acabado por remitirnos al punto de partida, es decir, al momento en que se estructuran los estudios académicos sobre teatro con la creación de la Sección de Declamación del Real Conservatorio de María Cristina de Madrid, en 1831. Por supuesto, nunca hay un punto de partida absoluto, pero en

este nuevo marco institucional y en relación con las corrientes de la época (ideológicas, sociales, políticas, artísticas) aparecieron los manuales destinados al ámbito académico, así como diversos tratados sobre el arte del actor. En estos textos didácticos empieza a tener su espacio específico la voz y el habla.

Los debates sobre la naturalidad y la verosimilitud venían del siglo XVIII y continuaron en el XX. Se trata de una cuestión central, que se proyecta hasta la actualidad en el debate sobre la interpretación, la formación del actor y la crítica. La cuestión de la desconexión entre la voz y el resto de lenguajes, es decir, de la coherencia y verosimilitud, es un tema clave que ya aparece en Cicerón (106-43 a. C.); pero es más precisamente en la carta VII de Engel⁷ (1741-1802), donde aparece la vieja controversia entre lo bello y lo verdadero, el viejo *Kalós-kaiagazía*⁸. Dice Engel: «La verdad, que debe ser la primera ley para todo artista (...), y la hermosura, la segunda, bien que subordinada» (en Doménech, Soria y Conté, 2011: 238). También Julián Romea (1858: 53) insiste en este punto apoyándose en Talma (1763-1826). Las tendencias y debates sobre la interpretación parecen por tanto esenciales para entender los conceptos asociados al Habla Escénica y la formación del actor. En sentido inverso, dilucidar el sentido de las contradicciones sobre el Habla Escénica puede aclarar aspectos sobre la didáctica del teatro, los estilos interpretativos y la representación.

No abordamos el canto, a pesar de que gran parte del teatro ha sido y es musical. Las razones son varias: el canto no aparece como tal en los manuales y tratados, en los estudios de Declamación se estudiaba como materia auxiliar (Soria, 2010: 36) al igual que los alumnos de canto estudiaban Declamación. Era materia específica en el Conservatorio de música, y sus alumnos se orientaban a la zarzuela o la ópera. Finalmente, excede en mucho el marco que podemos abarcar⁹.

El tema y enfoque escogido plantean preguntas que remiten a disciplinas relacionadas con varias áreas temáticas y sus metodologías. Como se verá, implica abordar la historia de la educación, de las disciplinas escolares, la pedagogía teatral, la historia de la representación, la teoría de la actuación y el habla escénica.

En el campo de la educación teatral estamos ante dos áreas de investigación que pueden tener especial relevancia en la mejora de los procesos de enseñanza y aprendizaje, de ahí su trascendencia (Vieites, 2014: 345).

⁷ Engel (1790) *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*.

⁸ Tal vez se trata de la clave para entender, entre otras, las controversias entre el habla escénica y la interpretación. En general el teatro, como espejo de la naturaleza, se ha movido en este delicado filo entre la ética y la estética, tan sujeto a interpretaciones, modas, ideologías y dogmatismos. Merece la pena revisar el debate de fondo, por ejemplo en Valcárcel (1998).

⁹ Los manuales y tratados de Canto han sido estudiados por Morales (2008).

Merece la pena poner de relevancia el valor de los manuales y tratados del siglo XIX para la memoria del arte del actor, la formación actoral y el habla escénica. Es el sentido de la Historia, como escribía Luis Millá (1914: 6):

recordar formas antiguas hijas de la época en que fueron escritas, para que comparadas con las modernas se pueda sacar consecuencia general, y una vez recordadas unas y otras, olvidarlas todas para que el actor no sea un rígido axiomático, si no que por lo contrario pueda llegar a ser una figura evolutiva dentro de la intensidad del arte dramático.

4. Hipótesis y objetivos

Con frecuencia se suele olvidar la perspectiva histórica al etiquetar como “falso” e “impostado” el estilo de actuación del siglo XIX, sin considerar que el teatro como forma de entretenimiento era más participativo, activo y comunitario:

el actor era consciente de la dimensión pública de su voz: no se le consideraba declamatorio porque se asumía que la musicalidad de la lengua era inseparable de su modo de hablar y era esa musicalidad lo que el público venía a escuchar; de lo contrario los espectadores se hubieran sentido estafados (Berry, 2014: 45).

Ya en el mismo siglo XIX se entendió que la obra de arte tenía estrecha relación con la cultura de su tiempo y su lugar (Hegel, 1989: 193). Precisamente la fuerte dimensión social y didáctica del teatro en la época condujo a los intentos ilustrados por dignificar el arte del actor atendiendo a su formación técnica y moral. Se esforzaron por establecer una ciencia escénica susceptible de estudio racional, mientras los cánones estéticos neoclásicos determinaban la conducta escénica y aspiraban a institucionalizarse a través de las escuelas de Declamación. Por otra parte, la tradicional asociación del oficio con lo manual y artesano llevó a los ilustrados a destacar la importancia de los aspectos gramaticales, literarios y retóricos, que no implican la servidumbre del cuerpo. Espejo de la sociedad civil, el actor encarna los deseos de dignidad social, consideración artística y formación académica. En definitiva, desde los programas reformistas se viene a reclamar el arte dramático como arte liberal (Doménech, Soria y Conté, 2011: 159).

Creemos que los debates sobre la interpretación eran igualmente determinantes para la comprensión del habla escénica, en la representación, y como disciplina académica.

El interés por la naturaleza y las pasiones individuales que se desarrolló durante el siglo XVIII se concretó y evolucionó de varias maneras en el teatro, pero significativamente en dos tendencias básicas que se combinan en el trabajo del actor y en las didácticas: vivencia o representación. Diderot (1713-1784) expuso las dos tendencias —que venían de muy atrás, y llegan hasta nuestros días— expresadas igualmente a través de otras controversias como sensibilidad frente a racionalidad, expresión o comunicación, naturalidad o artificio, pasión individual o disciplina artística (Vellón, en Prieto, 2001: 29). Pensamos que las dos tendencias se desarrollan a partir de la búsqueda de la verdad de la naturaleza, y la necesaria eficacia de la comunicación escénica. Esta por la observación material, objetiva, que implicaba metodologías cercanas a la ciencia, clasificaciones, estructuración de contenidos, susceptible de ser transmitida, y que conduciría a la definición de las disciplinas; otra por la vivencia individual y subjetiva de las emociones, desde presupuestos idealistas, con el énfasis en el talento innato,

negaba la posibilidad de contenidos estructurados, por tanto de la transmisión y las disciplinas.

En los escritos sobre teatro apenas se detallan procesos técnicos sobre la voz y el habla tal como hoy los conocemos, algo que, salvando las distancias, sí tenían las artes plásticas y el lenguaje musical, como podemos apreciar en Engel (1780): *Carta sobre la pintura musical* (Doménech, Soria y Conté, 2011: 348). Abogó por la técnica, el método, el paso del signo exterior a la impresión interior (Doménech, Soria y Conté, 2011: 159), justo al contrario que Saint Albine (1699-1778), para quien las modificaciones del signo exterior son consecuencia natural de los cambios internos (Saint Albine, 1749). En cuanto al Habla Escénica, cada tendencia implica una perspectiva diferente. Desde la visión de Engel y Lessing (1719-1781), es posible abordar un método específico y seguro; desde la perspectiva de St. Albine (1699-1778) el Habla Escénica quedará básicamente subordinada a otros lenguajes, especialmente a la interpretación, y la voz se modificará como «consecuencia natural de la situación interior del alma» (Lessing, sobre St. Albine, en Doménech, Soria y Conté, 2011: 214). Los debates citados eran conocidos por los autores de los tratados y manuales, en ocasiones de primera mano, por lo que como es natural encontramos rasgos de ambas tendencias (Pietrini, 2011: 21) y a esto también es necesario prestar atención, porque resultaba determinante en los puntos de vista sobre el habla escénica.

En el transcurso del siglo XIX, desde Isidoro Máiquez (1768-1820) hasta Antonio Vico (1840-1902), pasando por Julián Romea, el realismo se va abriendo paso con *la verdad* como pauta que se aleja del *formalismo declamatorio*. En Europa los actores van haciendo que el discurso suene cada vez más cotidiano, y en este proceso probablemente fue anidando el rechazo a una parte importante de los textos, la relacionada con el ritmo y la forma (Berry, 2014: 47). Frente a los modelos neoclásicos: creatividad y pasión individual, experiencia del oficio y gustos del público. El avance del arte del actor hacia el realismo y la natural evolución en la estética de la recepción, han teñido el término “declamación” de significaciones peyorativas: antiguo, formal, ampuloso, falso...

Desde Platón (429-347 a. C.) hasta los manuales de Declamación aparece una significativa contradicción: no es posible enseñar al actor. Platón se posicionó contra la técnica y a favor del entusiasmo y la inspiración divina, aunque en *La República* no deja de reclamar: «y que declame ajustándose a las pautas» (en Saura, 2006: 19). En igual sentido lo hacía Romea (1858: 39) a mediados del siglo XIX: «Si se me preguntara en absoluto si es posible enseñar a ser actor, sin vacilar contestaría que no. El actor, como el poeta, es preciso que nazca». Ahora bien, sobre la base del talento natural debía atender a su vivencia y a la situación; también debía conocer el idioma, pro-

nunciar con limpieza, manejar la voz, estudiar adecuadamente el texto, adecuar el ritmo, practicar sistemáticamente...

¿Qué papel desempeñó el Habla Escénica en estas contradicciones y cómo le afectaron en la práctica escénica y la enseñanza?

Los manuales condensan una memoria del oficio, una tradición con la que podemos reconectar, porque sus respuestas pueden ayudar a responder a algunas de nuestras preguntas.

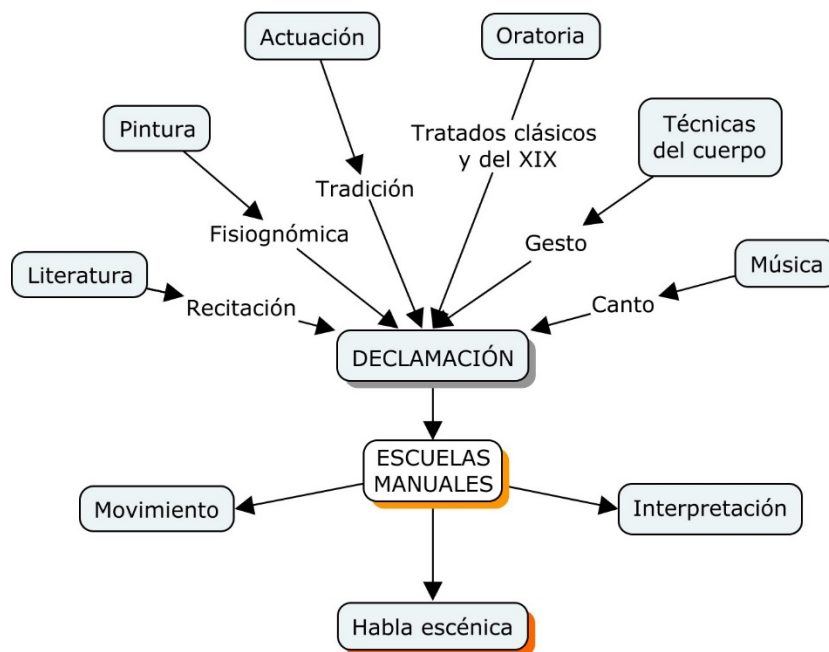
Partimos de la diferencia entre el hecho literario (letra impresa) y el hecho escénico (oralidad), que se caracteriza por las complejas relaciones entre los lenguajes escénicos implicados. El teatro representado es un hecho vivo, multidisciplinar, lo que implica constantes solapamientos y re-significaciones. La parte auditiva del espectáculo fue perdiendo presencia frente a la parte visual desde finales del siglo XVIII, a causa de la incoherencia de la relación entre ambos en los nuevos contextos históricos y culturales, interesados en la naturaleza y las emociones reales. Esto pudo determinar un cambio en los códigos del habla escénica.

Si los recursos y elementos de la voz y el habla y sus procesos de trabajo se han de integrar en el conjunto de la representación, debemos identificarlos a fin de establecer las relaciones técnicas y de significación. Es necesario definir el objeto de estudio, el habla escénica como disciplina, para poder atender a las relaciones de contexto.

La experiencia propia de los actores que reflexionaron sobre su arte, la tradición del canto y su enseñanza en los Conservatorios, los textos antiguos sobre oratoria y los provenientes de actores extranjeros, los viajes e intercambios, la formación en las escuelas, debieron aportar progresivamente el lenguaje y los conocimientos técnicos específicos —los contenidos— plasmados en los textos sobre declamación. Los manuales y tratados debieron formar parte de la vida teatral y del desarrollo del teatro mismo, en sus vertientes teórica y práctica, en especial como parte del currículo en las escuelas de Declamación (Pietrini, 2011: 12).

En la segunda mitad del siglo XIX, las investigaciones sobre la voz en el canto desarrollaron los conocimientos y procesos técnicos específicos, desde donde presumiblemente pasaron a la declamación. Aunque limitada por varios factores (los hábitos de público e intérpretes, la natural subordinación a las necesidades de la interpretación) creemos que esta nueva visión del Habla Escénica se desarrolló a lo largo del siglo, y esperamos rastrearla en los tratados.

Desde este punto de vista, entendemos el habla escénica como entidad en definición dinámica por intercambio y confrontación con otras disciplinas dentro y fuera del entorno escolar, por reconocimiento de unas tradiciones y unos procesos artesanales, y por la relación con la práctica en los escenarios.



Planteamos que durante el siglo XIX, diversas situaciones e influencias como la reformulación del oficio como arte liberal, la formación en las escuelas de Declamación, la evolución de los estilos y técnicas de actuación, la valoración social de la oratoria, los textos que venían de Europa, las propuestas de ordenación de contenidos, la influencia del canto, entre otros factores, permitieron una definición de las disciplinas en la declamación, entre ellas lo que llamamos hoy Habla Escénica. Frente a esta tendencia, la romántica-naturalista puso el énfasis en la vivencia de las emociones, lo que creemos que condujo en varios casos a la negación de las formulaciones disciplinares.

Por otra parte, no deja de ser paradójico que el elemento imprescindible y esencial de la representación, el actor en escena, haya sido de los menos explicados. Parece razonable considerar la hipótesis, con todas las cautelas, de que en general tanto la crítica como el público carecían de instrumentos para valorar el trabajo técnico de los actores¹⁰, y estos habían escrito poco sobre la técnica de su oficio¹¹.

¹⁰ Cuesta encontrar, incluso en el siglo XIX, críticas que se refieran a los aspectos técnicos de la voz, el habla o el verso escénicos. Rodríguez (2012: 244) cita oportunamente varias referidas al verso, tanto positivas como negativas. Su excelente y amplísima revisión histórica sobre la técnica del actor en el barroco (1998) muestra precisamente una memoria fragmentaria, básicamente inespecífica. Es necesario investigar las críticas en prensa para profundizar en esta cuestión.

¹¹ Por ejemplo, apenas disponemos de escritos del actor más señalado como referente durante el siglo XIX: Isidoro Máiquez.

Sin embargo, hay faltas que se toleran, pero se toleran porque no se comprenden: en una palabra, se toleran los defectos del arte, mas nunca los de la naturaleza: muchos de aquellos no los comprende el público, los de la naturaleza, todos (Barroso, 1845: 89).

Como sigue ocurriendo, el contexto ficcional de la representación así como la identificación, alejan la atención del espectador de la técnica artística del intérprete, que a su vez debe ser “invisible”.

Tal vez por su carácter efímero, las relaciones entre texto y representación han sido muy estudiadas desde la literatura, bastante desde la teoría de la representación, pero poco desde la perspectiva del actor, y casi nada desde la perspectiva disciplinar del habla escénica. El sistema de comunicación usado en la representación teatral es particular a causa de su fisicidad; voz y lenguaje son solo un material más, sonido y palabras «como lágrimas en la lluvia»¹².

Pocos sitios son tan difíciles de estudiar en la historia del teatro como lo concerniente a los actores. Su arte es imprescindible para la existencia del arte escénico, pero a la vez fugaz e inaprensible. Queda en el recuerdo de los espectadores sometido a las deformadoras leyes de la memoria y termina por borrarse cuando estos desaparecen (Rubio, en Romea, 2009: 7).

Probablemente al actor le ha interesado mantener cierta reserva sobre la técnica. Si la voz y el habla aparecen subsumidas en el conjunto de la representación por su relación con el resto de lenguajes escénicos (cuerpo, interpretación, texto, música, etc.) hasta casi hacerse invisibles, necesitamos redefinir y aislar los elementos constituyentes para entender su presencia y significación. Y esto no significa una percepción aislada del contexto ni desgajada de la actuación; se trata de dos partes diferentes del trabajo, si bien en estrecha relación: una analítica (describir los elementos del habla escénica en los manuales), y otra sintética y de relación (explicar su sentido en las escuelas, los vínculos con otras disciplinas, modalidades, aplicaciones en los espectáculos, estética de la recepción, etc.).

En cualquier caso, no podremos asistir a las clases ni a los espectáculos teatrales del siglo XIX: dispondremos únicamente de descripciones en documentos escritos, por lo que solo podremos

¹² Nos permitimos citar en esta imagen el conocido monólogo de la película *Blade Runner*. Hasta la aparición del fonógrafo no se pudieron registrar las voces de los actores. Evangelina Rodríguez (2012: 198) recoge varios testimonios sobre el tópico de la fugacidad del arte del actor. Entre otros Talma (1879: 22): «Uno de los grandes males de nuestro arte es que muere, por decirlo así, con nosotros; los demás artistas dejan monumentos de sus obras; las del actor mueren con él, y solo se conserva en la memoria de aquellos que le vieron. Por tal motivo debía darse más valor á los escritos didácticos que dejasen los grandes actores».

reconstruir una imagen teórica de los contenidos, de la enseñanza y uso del habla escénica en el teatro. «De los actores, pues, siguen quedándonos imágenes de imágenes» (Rodríguez, 1998: 49).

Nos preguntamos cómo se enseñaba la voz y el habla escénicas en el periodo, qué papel tenía en la declamación, y de qué manera pudo configurarse como disciplina a partir de la declamación.

Nuestra hipótesis de trabajo entiende que la necesidad de formación técnica surgida de los propósitos ilustrados, unida a los principios de realismo y vivencia que exigían al actor un alto nivel de detalle, desarrollan una nueva visión disciplinar del habla escénica como parte de la declamación, que se plasmó también en los manuales y tratados. Aunque fue «el ámbito académico el que dio origen a una mayor proliferación de la escritura de tratados dentro del país, y particularmente con la apertura de la Escuela de Declamación Española» (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 66), nos centramos en los manuales como objeto de nuestro estudio y en el campo del habla escénica, dejando aparte la investigación documental sobre la vida interna de las instituciones académicas (por ejemplo, Soria, 2010) y el arte del actor sobre el escenario.

Es importante considerar el desarrollo logrado por las diferentes disciplinas que se enmarcan en el ámbito de la educación y de la pedagogía teatral no sólo en sus aspectos teóricos, sino también en su dimensión metodológica y práctica y hasta qué punto se ha podido construir y divulgar conocimiento sobre las mismas (Vieites, 2014: 349).

Habremos de atender, por consiguiente, a las siguientes cuestiones:

- La definición de Habla Escénica como disciplina, sus contenidos y términos específicos.
- Papel del Habla Escénica en la formación del actor, su espacio en la vida escolar, los métodos didácticos, y su plasmación en los manuales y tratados.
- Relaciones con la interpretación y la representación.

Partiendo de los textos, que en muchos casos eran de los propios actores-profesores, pretendemos hacer una definición de Habla Escénica en relación al contexto, la práctica escénica y la didáctica (procesos técnicos y pedagógicos), que a partir de 1832 tuvo un centro importante en la sección de Declamación del Real Conservatorio de Música de María Cristina, más tarde Real Escuela Superior de Arte Dramático.

5. Metodología

5.1. Encuadre general

La interpretación, su estudio, su investigación y su docencia, convocan muy diversos saberes como, por ejemplo, la biomecánica, la didáctica, las teorías del aprendizaje, las teorías de los procesos sensoriales y de la organización perceptiva o las teorías de la creatividad, que nos remiten a áreas y ámbitos de conocimiento de suma importancia, sobre todo en las dimensiones metodológica y práctica (Vieites, 2001: 24).

A pesar de la aparición de algunas tesis y artículos, el habla escénica carece de estudios realizados desde una perspectiva histórica. El carácter práctico y artesanal no ha impedido la reflexión sobre el arte del actor, pero ésta apenas se ha hecho de manera ordenada y con propósito investigador. En general, el actor se ha situado fuera de la corriente dualista que ha marcado el pensamiento occidental y en parte al teatro, al menos desde Descartes. El actor ha experimentado su oficio desde las relaciones entre cuerpo y alma¹³, interior y exterior, vivencia y representación. Efectivamente, los fenómenos relacionados con la práctica teatral, y más aún con la voz, son experiencias individuales, internas, asentadas en el inconsciente, susceptibles de ser percibidas de manera muy diferente desde el sujeto y desde fuera del sujeto. En la práctica escénica no existe separación entre el sujeto que observa e investiga y el objeto investigado; no hay reducción a términos numéricos (aunque sí puede haber valoración numérica¹⁴); las condiciones de la investigación varían constantemente, tanto como varía el individuo (actor), el cuerpo social al que pertenece (la “profesión”, el entorno), las corrientes estéticas del momento (estilos), el público receptor (sociedad), etc. Al tratarse de una actividad artística, entran en juego categorías estéticas subjetivas e intersubjetivas, interpretaciones ambiguas y contradictorias, conductas y procesos propios, sensaciones y emociones (Borgdorff, 2010).

El actor aprende sobre sí mismo, y su saber es práctico: el actor actúa, hace. Debe saber... actuar. Por esto, ha sido frecuente entre los actores la oposición entre conocimiento intelectual y conocimiento práctico (*episteme* y *techné*), lo que a su vez ha sido determinante a la hora de sistematizar y transmitir las experiencias, en nuestro caso a través de los manuales.

¹³ El dualismo sigue habitando la percepción del arte del actor, nunca lejos de los tintes hagiográficos. Lo compruebo en una columna de prensa sobre un entrenamiento en el Teatro de La Abadía: «despertarles el alma hasta hacerla coincidir con el cuerpo». (Cruz, 2015: 10).

¹⁴ Nos referimos a investigaciones que usan escalas numéricas para valoraciones —subjetivas— de tipo cualitativo.

Estas son características a tener en consideración en toda investigación que se refiera al arte del actor, especialmente si el objeto de estudio son los manuales y tratados. Trabajamos sobre un material en cierto modo paradójico: textos (literatura) sobre algo que se hace (actuar, enseñar).

La dialéctica pedagogía-creación nos conduce a un debate esencial sobre cómo el arte ha sido capaz de asumir paradigmas y a la vez atacarlos. La cuestión sobre el modo de conocimiento, al menos hasta ahora, se distorsiona y se hace más compleja en el ámbito del arte y del teatro: podemos medir ciertos hechos que ocurren durante el habla escénica (velocidad, volumen, variación en el tono, duración, etc.) pero difícilmente podemos objetivar cómo funcionan en la comunicación teatral; por ejemplo, cómo son percibidos por el emisor y cómo son percibidos e interpretados por el receptor colectivo. Por tanto, parece limitado el campo de lo objetivable, puesto que los sistemas simbólicos que determinan la comunicación artística aparecen como relativos, culturales, intersubjetivos, y no permiten establecer dogmas o conclusiones cerradas¹⁵.

Sin embargo, la localización de los dominios del espectáculo y de su organización no es en absoluto manifiesta para nadie y sus relaciones mutuas en el seno de la puesta en escena, así como el modo en que estos elementos se reorganizan misteriosamente en la cabeza del espectador, lo son menos todavía (Pavis, 2000: 17).

La actuación, tanto en la documentación como en la construcción de la percepción colectiva y crítica (Rodríguez, 1998: 36), ha sido un territorio desconocido y con muy pocos referentes en comparación con otras artes. A partir de esta situación, tan perceptible en muchos manuales, podemos encontrar que sin embargo la práctica teatral, la didáctica y sus formulaciones teóricas pueden ser estudiadas, explicadas y ordenadas con metodologías adecuadas, que pueden sacarlas del misterio de lo incognoscible (Vieites, 2001: 224).

Una epistemología del habla escénica en la época a través de los tratados y manuales, requiere abordar la semiótica de la representación. El espacio sonoro en que se incluye el habla no puede entenderse aislado de la acción escénica ni del resto de elementos de la representación (Pavis, 2000: 141). No olvidemos que en el escenario está el fin último de la formación teatral, y que, como indica José Romera (2000: 3):

los resultados de este apartado son de extraordinario valor para la historia de la representación escénica, sobre la que poseemos escasos datos, ya que desafortunadamente no existían los medios tecnológicos de hoy (grabaciones de televisión, vídeo, etc.).

¹⁵ Algunos de estos conceptos que acaban por bloquear los debates en posiciones cerradas, amparadas en la subjetividad o el relativismo, como: «objetividad, ciencia, arte, teoría, práctica, belleza, libertad o verdad», han sido abordados por Trancón (2004: 23 y s.). Estas cuestiones se verán en el apartado 7.5, *Persiguiendo la "verdad"*.

La investigación implica varias áreas temáticas: didáctica del Habla Escénica (historia de la educación, historia de las disciplinas, manualística), teoría e historia de la representación (historia del arte, semiótica teatral), Habla Escénica e interpretación (ciencias teatrales, técnica y teoría de actuación).

Son muchas las cuestiones planteadas desde esta perspectiva. Cuestiones que afectan a la definición de Habla Escénica como disciplina, sus términos específicos, su papel en la formación y el arte del actor, sus relaciones con la interpretación y la representación, su espacio en la vida escolar, los métodos didácticos, las fuentes de información.

El material debe tratarse o bien *objetivamente* conforme a su contenido y la época de este, o bien *subjetivamente*, es decir, debe adaptarse por entero a la cultura y los hábitos del presente. Tanto una como otra alternativa, mantenidas en su oposición, conducen a extremos igualmente falsos (Hegel, 1989: 192).

Preguntamos a los manuales del siglo XIX por la definición de lo que hoy llamamos habla escénica, por la didáctica de la voz y el habla, por sus relaciones con la interpretación, principalmente en las escuelas de Declamación, pero también sobre los escenarios. Como apuntaba María Luisa Sevillano (2005: 203):

los investigadores han aprendido a comenzar no con un método sino con una pregunta. Y la cuestión puede ser respondida utilizando múltiples perspectivas, cada una proporcionando diferentes tipos de comprensión. Ahora es bien conocido que la cuestión define al método, no al revés.

La aspiración a generar conocimiento contrastado para la realidad de la didáctica de las Artes Escénicas nos ubica entre dos disciplinas: la pedagogía —y didáctica— teatral, y la historia de la educación.

Son disciplinas novas, moi recentes nos nosos escenarios educativos e académicos, sen apenas desenvolvemento e sen un corpus de traballos que definan os seus conceptos e discursos, as súas metodoloxías, ou nos sinalen camiños por medio de boas prácticas¹⁶ (Vieites, 2012b: 84).

Efectivamente, Vieites reclama vincular los estudios sobre teatro a otros saberes y ámbitos, a fin de delimitar campos y hacer denominaciones más precisas y elaboradas. Propone tentativamente una enseñanza teatral general, una especializada y una instrumental, todas objeto de estu-

¹⁶ «Son disciplinas nuevas, muy recientes en nuestros escenarios educativos y académicos, sin apenas desarrollo y sin un corpus de trabajos que definan sus conceptos y discursos, sus metodologías, o nos señalen caminos por medio de buenas prácticas».

dio de la Historia de la educación (teatral) por un lado, y por otro de la Pedagogía (teatral). En todo caso insiste en la necesidad de una adecuada comprensión del pasado que puede «iluminar o presente e alentar o futuro. Por iso cómpre impulsar a Historia da educación teatral»¹⁷ (Vieites, 2012b: 100).

Más allá de tradiciones, experiencias y subjetividades, necesitamos ampararnos en conocimientos accesibles (abiertos al escrutinio), transparentes (claros en su estructura, procesos y resultados), y transferibles (principios aplicables a otros contextos de investigación) (Hernández, 2006: 20).

Seguimos una metodología analítica de tipo humanista. Necesariamente comparativa, crítica, amparada en enfoques construccionistas (Hernández, 2006: 26). Deja voluntariamente aparte los debates sobre la investigación en artes y educación (Marín, 2005; Borgdorff, 2005;) para centrarse en la clásica metodología inductiva-deductiva de las ciencias humanas a través de los testimonios escritos —los únicos— sobre el Habla Escénica, el arte del actor y su didáctica en el siglo XIX, a través del estudio de los tratados y manuales de Declamación.

Por tanto, una metodología que se ha de apoyar en la historia de la educación (Viñao, 2006b), en la manualística escolar (Escolano, 2006), en la investigación en artes (Hernández, 2006), la historia de la vida escénica y semiótica de la representación (Romera, 2012), pero también de la historia del arte del actor (Oliva Bernal, 2004 ; Oliva Olivares, 2006; Romera, 1998 y 2012, Rodríguez, 1998 y 2012), y en los estudios sobre la voz y el habla escénicas (Berry, 2001 y 2014 ; Oliva Bernal, 2004; Bustos, 2007; Knight, 2012; Shewell, 2013).

Desde la perspectiva metodológica se plantean varias cuestiones a responder: ¿Qué términos son los adecuados: textos, libros, tratados, manuales? ¿Qué criterios y qué métodos nos permitirán hacer una taxonomía de los textos: periodo, finalidad, temáticas, funciones, estructura, forma? ¿Cómo los podremos adscribir a una u otra disciplina? ¿Qué tipo de preguntas haremos a los textos? ¿Cómo interpretar los resultados?

Incluimos las referencias para un estado de la cuestión en cada epígrafe sobre los apoyos metodológicos y enfoques implicados desde las diferentes disciplinas, puesto que ambos aparecen relacionados en la argumentación.

¹⁷ «Iluminar el presente y alentar el futuro. Por eso es preciso impulsar la Historia de la educación teatral».

5.2. Bases metodológicas desde la historia de la educación

5.2.1. Terminología y clasificación de los textos

Los tratados y manuales constituyen un conjunto heterogéneo de textos que van desde los manuales complejos y bien organizados hasta simples folletos de generalidades.

Como condensación en forma de libro de numerosos saberes, intereses, regulaciones, intenciones, y teniendo en cuenta las variaciones según el momento histórico, el autor, la disciplina y la institución en que se utilizaron, nos encontramos con alguna oscilación terminológica.

Los manuales pueden contener concepciones culturales, políticas, ideológicas, morales, religiosas, antropológicas, muchas veces de manera implícita. También han sido objeto de análisis bibliográficos, museísticos, historiográficos, lo que indica la diversidad de temáticas y enfoques posibles: nos remiten al «estudio de los condicionamientos que operan en los manuales escolares y en sus autores desde diversas perspectivas (política, sociológica, religiosa, cultural, etc.)» (Tiana, 2000: 186). De hecho, los primeros tratados se dirigían a un público amplio y no solo a los actores.

Besides, the very notion of acting had a large compass, including the art of delivery and all forms of declamation of a literary text, whether for entertainment or for other motives. Even a simple public reading could thus become the object of an aesthetic codification which ideally combined various figures and professional specialisations, since acting had not yet acquired its own specific standing. The first treatises in particular were aimed at a broader based public which included aspiring orators, amateur actors and anyone interested in acquiring a certain skill in public speaking. Thus declamation and eloquence were incorporated into a model course of education for young people of a certain standing, while being seen as indispensable accomplishments for future lawyers just as much as for professional actors¹⁸ (Pietrini, 2011: 9).

No existe una denominación única para estos textos: textos didácticos, libros didácticos, manuales de enseñanza, libros de texto, libros escolares.

Según Gabriela Ossenbach, directora del Centro de Investigación **MANES** cuyo objetivo principal es recopilar, preservar, e investigar sobre los «Manuales escolares», estos serían los libros

¹⁸ «Además, la noción misma de actuación tenía unos límites amplios, incluyendo el arte de hablar en público y todas las formas de declamación de un texto literario, ya sea para el entretenimiento o para otro propósito. Incluso una simple lectura en público podía convertirse en objeto de codificación estética que combina varias figuras y especializaciones profesionales, ya que la actuación no había adquirido todavía su propio estatus. Los primeros tratados en particular se dirigían a un público de base más amplia que incluía aspirantes a oradores, actores aficionados, y cualquiera interesado en conseguir cierta habilidad para hablar en público. De este modo, la declamación y la elocuencia se incorporaron al modelo de educación para los jóvenes de cierto nivel social, mientras que se veían como mérito indispensable para los futuros abogados tanto como para los actores profesionales».

concebidos expresamente para ser usados en el proceso de enseñanza-aprendizaje, lo que es reconocible en el título por el nombre de la disciplina, la asignatura y el nivel académico. Y, en su estructura didáctica interna, por el contenido y el orden secuencial de la disciplina.

El nombre designa también a libros de nivel universitario y/o terciario organizados con un propósito y una estructura didáctica diferente¹⁹, y sobre los que no pesa el conjunto de controles y restricciones que afecta a los libros destinados a niños y adolescentes (Ossenbach, 2001:19).

Si el manual es un «libro en que se compendia lo más sustancial de una materia» (DRAE), el manual escolar, a diferencia de los tratados, debe reunir las siguientes características:

- Está expresamente destinado al uso escolar.
- Los contenidos se exponen sistemáticamente.
- Se adecúa a al trabajo pedagógico, teniendo en cuenta el nivel educativo y la edad de los alumnos.
- Responde a una reglamentación de los contenidos y por tanto es soporte del currículum.
- Requiere autorización administrativa, estatal o política, expresa o implícita, conforme a una reglamentación.

Según Puelles (2000: 6) los manuales cumplen importantes funciones:

- Representar el saber oficial (simbólica).
- Transmitir saberes (pedagógica).
- Inculturación de los jóvenes (social).
- Transmitir y jerarquizar valores (ideológica).
- Responder a una regulación pública (política).

Así, podemos distinguir entre:

1. Manuales: aquellos estrechamente vinculados a las instituciones educativas, y que responden a las características y funciones arriba expresadas.
2. Tratados: escritos sobre una materia o disciplina en general, pero que no responden a la mayoría de las características y funciones arriba expresadas.

¹⁹ Por ejemplo, Begoña Frutos (2014: 76) dice que «La Abadía se ha concentrado también en manuales, en libros extremadamente prácticos sobre la voz, sobre la acción y sobre el análisis activo». Los libros publicados por La Abadía pueden considerarse tratados o manuales, pues aunque no responden exactamente a un currículum o una regulación, recogen un saber disciplinar generado en instituciones formativas (Teatro de Arte de Moscú, Ecole internationale de Théâtre Jacques Lecoq).

3. Textos vinculados o no a la enseñanza reglada, con algún propósito didáctico no necesariamente vinculado a instituciones educativas, y que responden solo a algunas de las características y funciones arriba expresadas.

5.2.2. Historia de la educación

Sin esperararlo, al preguntar desde el presente por el legado de los manuales y tratados, nos hemos adentrado en el campo emergente de la historiografía de la educación, relativa a la historia de las disciplinas a través del estudio de los manuales y tratados.

Desde la perspectiva historiográfica, los manuales pueden considerarse un espacio de memoria que aglutina los programas, los valores dominantes, los contenidos de la instrucción, y la cultura escolar de la época. Los manuales sirven para la construcción de la historia de la educación, como vehículo del conocimiento que las instituciones educativas han de transmitir, como espejo del imaginario colectivo de la sociedad que lo produce (valores, ideologías, actitudes, modelos), y finalmente como «un espacio de memoria de los métodos de enseñanza y aprendizaje usados en el desarrollo del programa escolar» (Escolano, 2001: 38).

Las instituciones educativas, así como otros espacios de formación no reglados, no solo transmiten saberes externos, sino también productos o creaciones propias que en ocasiones se configuran como disciplinas escolares o artísticas. La historia de los manuales solo tiene sentido en relación con las disciplinas que los generan, en el seno de la cultura escolar y artística en que nacen.

Hoy entendemos que todo oficio requiere técnica y que por tanto se puede enseñar. Sin embargo a principios del siglo XIX la defensa del arte del actor como arte liberal se basaba en diferenciarla de los oficios manuales. Aunque la fundación de la formación reglada significó el cambio tan ansiado por la Ilustración en la consideración del oficio y la enseñanza del teatro, el principio artesanal vinculado al trabajo manual, la *tekné* de los griegos, técnica y oficio, seguiría teniendo un enorme peso en las relaciones entre la praxis y los principios teóricos²⁰.

La evolución histórica de las enseñanzas artísticas durante el siglo XIX, y buena parte del XX, presenta un desarrollo bastante particular en comparación con otros países europeos de nuestro entorno, pues los sistemas formativos tradicionales se mantuvieron con un objetivo claramente profesional y la extendida consideración

²⁰ El principio de la imitación del maestro ha seguido operando en la didáctica de las Artes Escénicas. Igualmente en las clases de declamación del Conservatorio (Soria, 2010: 205). Los debates fueron constantes a propósito de la prevalencia de la práctica y la necesidad de los principios teóricos (Soria, 2010: 337-339).

social basada en el éxito en los escenarios. Quizá por este afán profesionalizador del artista se creó el Conservatorio de Madrid (Martínez, 2011: 53).

El estudio de los manuales y tratados requiere considerar su contexto en las instituciones educativas y por tanto en la historia de las enseñanzas artísticas²¹. Los sistemas educativos nacionales se construyeron a partir de la importancia que la Revolución Francesa dio a la educación, y que coincide con el momento en que aparecieron los manuales desde principios del siglo XIX.

La evolución legislativa en lo que afecta a las escuelas de Declamación regladas (hubo otras escuelas en los liceos artísticos) y su contexto está en Granda (2006) y Martínez (2011), y la revisaremos en el epígrafe 8.4.

Las investigaciones de Guadalupe Soria sobre la fundación de la Escuela de Declamación Española han iluminado un periodo hasta entonces casi desconocido, y es una sólida base para encuadrar este trabajo específico sobre el habla escénica.

La formación del actor suponía la creación de instituciones que se ocuparan de ella, la elaboración de materiales que pudieran utilizarse en esa enseñanza, la habilitación de profesores que se dedicaran a esta tarea, el diseño de planes de estudios apropiados, la selección de un alumnado idóneo, etc. (Soria, 2010: 24).

5.2.3. Historia de la educación teatral

El término ha sido propuesto recientemente por Manuel F. Vieites en su sistematización (2012b: 100; 2014: 330) del ámbito de estudio de la educación teatral en la historia. Presenta tentativamente tres ámbitos de trabajo para el área:

1. Historia de la educación para el teatro: de la formación orientada hacia el ejercicio profesional del teatro como arte y práctica escénica, en la que tienen un lugar importante las instituciones (Conservatorios, Escuelas de Declamación, Escuelas Superiores de Arte Dramático).
2. Historia de la educación en el teatro: de la formación en la expresión dramática y teatral en general. La actividad teatral ha contribuido al desarrollo de competencias (sociales, de comunicación, creatividad, empatía, resolución de conflictos, habilidades orales y plásticas, etc.) en muy diversos ámbitos, desde las escuelas hasta las sociedades dramáticas de aficionados, y en los diversos usos socioeducativos del teatro.

²¹ No me resisto, como profesor, a recoger la opinión de Juan José Granda: «Increíble pero cierto; la historia de las enseñanzas artísticas en España es la historia de la desidia y el despropósito, posiblemente alimentado por unas profesiones, unos empresarios y una sociedad poco sensibles a la organización y preparación de sus artistas» (Granda, 2006: 104).

3. Historia de la educación por el teatro: del uso del teatro como recurso formativo (juegos de rol, dramatizaciones, lecturas dramatizadas, etc.) para otras áreas educativas o de conocimiento: historia, ciencias, literatura...

Son los dos primeros ámbitos los que nos interesa estudiar en este trabajo, teniendo en cuenta que también en los teatros, compañías y sociedades dramáticas de los ateneos, se desarrolló una formación teatral, en ocasiones reglada.

A partir de una propuesta de estructura teórica del sistema teatral, Vieites (2014: 334) considera las siguientes variables:

- Agentes: personas implicadas en la educación teatral, formal o informal, escolar o no escolar.
- Productos: materiales escolares incluidos los manuales, representaciones, legislación y normativa, todo tipo de documentos (administrativos, evaluaciones, informes).
- Procesos: métodos didácticos, organización y funcionamiento de los centros, procesos de selección, planes de estudio y programaciones (en tanto delimitan procesos de enseñanza-aprendizaje), orientación profesional.
- Instituciones: políticas y del Estado (la Corona, por ejemplo, tuvo su teatro particular, donde actuaban alumnos del Conservatorio), Conservatorios, escuelas, sociedades, teatros, compañías.
- Estructuras: redes y relaciones formales, informales, e incluso secretas y clandestinas.
- Funciones: formación especializada, general, complementaria.
- Contornos: relaciones con la literatura, oratoria, pintura, y en general con entornos diferentes del teatral.

Todas las variables presentadas son de interés en el campo de estudio que proponemos y serán atendidas de muy diversas maneras. Un ejemplo: el contorno social y político de Julián Romea conformaba una red (estructura) de relaciones de diversos agentes (culturales y políticos), con influencia notoria en los productos (piezas representadas, normas), procesos e instituciones (teatrales, educativas, políticas)²².

Plantea las cuestiones relacionadas con la investigación en el ámbito del área nueva que define, y las líneas que pueden ser relevantes. Varias de ellas están muy relacionadas con nuestro trabajo: catálogo bibliográfico de fuentes, la aparición de la educación teatral, los centros de educación teatral, las especialidades y las disciplinas escolares, el profesorado y los alumnos, «el pensamiento pedagógico en la educación teatral», y por supuesto, los manuales.

²² Para mayores detalles ver el estudio sobre el manual de Julián Romea (punto 10.9).

Un ámbito que presenta además áreas específicas que dan cuenta de la propia evolución del arte dramático como campo de creación artística, y de la configuración de la propia educación teatral (Vieites, 2014: 344).

Destaca precisamente como línea de investigación el estudio de los manuales de declamación del siglo XIX, y su impacto como herramientas de aprendizaje en las escuelas de Declamación y autoaprendizaje en el puesto de trabajo. Según Vieites (2014: 346) tienen un alto valor para el análisis de «la idea de actor, de teatro e incluso de espectador, que se quiere construir o trasladar en cada momento». Nos informan igualmente sobre las poéticas vigentes y sobre las concepciones en torno a la formación del actor.

Si las herramientas y métodos de la historiografía son la referencia fundamental, no podemos dejar aparte otros métodos de acercamiento a un objeto de estudio tan particular como el habla escénica. Con todo, la propuesta de una Historia de la Educación teatral, muy vinculada a la Pedagogía teatral y la Historia del teatro, es un marco teórico general totalmente adecuado en el que encaja nuestra investigación.

5.2.4. Historia de las disciplinas

Se hace imprescindible abordar la definición o código del habla escénica tanto en la actualidad como en los manuales y tratados del siglo XIX, más allá de las obvias vinculaciones con la oratoria y de su encaje en la actuación.

El estudio de las relaciones entre el habla escénica y la interpretación debe permitir contextualizar y explicar los antecedentes, procesos técnicos, didácticos, y fuentes disciplinares en los manuales de Declamación. Por ello recurrimos a los enfoques de la historia de las disciplinas escolares.

La historia de las disciplinas escolares tuvo su origen en los años 80 en el mundo anglosajón y en Francia, entre investigadores interesados por la “cocina” de la escuela y del currículum, es decir, por la «historia interna», con un enfoque constructorista: Goodson, Popkewitz, Julia, Chervel; citados por Viñao (2006a: 250). Desde esta perspectiva, el currículum oficial —y los manuales como reflejo del mismo— es el resultado de una construcción producto de las relaciones de poder, conflictos, negociaciones entre profesores de distintas disciplinas, tradiciones y legados, es decir, un producto de la sintaxis o vida interna de las instituciones educativas. Estas tradiciones y relaciones determinadas por los intereses profesionales explican la promoción de unos profesores y materias en detrimento de otras. Igualmente, y en consecuencia, determinan qué manuales serán asumidos por la institución y cuáles no (Soria, 2010: 369 y 376).

Las “tradiciones” pueden ser entendidas como códigos que estructuran contenidos (conocimientos, destrezas técnicas), argumentos (conceptos, organización de los contenidos, discursos sobre el valor o utilidad de la disciplina) y prácticas (saberes empíricos escolares o profesionales). Estas últimas son muy determinantes en el caso de las enseñanzas artísticas, por su carácter “artesanal” y enfoque profesional, como se ha visto. Los actores prefieren «pautas para estudiar *como ellos estudian*, que, por supuesto, no es como estudia un filólogo o un semio-narratólogo» (Cantero, 2006: 14). En las relaciones entre habla escénica e interpretación arriba citadas, encontramos por una parte los saberes empíricos o prácticas docentes de cada disciplina en sí, y por otra las prácticas en relación con otras disciplinas, por ejemplo al aplicar habilidades vocales al trabajo interpretativo. Es sin duda un foco de controversias y paradojas, pues el ámbito de las prácticas remite al saber empírico-artesanal, a la experiencia intransferible del aula, que rechaza injerencias y tiende a la autoafirmación.

Todo ello va configurando el «código disciplinar» (Cuesta, 1997: 10-21; Viñao, 2006a: 267), que define y estructura la disciplina, permitiendo su transmisión dentro del «espacio académico acotado» de la comunidad educativa.

En suma, el código disciplinar integra discursos, contenidos y prácticas que interaccionan y se transforman impelidos por los usos sociales característicos de las instituciones escolares en sus diversas fases (Cuesta, 1997: 8).

Es muy importante considerar cómo la disciplina determina los contenidos y espacios académicos en los que el docente desarrolla su profesionalización. En las enseñanzas artísticas y superiores, el profesor lo es de una disciplina determinada, que suele coincidir —como en el caso de los actores y músicos— con el campo de su actividad profesional y artística.

Como se ha sugerido arriba, la lucha de intereses y estrategias hace que las disciplinas sean fuente de poder académico —y social—, por lo mismo fuente de exclusión, instrumento para acreditar saber y estatus profesional, o medio de acotación y apropiación de espacios académicos.

Las disciplinas no son, en efecto, entidades abstractas con una esencia universal y estática. Nacen y se desarrollan, evolucionan, se transforman, desaparecen, se engullen unas a otras, se atraen y se repelen, se desgajan y se unen, compiten entre sí, se relacionan e intercambian información (o la toman prestada de otras), etc. (...) Al mismo tiempo, las disciplinas escolares pueden también ser vistas como campos de poder social y académico, de un poder a disputar. Espacios donde se entremezclan intereses y actores, acciones y estrategias (Viñao, 2006a: 266).

Esta perspectiva entiende las disciplinas como entidades dinámicas en relación e intercambio con su entorno y otras disciplinas, pero con denominaciones que las presentan, identifican y perfi-

lan frente a otras. Los manuales y tratados pueden ser, entonces, la solidificación de un saber como objeto de enseñanza, y hasta cierto punto y en algunos casos el «acta fundacional de una disciplina» (Viñao, 2006a).

Es imposible no tener en cuenta el peso de la tradición artesanal y de la mimesis en la didáctica para entender la tardía definición académica de lo que podemos llamar códigos disciplinares:

no debemos extrañarnos ya que ha sido práctica muy común, en demérito y atraso en la ciencia de la Interpretación, el no dejar memoria escrita del programa pedagógico, por esquemático que sea su contenido, entre los que han sido profesores del Conservatorio durante toda su historia (Granda, 2006: 88).

Por todo ello, se deben conectar las historias de vida del profesor con su didáctica, junto a las fuentes documentales, los libros de memorias y los manuales. En otras palabras, debemos insertar los manuales en un contexto más amplio (académico, artístico, social, histórico) pero desde la perspectiva de la historia de las disciplinas.

Tomamos el siguiente esquema orientativo.

- Denominaciones y peso en los planes de estudio.
- Discursos que la legitiman como disciplina (objetivos y justificaciones).
- Contenidos prescritos (oficiales y oficiosos).
- Profesores (origen, formación, experiencia, modo de acceso al puesto, carrera docente, asociacionismo corporativo, publicaciones, presencia institucional y social).
- Métodos y prácticas didácticas en el aula.

Los puntos segundo y último son igualmente aplicables a los tratados y otros textos.

Finalmente, hay que señalar que el surgimiento de la historia como disciplina tuvo también su influencia en la formación de los actores, ya que, como explica Jesús Rubio (en Romea, 2009: 58):

El surgimiento de la historia como disciplina que debía conocer y estudiar el actor tuvo de este modo consecuencias extraordinarias en la nueva condición social del actor. El camino que condujo al enaltecimiento de la historia y al actor fueron paralelos.

5.2.5. La Manualística

Los estudios sobre los manuales de Declamación vinieron primero de actores y escritores (Millá, 1913), más adelante, de los estudios filológicos (Rubio, 1988), y finalmente desde los tea-

trólogos (Vellón, en Prieto, 2001 ; Rubio, 2002 , en Romea, 2009 , y 2010 ; Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008 , Soria, 2010 ; Doménech, Soria y Conté, 2011).

Dentro del campo de la historia de la educación, la Manualística es un sector emergente y consolidado, que toma el libro escolar como objeto de conocimiento en torno a sus discursos, origen y evolución, características, intenciones y significación (Escolano, 2006: 14).

Los tratados de canto, de características diferentes, pero también en relación con la técnica vocal y las instituciones educativas, han sido estudiados igualmente desde la perspectiva didáctica por Morales (2008).

Junto con los archivos, los manuales son el «objeto-huella» con los rastros de la práctica didáctica, lo que también permite reconstruir la vida interna de las instituciones. Por ello, ha pasado de ser libro de colección y curiosidad, a objeto «buscado, custodiado, catalogado y estudiado desde las más diversas perspectivas» (Escolano, 2006: 31).

lo que en el pasado se consideró una “literatura menor” es hoy una fuente de extraordinario valor para el conocimiento de la educación formal y de la propia historia de la educación (Puelles, 2000: 6).

Nuestra investigación enlaza también con una línea del proyecto MANES, la referida a los análisis historiográficos sobre las características pedagógicas, políticas o curriculares de los libros escolares, desde la historia de la educación, de la cultura y del currículo (Tiana, 2000: 184). Se espera una modesta contribución al catálogo del proyecto MANES, precisamente por ser los textos de las enseñanzas “especiales” (Conservatorios y escuelas de artes) mucho menos conocidos y estudiados que los de la educación primaria y secundaria.

Una característica de los manuales escolares del periodo es su tendencia a la descripción, a clasificar, dictaminar, establecer, mucho más que a la duda, la indagación y el diálogo como instrumentos de apropiación de la realidad (Ossenbach, 2001:23). Esta tendencia podría tener que ver con el origen de los manuales escolares en los catecismos; si estos recogían las verdades que un cristiano debía conocer, aquellos las verdades de una disciplina que todo alumno debía conocer (Viñao, 2006b: 119; Rubio, en Romea, 2009: 11, 29²³). Igualmente hay que tener en cuenta la imagen del libro como fuente de autoridad hasta hace muy poco tiempo. De ahí que sustituyeran a los debates y generalmente ofrecieran un punto de vista fijo e incluso dogmático.

²³ «El manual de Julián Romea es a la vez un ensayo elemental sobre la materia y también un catecismo que se dirige a un neófito en el arte de la interpretación y que no lo es menos en su conocimiento de la historia literaria española y de la historia en general de la nación española» (Rubio, en Romea, 2009: 29).

El *ethos* de los manuales clásicos constituyó un discurso cohesionado, jerarquizado en torno a reglas de verdad (en el sentido foucaultiano) definidas a priori por la intelligentsia que dotaba de gobernabilidad al sistema (Escolano, 2006:26).

Otra posible influencia a considerar en los manuales y tratados es el Ramismo²⁴, menos quizá por su aporte en la definición del concepto de disciplina escolar con un orden y un discurso lógico y sistematizado, que por la separación conceptual que estableció entre memoria y retórica.

Ramus no solo separó la dialéctica de la retórica, considerándolas dos artes independientes, sino que atribuyó a la primera la invención, la disposición y la memoria y, a la segunda, la elocución y la acción²⁵ (Viñao, 2006b: 129).

La memoria y la retórica habían sido consideradas muy necesarias desde la antigüedad como facultad y arte en el trabajo del actor. Pero más allá de esto, Ramus consideró que la disposición y el orden de la materia en los manuales debía ayudar a la memorización. La dialéctica y el diálogo, con las prevenciones señaladas arriba, están muy presentes en algunos manuales bien en forma de diálogo teatral²⁶, en forma de preguntas retóricas, o directamente en forma de diálogo didáctico, por ejemplo en el manual de Julián Romea de 1865 (2009: 75) «para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid». La forma dialogada socrática con preguntas y respuestas venía de lejos, aportaba el prestigio de los clásicos y la autoridad del catecismo.

La secular polémica entre Oratoria y Declamación, a la que atendemos en varios momentos de este trabajo, parte de los antiguos tratados de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, que fueron una fuente recurrente de autoridad para los manuales y los estudios de retórica en las universidades. Tal vez parte importante de los textos que nos han llegado sobre la técnica del actor provienen del interés de los oradores sagrados.

La intertextualidad es una característica de los manuales y tratados que responde a la idea de transmisión de un saber establecido, y que los autores recogen de los antiguos, de antecesores, de la tradición oral o de su propia experiencia. El plagio, la copia o la refundición eran habituales (Doménech, Soria y Conte, 2011), pero también aparece la cita cada vez con mayor claridad, especialmente de los tratados franceses que como es sabido eran una fuente habitual.

²⁴ Petrus Ramus (1515-1572). A partir del hito fundamental de la invención de la imprenta, Petrus Ramus no solo tuvo gran influencia en la reflexión y reforma de las instituciones educativas, sino que cambió la forma de mostrar visualmente los contenidos en los libros didácticos, presentándolos en orden y con un discurso lógico y simplificado que facilitaba la comprensión y la memorización.

²⁵ Obsérvese que la separación implica ya una doble perspectiva: la teórica asociada a la memoria y la invención, y la práctica asociada a la elocución (habla) y acción.

²⁶ Es conocido el artículo de Mariano José de Larra publicado el primero de marzo de 1833, «Yo quiero ser cómico» (Larra, 1997: 54).

La identificación de las técnicas específicas de actuación recomendadas en los tratados a partir del siglo XVIII sigue el paradigma de la tratadística francesa. Primero porque dicha tratadística fue la más sistemática y específica en sus comentarios y descripción. En segundo lugar, porque las fuentes de información sobre la escena y la teoría teatral francesa son más abundantes y, como consecuencia, tuvo una influencia sustancial en Europa. Finalmente esta tratadística francesa es, a su vez, la más convencional y clásica, por lo que se facilita su concentración en una serie de reglas concretas que luego pueden ser glosadas o matizadas (Rodríguez, 1998: 41).

Las fuentes teatrales de los manuales y tratados, desde la antigüedad hasta la publicación de *La paradoja del comediante* de Diderot en 1830, requieren atención y se verán en el apartado 6 y 7.

Hubo diversos manuales escolares autorizados y algunos tratados dedicados a la lectura en voz alta, que han sido estudiados por Viñao (2013) para la segunda mitad del siglo XIX. No está claro si existió relación con el mundo del teatro o si fueron consultados —o viceversa— por los autores de los manuales de Declamación²⁷. En cualquier caso pudieron ser un referente mutuo, dado que los códigos disciplinares tienen muchos puntos en común, obviamente en lo referido a: anatomía, fisiología y emisión de la voz, articulación, ortología, prosodia, expresividad, ejercicios, principios teóricos y finalidad. Eran comunes las cuestiones sobre el geolecto (acento regional), la higiene postural, física y vocal, y por supuesto todo lo relacionado con la comprensión del texto, cultura, sensibilidad y talento. Lo que empezaba siendo instrucción escolar en el aula, con los años podía acabar en el escenario, como hacían Ventura de la Vega (1807-1865)²⁸ Zorrilla (1817-1893)²⁹ o diversos actores³⁰. Antonio Pizarroso (1867: 14) cita en su manual concursos de lectura.

Finalmente, los manuales y tratados contienen imágenes, que están despertando interés en la manualística. El estudio iconográfico de las imágenes permite mostrar las pautas de la mentalidad instalada, además de revelar fuentes, intenciones o estereotipos (Escolano, 2001: 44). Pero no son las imágenes el objeto de este trabajo, ya que no aparecen en relación con los contenidos sobre el habla escénica.

²⁷ Los vínculos de profesores del Conservatorio de Declamación (Félix Enciso Castrillón, José de la Revilla), y otros, con la enseñanza de la lengua, con instituciones o con la administración educativa de la época, así lo sugieren.

²⁸ Fue nombrado director del Real Conservatorio de Música y Declamación el 20 de enero de 1858, era dramaturgo y actor aficionado. Le podemos ver en el cuadro *Ventura de la Vega leyendo una obra en el Teatro del Príncipe* (1846), de Esquivel. Ver Rubio (en Romea, 2009: 20).

²⁹ Es conocida la pintura *Los poetas contemporáneos* o *Lectura de José Zorrilla en el estudio del pintor* (1846), también de Antonio María Esquivel, en el museo del Prado. Por cierto, interesante punto de partida en el relato de Evangelina Rodríguez (2012: 11).

³⁰ Hay un ejemplo, sobre Ricardo Calvo (1873-1966) en Rodríguez (2012: 217). Rubio (en Romea, 2009: 19) recoge testimonios de las tertulias en las que el Duque de Rivas, Tomás Rodríguez Rubí o Julián Romea leían sus textos.

5.3. Bases metodológicas desde la semiótica teatral

Ya en 1980 Anne Ubersfeld (Pavis, 1980: XIX) nos advertía de la complejidad y dificultad de las tentativas semióticas en el campo del teatro, que requieren conocer tanto los instrumentos metodológicos como las prácticas:

por lo tanto, en el terreno de lo espectacular, un territorio minado por teorías de lo más contradictorio y por las más insidiosas sospechas metodológicas, en este baldío en el que todavía no se ha desarrollado un método satisfactorio y universal, debemos avanzar con la mayor humildad y, sobre todo con la prudencia más elemental (Pavis, 2000: 18).

Efectivamente, hemos de movernos en un terreno difícil entre la semiología del espectáculo como tejido conceptual, y los elementos técnicos precisos del habla escénica en su didáctica y en la puesta en escena. Hemos de atender al sentido y funciones del habla escénica como disciplina, y a los elementos concretos en cada actor y espectáculo. Además, habremos de trasponer este esquema a la didáctica del habla escénica a través de los manuales. Los desencuentros entre la creación y los análisis conceptuales son un tópico³¹ del teatro y en general de las prácticas artísticas. El estudio y la caracterización de la voz como signo puede ser negado desde las prácticas escénicas. En todo caso esta investigación se basa en los textos como reflejo de hechos pasados y por esto es necesariamente teórica.

La determinación del campo de la historia de la representación como disciplina no ha sido fácil, entre el análisis filológico de los textos y las dificultades propias de atender a un hecho tan complejo, con «múltiples indagaciones sectoriales» (Rodríguez, 2012: 44). A pesar de ser universalmente considerada como elemento esencial del teatro, las dificultades conceptuales en cuanto a la voz hablada parecen aún mayores si juzgamos por el espacio que les dedican los semiólogos. Veamos dos ejemplos significativos: escasas nueve páginas en *El análisis de los espectáculos* (Pavis, 2000: 141-149), y ocho en *La estética de lo performativo* (Fischer-Lichte, 2011: 255-263) en parte referido a la voz cantada; aproximadamente el 2,3%. El estudio del texto dramático ha ocupado sistemáticamente los análisis, probablemente debido a su materialidad y perdurabilidad frente a la fugacidad del sonido y la palabra hablada. Sin embargo, el texto parte del cuerpo y lo transfor-

³¹ Ernesto Arias (2013) ha vuelto sobre el tema en una entrevista con Javier Sánchez: «Hay muchas personas que con la teoría alcanzan lo imposible (las estrellas), que “saben” mucho y escriben libros sobre cómo hay que hablar en escena, muchos profesores que te dicen cuáles son tus errores, críticos que califican tu actuación, pero ellos —a pesar de lo que digan— no saben “hablar en escena”, porque no “pueden hablar en escena”, no tienen la capacidad para hacerlo, tienen los conocimientos, pero no la habilidad. Esto no es una crítica a la labor del teórico, porque la labor del teórico o del crítico (e incluso del profesor) no es “saber hacerlo”. Esa es labor del actor, para él “saber” es “poder hacer”. El actor (al contrario que el teórico o el crítico) si no lo “puede hacer” no lo “sabe”». Igualmente, ver en la nota 93 cómo lo expresa Fernando Fernán Gómez.

ma según su “textura”, sentido y estilo: el cuerpo hace el texto y el texto hace al cuerpo (Pavis, 2000: 216). En el *Diccionario del teatro* (1990: 543) de este mismo teatrólogo, «voz» es la última entrada: «La voz del actor juega un papel capital, muy mal conocido, en la fabricación del sentido teatral, pero es difícil describirla y formalizarla para evaluar su efecto en el espectador».

Trancón (2004: 339), Oliva (2004), y Romera (2012) diferencian netamente el hecho literario del hecho escénico, remitiendo este último a los primeros pasos de la semiología aplicada al teatro. «El teatro no constituye otro género literario sino otro arte» (Veltrusky, en Romera, 2012: 221). Si el lenguaje constituye el único material de lo literario, el teatro transforma lo verbal (un código) —cuando no prescinde de ello— en hecho material, vivo, en el que los actores entre otros «artesanos» (varios códigos) representan ante un público.

Pero cuando hay representación, el texto escrito es una varilla más del abanico —todo lo importante que se quiera—, una parte más, integrada en el conjunto de todos los elementos que articulan el espectáculo teatral. Así de sencillo y de claro (Romera, 2012: 221).

Efectivamente, la conjunción y complejas relaciones entre distintos lenguajes —entre los que se encuentra el habla escénica— sobre el escenario, genera procesos de «re-significación» lo que diferencia al teatro como código o metacódigo³², «un lugar privilegiado para la creación, transformación y combinación de códigos y signos de todo tipo» (Trancón, 2004: 342). El carácter multidisciplinar y colectivo es precisamente lo que determina la dependencia entre lenguajes en referencia a la representación como código de códigos, y de ahí que la voz y el habla se hayan subordinado con frecuencia al trabajo interpretativo del actor, haciéndose no pocas veces “invisibles”³³. Lo visual y lo textual, que son sistemas de signos muy diferentes, han sido considerados elementos esenciales del teatro hablado, donde la voz y las palabras se subsumen en los elementos visuales. La voz se sitúa en un lugar privilegiado entre el cuerpo —la presencia física— y el sistema de signos lingüísticos, pero también de «tensión dialéctica» entre la actuación y el texto (Pavis, 1990: 541, 544).

En la comunicación cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redun-

³² «Metatexto», «texto espectacular» son otros términos utilizados, por ejemplo, por Pavis (2000: 22). También: «el lenguaje dramático por su propia naturaleza se constituye como integrador de muchos lenguajes: verbal, icónico, corporal, musical. Toma la palabra, del idioma; los sonidos y el ritmo, de la música; el color y la forma, de la pintura; el gesto y el movimiento, del lenguaje corporal. Y estos signos los combina de acuerdo con la sintaxis propia del esquema dramático» Motos, en <http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/07/El-papel-de-la-dramatizaci%C3%B3n-en-el-curriculum.-Por-Tom%C3%A1s-Motos-y-Antoni-Navarro.-Revista-Articles-de-la-Ed.-Gra%C3%B3.pdf>, p. 5-6.

³³ Claro está que también ha ocurrido la situación contraria. La voz se presenta como elemento escénico principal en la ópera, los recitales líricos, poéticos, e incluso *performances*. Pero nos referimos aquí específicamente al fenómeno teatral, tal como se entendía en el siglo XIX: teatro en verso o teatro de declamación; el teatro hablado.

dancia y feed back (retroalimentación) que se apuntalan mutuamente. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí (Eco, 1999: 78).

Los códigos de representación teatral se han modificado en cada época, adaptándose a los cambios culturales. Las variaciones en los paradigmas se reflejan en la manera de representar la realidad, como explica Erika Fischer-Lichte (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 51-52). Las concepciones sobre el cuerpo, el espacio y el sonido afectan al uso performativo de la voz y el lenguaje. La voz sale del cuerpo y a su vez afecta al cuerpo, es una representación sonora del cuerpo físico, y a la vez una extensión que conmueve físicamente al espectador. La risa y el llanto, símbolos del teatro, ejemplifican el poder comunicativo de la voz como unión del cuerpo físico y la mente (Fischer-Lichte, 2011: 255). La voz determina el espacio sonoro (imaginario, ficcional) y a su vez es determinada por el espacio físico (la sala del teatro). Sin embargo, el vínculo de la voz con el lenguaje ha tenido una prevalencia decisiva, que llega a la actualidad: la voz debía transmitir el enunciado, el significado, e intensificarlo.

El habla escénica está sometida a todo tipo de «inferencias», además de las propias y consustanciales a cualquier comunicación lingüística, propias del hecho escénico: paralenguaje y gestos, distancias, ritmos, miradas, objetos, luz, situaciones, etc. Es propio del teatro el juego de resignificaciones, y por esto «en el teatro no se habla ni dialoga como en la vida» (Trancón, 2004: 239). El signo sonoro y lingüístico se integra en un «sistema signifiante» lo que cambia su valor. El espectador sabe que está ante un producto estético elaborado, una acción simbólica dentro de una convención lúdica.

Los distintos sistemas de significación, sus codificaciones, antecedentes y relaciones, han sido bien documentados y estudiados para el periodo barroco por Evangelina Rodríguez (1998).

Durante el siglo XVIII primaba la codificación de la voz en torno al lenguaje (prosodia: tempo, pausas, acentos, entonación); pero desde los años 70 de dicho siglo el cuerpo y con él la voz comienzan a tomar importancia, en consonancia con el interés por las manifestaciones físicas de las emociones. La codificación de las emociones a través de los signos físicos en el cuerpo del actor es una constante al menos hasta mediados del siglo XIX, pero no ocurrió lo mismo con la voz y el habla, que se subordinaron directamente a la emoción.

Al igual que ocurre con el trabajo interpretativo, como veremos después (7.3), los componentes sonoros del texto o de la Música como signo artístico en escena (voz, volumen, tono, sonidos del lenguaje) son los recursos vocales y del habla del actor —salen del propio actor—, lo que

ha hecho confundir a muchos. La ilusión de realidad o mimesis se construye por medio de convenciones que convierten en signo todo lo que ocurre en escena. En realidad, es un «efecto de realidad», una «puesta en signo de la realidad» a través del artificio, es «realidad escénica» (Pavis, 1980: 447). De hecho la dicción del actor puede hacerse mimética con el medio y situación de la acción escénica («maneras de hablar auténticas»), o bien puede deshacerse de todo mimetismo y seguir una codificación totalmente convencional (Pavis, 2000: 73).

Por otra parte, este mismo semiólogo, separa en capítulos diferentes el estudio de la voz y la palabra (texto). Apenas se detiene en los «factores objetivos» de la voz, para extenderse más en los factores subjetivos y culturales que «son los más numerosos, los más difíciles de aprehender y, sobre todo, los más determinantes para el análisis de la voz, de los actores y de las puestas en escena» (Pavis, 2000: 144). Los factores objetivos aparecerán aquí como contenidos (6.2). Los factores subjetivos son varios. En primer lugar la relación directa de la voz con los estados emocionales, que transmite de manera directa e incluso inconsciente. También la voz como proyección de la persona: se adapta en los aspectos sonoros y paralingüísticos según la necesidad de la comunicación, revela las características del personaje (caracterización vocal y del habla), transmite información y conmueve a través del propio sonido y sus cualidades físicas. En tercer lugar la voz revela el cuerpo, por lo que hay que prestar atención «al conjunto lenguaje/voz/cuerpo del actor y a sus relaciones íntimas» (Pavis, 2000: 146). El signo vocal tendrá relación con el resto de signos del actor y la representación, como va dicho. La voz y la palabra son teatralizadas en «una exageración de los mecanismos vocales en relación con la norma habitual» (Pavis, 2000: 147), y ello para producir cambios que tienen un significado, un valor dramático. Finalmente, las visiones culturales resultarán determinantes en la producción y recepción de la voz según las distintas tradiciones, normas y convenciones.

Establece Pavis varios elementos de análisis de la voz en escena:

- La dicción dependerá de la norma del momento porque responde a modas.
- La necesidad de hacerse oír y entender determina necesariamente que el actor fuerce y deforme la voz.
- Las pausas y respiraciones, tempo, ritmo y duración, tienen valor dramático y retórico.
- La melodía está, en primer lugar, para clarificar la estructura sintáctica, el sentido del texto.
- La voz delimita, marca el territorio sonoro y rítmico, establece esos parámetros del espectáculo.
- La voz como sutura entre el cuerpo del actor y el texto; las relaciones entre el cuerpo, la voz y el texto.

En cuanto a la palabra, provenga o no de un texto dramático literario —que suele ser lo habitual—, es considerada universalmente un elemento básico del teatro. Pavis (2000: 202-203) diferencia entre el estudio de cómo se pone en escena el texto (proceso previo), y «el estudio del texto tal como se emite en escena». En el primer caso, el proceso puede dejar huellas determinantes y reconocibles (formación del actor, métodos de trabajo, opciones estilísticas, etc.) en el resultado final sobre la escena. En el segundo caso, el texto aparece en estrecha relación con la voz y el resto de elementos escénicos, por lo que resulta muy difícil percibirlo por separado o abstraerlo de la puesta en escena. De esta manera se aporta una lectura del texto de las muchas posibles; «una puesta en voz, una puesta en escena vocal del texto. El espectador recibe una copia vocal del texto» (Pavis, 2000: 218). Si prima el sentido del oído (escucha) estamos ante un relato, pero si prima lo visual estamos ante un drama. En todo caso, la cultura teatral española del siglo XIX era generalmente «textocentrista» (Pavis, 2000: 205), es decir, la representación tenía su origen en un texto previamente elaborado que se actualiza sobre la escena. Gran parte de los desarrollos en la actuación giraron en torno a las relaciones entre el texto y el gesto, pues la enunciación física influye decisivamente en el sentido. El texto se impregna de calidades vocales, de direcciones, movimientos y trayectorias. Pavis propone tener en cuenta: los esquemas de entonación, la secuencia del texto en cuerpo-actitud-voz, la partitura retórica («puntos de apoyo lógicos y retóricos de la enunciación»), timbre, origen y dirección de la voz, la pausa y el tempo-ritmo. El texto «tiene una clara propensión a explotar a sus vecinos, a apoyarse en ellos o a fundirse con ellos» (Pavis, 2000: 219-220): retórica corporal-emocional, espacio físico e imaginario, rítmica y sincronización. El texto en escena no puede separarse de su contexto, del paralenguaje, del conjunto de signos —especialmente los visuales— ya que se percibe intrínsecamente unido a ellos.

En el conjunto de signos que aparecen en el escenario hay algunos que podemos nombrar, reconocer y clasificar, pero otros, junto a sus combinaciones, se mantienen como imágenes, figuraciones que «permanecen en un estado de significante, formas y colores que no se dejan traducir en palabras y cuya percepción constituye precisamente la experiencia estética del espectador; la escena y sus imágenes, la música y sus sonidos, el texto y su vocalidad» (Pavis, 2000: 222). De ahí la frecuente conceptualización como inefable.

Las perspectivas culturales, semióticas, y sobre todo filosóficas, como analiza McComb en la tesis *The Sound of Meaning: Theories of Voice in Twentieth-Century, Thought and Performance*, han tenido mucho peso en la visión de la voz en el teatro. Esta, como materia de comunicación ha estado subordinada al texto y a lo visual dentro de la tradición del teatro occidental, una tendencia acentuada en el siglo XIX y que McComb (2002: 286) reconoce también en el XX, lo que la ha apartado de la crítica, y por tanto de su valoración en los espectáculos:

although the voice remains an important component of actor training pedagogy, no serious theorizing about the voice has been undertaken in theatre studies. (...) the negligence of the voice reflects the final result of Western noetics reliant upon visual forms of language media, specifically writing and print³⁴.

Las concepciones sobre las relaciones entre voz, texto y representación resultarán por tanto determinantes para el habla escénica, tanto en la práctica como para la didáctica o su configuración como disciplina.

Se ha insistido en la particularidad de la relación actor-personaje(es)-público (Oliva, 2004: 43, 255; Brook, 1994: 24) como rasgo determinante en las acciones físicas y vocales en escena. Trancón (2004: 339) abordó una caracterización del código del teatro:

- 1) Fugaz, existe mientras se realiza y desaparece en cuanto desaparece el presente en el que se produce.
- 2) Irrepetible en cuanto tal, ya que transcurre en un tiempo lineal irreversible.
- 3) Reproducible, porque su estructura profunda como representación virtual queda fijada en un texto y en un montaje que técnicos y actores pueden representar o actualizar cuantas veces quieran.
- 4) Artificial, construida por la voluntad de un colectivo que la ha creado y ensayado previamente, marcando y fijando todas sus acciones, movimientos, diálogos, etc.
- 5) Artística, responde a un propósito estético o formal que trata de satisfacer impulsos que van más allá de las necesidades inmediatas.
- 6) Intencional, se dirige a un público con el que quiere entrar en comunicación para estimularle y transmitirle algo (mensajes, ideas, emociones).
- 7) Plurimodal, usa gran variedad de signos y códigos sociales y estéticos, no un solo código o lenguaje específico u homogéneo.
- 8) Ficticia, representa de modo convencional y consciente un mundo y una acción imaginaria, que no existe como tal en el mundo real, aunque puede tener referentes en la realidad y ella misma constituirse en realidad autónoma.
- 9) Real, se produce en un tiempo y un espacio tridimensional concreto, a través de la actuación e interpretación de actores vivos y presentes y ante espectadores igualmente presentes y reales.

En este marco de diferenciación es en el que insertamos la investigación sobre el habla escénica en los tratados y manuales de Declamación.

³⁴ «Aunque la voz permanece en la pedagogía de la formación del actor como componente importante, no se ha emprendido una teorización seria sobre la voz en los estudios teatrales. (...) el descuido de la voz refleja el resultado final de la visión intelectualista occidental apoyada en las formas visuales de los medios lingüísticos, específicamente la escrita y la impresa».

5.4. Bases metodológicas desde la historia de la representación

La historia del teatro representado en España ha sido mucho menos investigada que la literatura dramática.

Las fuentes documentales para la historia de la representación y de la actuación han sido muy diversas y fragmentarias: testimonios en memorias de actores y aficionados, polémicas sobre el teatro y los actores, tratados de declamación, colecciones costumbristas, crítica en prensa. Las historias del teatro durante todo el siglo XIX, algunas incluidas en los manuales de declamación, hacen alusiones a la manera de representar. Tratados como el de Sepúlveda (1888), Ixart (1894) y sobre todo Cotarelo (1896, 1902, 1904) documentan los testimonios con una primera lectura crítica de los archivos.

Los estudios sobre el actor en los Siglos de Oro y el siglo XVIII de Álvarez Barrientos (1997) y Díez Borque (1989), los trabajos de Cole y Chinoy (1970), McClelland (1952), Van Tieghem (1961), Roach (1985), Oehrlein (1983) y Chaouche (2000, 2001, 2012) abordaron en parte la técnica de representación.

Para una síntesis de la investigación histórica en España sobre la técnica del actor puede verse Evangelina Rodríguez (1998: 25 y s.); permite comprender los avances fundamentales en la investigación hasta ese momento anterior a las ediciones críticas de los manuales y tratados de declamación del siglo XIX por la Editorial Fundamentos, iniciada en 2001 con el de Andrés Prieto. El método positivista ha sido el más utilizado. Ya se ha señalado la importancia de los estudios de Rubio (1988, 1994, 2002), Vellón (1997, en Prieto 2001) y Soria (2006, 2010).

El equipo de José Romera Castillo, entre otros, ha investigado la vida teatral en diversos puntos de España durante el siglo XIX y XX, y para ello ha seguido el siguiente proceso (Romera, 2000: 2 y 2012: 106):

- Elección del lugar geográfico y del periodo a estudiar en función de la documentación disponible.
- Estudio del contexto histórico, literario y teatral.
- Establecer el estado de la cuestión en la bibliografía referida a la vida escénica del lugar.
- Establecimiento de las fuentes documentales base de la investigación.
- Establecimiento y estudio de la cartelera teatral. Clasificación de las obras, autores, géneros, itinerarios.
- Estudio del hecho escénico desde la semiótica teatral, es decir, de los lenguajes escénicos: interpretación de los actores, escenografía, vestuario, música, etc.

- Estudio de la recepción de los espectáculos: crítica y comentarios sobre las puestas en escena.
- Análisis de la representación desde la perspectiva sociológica, política y cultural.
- Conclusiones y metaestudios.

Si desde la semiótica teatral se ha puesto el acento sobre el conjunto de sistemas sígnicos que confluyen en el espectáculo sobre la escena, entendiendo que la esencia del mundo escénico es precisamente la representación (Romera, 2012: 41, 45 y 221), su estudio no obstante presenta vacíos —«a veces océano inmenso» dirá Romera (2012: 104)— en lo que atañe a los lenguajes escénicos y su historia.

Este equipo ha puesto en valor algunas fuentes que pueden aportar información sobre el teatro en provincias, y que enumeraba Jean-François Botrel (1977: 392):

para este estudio existen numerosas fuentes más o menos aprovechadas tales como los archivos municipales, cuando los teatros pertenecían al ayuntamiento, los archivos de las delegaciones provinciales de hacienda, para el aforo de los teatros y los impuestos pagados según el número de representaciones o de espectadores, las relaciones trimestrales de obras representadas transmitidas por los gobernadores civiles o los alcaldes después de la circular del Ministerio de la Gobernación del 27 de abril de 1875 y del Real Decreto de 11 de junio de 1886, que suministran datos sobre autores, obras representadas, número de representaciones, teatro, compañía, los cuales podrían ser tratados sistemáticamente, y otras fuentes privadas como la que he utilizado o el archivo Sinesio Delgado, o semiprivadas como el archivo de la Sociedad de Autores Españoles que absorbió las galerías dramáticas existentes en 1902, la prensa, testimonios, etc.

De todas estas fuentes prácticamente sólo la prensa y los testimonios aportan alguna información, siempre escasa, sobre el actor en escena.

En el índice de pasos fundamentales para el estudio de la representación teatral (Romera, 2012: 108-110) nada aparece sobre la recepción crítica o el arte del actor. Del enorme caudal de información generado, poco se refiere a la técnica del actor, a la recepción (crítica, público); con frecuencia es información inespecífica.

«De no haber vida póstuma para el actor es consecuencia necesaria el carecer de historia el arte de la declamación» escribía Bretón de los Herreros (1852: XXXII). Así, como anuncia César Oliva Bernal (2004: 21):

no ha habido nunca una sistematización de los elementos que componen la profesión del actor, sino diversas descripciones desde una visión subjetiva y parcial del arte de la interpretación, con la relativización que ello conlleva.

En la *Propuesta metodológica para el estudio del personaje en escena* (Romera, 2012: 126 y s.) con base en la semiótica del teatro, el proceso se centra en los aspectos históricos, teóricos y literarios del personaje, pero no en el trabajo del actor y sus sistemas específicos. Las referencias a la recepción crítica en la época pasan de puntillas por el actor en escena o se explayan en generalidades, atendiendo a las cuestiones de sentido (hermenéutica), pero no al «modo de producción de ese sentido» (Pavis, 1980: 440).

Botrel (1977: 393) plantea la necesidad de atender también a lo oral en la historia de la cultura, a «lo no materializado» por escrito, y que fue muy importante en una sociedad —no lo olvidemos—, mayoritariamente analfabeta.

Evangelina Rodríguez (2007, 2008, 2012) y el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia destacan en la labor de rastreo de las huellas del arte y la técnica del actor en la historia. La abundante documentación que analiza Evangelina Rodríguez y su interpretación desde una exégesis diversa y multidisciplinar, ha aportado una visión mucho más amplia del campo de investigación. «Son retazos de anecdotario, muñones de biografías sin ordenar, pero que el tiempo nos enseña a no despreciar, si sabemos adoptar el punto de vista de hacer hablar al documento de otro modo» (Rodríguez, 1998: 25).

Si se centra en el barroco, sin embargo no deja de hacer visitas desde la antigüedad hasta el siglo XIX, para indagar en el sentido de los textos y afinar en su interpretación. Imprescindible para seguir el rastro de la voz y el habla en la técnica actoral hasta los manuales del siglo XIX y la formulación del arte del actor como código. Es un buen modelo para nuestro trabajo.

Y la historia del teatro, (...) es una historia de fragmentos heterogéneos, de especulaciones diversas y en distinta dirección, que conducen a una posible memoria de aquello que, por naturaleza, nunca será enteramente ni fijo ni exacto. La historia del teatro no se opone así ni a textos ni a preceptivas, ni a imágenes ni a teorías plásticas, filosóficas, antropológicas, a ciencias heterodoxas como la fisiognómica o a prácticas tocadas por el estado de gracia de la antigüedad como la oratoria. El teatro tiene su continuidad en la historia en cuanto produce no tanto obras concretas como modos de indagar esas obras. Es, por tanto, una categoría, es un modelo para reflexionar sobre la unidad del saber, sobre un conocimiento universal cuya esencia radica en la transversalidad y no en la mera verticalidad organicista o jerárquica. Porque es en las zonas fronterizas, en los límites entre conocimientos donde se localizan los posibles avances (Rodríguez, 1998: 17-18).

En programas universitarios de teoría e historia de la representación se ha incluido la formación del actor, la voz dentro de los lenguajes escénicos, y la palabra en la representación. Aunque la investigación en este campo debería tener su territorio natural en las Escuelas Superiores de

Arte Dramático, todavía esperamos la publicación de los resultados³⁵. La inestabilidad legislativa, la incorporación al proceso de Bolonia en 2010, y la relativamente reciente creación de los programas de máster en colaboración con la Universidades así lo determinan³⁶.

5.5. Bases metodológicas desde la voz y el habla escénicas

Al igual que ocurre con la lengua que hablamos, siempre en redefinición, porque el presente nunca es el mismo (Berry, 2014: 60), la voz y la palabra en el teatro se han entendido de diferentes maneras. Por esto en primer lugar, y puesto que se trata de un concepto en permanente construcción, definiremos “habla escénica” desde el presente antes de abordar el siglo XIX.

Para una definición epistemológica hay que considerar que se trata de una disciplina solapada no solo por el trabajo interpretativo sino también por el uso del cuerpo, de la respiración, del sistema nervioso, de la música, y muy especialmente del habla cotidiana del actor. Esta condición ha determinado que el trabajo de habla escénica haya sido abordado históricamente desde paradigmas (científico, interpretativo, filosófico), métodos, técnicas y disciplinas diversas (canto, medicina, retórica, actuación, yoga, bioenergética, oratoria, danza, fonética, filología, ortofonía, logopedia...) hasta configurarse poco a poco como disciplina y lenguaje escénico diferenciado. Por otra parte, cada actor o pedagogo ha tenido su particular formación, adscripción a tradiciones, ideología artística, trayectoria y experiencias. La técnica personal, lo artesanal, el enfoque profesional y hacia la profesión, hacen que en cada caso deban tenerse en cuenta diversas premisas o condiciones, en ocasiones muy determinantes.

La construcción de la disciplina, por tanto, se ha hecho a través de las prácticas, de los referentes de la oratoria, de otras disciplinas cercanas como el canto, y poco desde el paradigma

³⁵ Hasta hace pocos años estos contenidos aparecían citados únicamente en algunas asignaturas; por ejemplo, en la Universidad Autónoma de Barcelona, Carles Batlle (2009) los incluye en el programa de la asignatura “[Teoria e Història de la representació teatral](#)” En el departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, los estudios de Máster incluyen la asignatura “[Teoría y metodología para la investigación literaria y teatral hispánica](#)”, de Evangelina Rodríguez, que recoge los contenidos desde la perspectiva documental. La actual proliferación de los másteres en Artes Escénicas (Universidad Complutense de Madrid, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Universidad de Murcia, Universidad Carlos III de Madrid, Universidade de Vigo, Universidad Autónoma de Barcelona, por citar algunos) está abriendo el campo de la investigación, aunque todavía sin resultados claros sobre la voz y el habla. Naturalmente, es en las compañías (Teatro de La Abadía, Atalaya y el Centro Internacional de Investigación Teatral, Compañía Nacional de Teatro Clásico, por citar algunas), en las Escuelas Superiores de Arte Dramático y en sus programas de máster en colaboración con las Universidades, donde se está desarrollando la investigación en el ámbito más cercano al arte del actor. Un ejemplo es la tesis de Begoña Frutos, Licenciada por la RESAD y profesora de Dicción y Expresión Oral en la ESAD de Baleares y en la RESAD, sobre los *Fundamentos técnicos de trabajo de Habla Escénica (voz y palabra) en el teatro de La Abadía (1994-2010)*. Universidad Carlos III de Madrid. 2014.

³⁶ Se ha publicado recientemente el Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación; en el punto tres queda recogido que «los centros de enseñanzas artísticas superiores a los que se refiere el artículo 58.3 de la Ley Orgánica, de 3 de mayo, podrán ofertar enseñanzas conducentes al Título Superior de Enseñanzas Artísticas, y de Máster».

científico. Desde la estética de la recepción parece haber pocas nociones sobre la voz, su uso y el propio lenguaje técnico. Incluso en el lenguaje de los teatrólogos la palabra “voz” aparece poco, y casi siempre limitada a la expresión “tono de voz” (la más repetida, mas significa poco), hablar y pronunciar (véase, por ejemplo, Vicentini, 2013).

5.5.1. Habla Escénica

Justificamos el título de nuestra investigación.

La diversidad de técnicas y tradiciones, el trabajo artesanal, y el resto de factores citados arriba, han hecho que no exista una terminología común, y mucho menos objetiva³⁷.

No hemos encontrado exactamente “Habla Escénica” en los textos de Stanislavski (1863-1938). Sin embargo, es claro que el concepto de habla escénica como tal aparece por primera vez en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (1986). La expresión precisa se difundió por sus discípulos, y pasó a denominar una asignatura obligatoria en el GITIS, Universidad Rusa de Arte Teatral, antes Instituto Nacional de Arte Teatral. En *Mi vida en el arte* (Stanislavski, 2013: 474), aparece “habla en escena”, y en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (Stanislavski, 1986: 320) aparece «lenguaje escénico».

En España, aparece en la traducción del libro de María Osipovna Knebel (1996: 22, 133) *El último Stanislavski*, y después (1998: 13) en *La palabra en la creación actoral*. No es casualidad que en las ediciones participara el Teatro de la Abadía³⁸, en la traducción Jorge Saura³⁹, y que el prólogo sea de José Luis Gómez. Vicente Fuentes⁴⁰ ha colaborado con Gómez en el trabajo vocal y de habla —al igual que Javier Sánchez (CSIC, UAM) y Ernesto Arias (Teatro de La Abadía)— además de pertenecer al consejo editorial de Fundamentos.

³⁷ Ver en el punto 5.6, el comentario de Juan Carlos Garaizabal al respecto. Para explicar mejor a qué me refiero, pondré el ejemplo de la terminología del canto clásico. Es eminentemente poética y subjetiva como lo es la nota de cata de un vino: se ampara en imágenes y sensaciones. Pero no refiere los hechos que ocurren de manera objetiva; es decir, no refiere los hechos físicos. Volviendo a la comparación con el vino: el químico y el enólogo son capaces de analizar objetivamente los hechos físicos, procesos y química que hay en el vino y su elaboración. Esto apenas ha existido en lo referente a la voz hasta hace pocos años, y ha venido del campo de la medicina, como ocurrió desde la fisiología en la segunda mitad del siglo XIX. El enfoque objetivo de técnicas como Estill Voice Training™ (Voice Craft) que parten de la fisiología vocal, ha aportado una terminología propia que todavía usa imágenes junto a descripciones anatómicas y fisiológicas.

³⁸ Teatro de La Abadía. Comunidad de Madrid.

³⁹ Profesor de Dirección Escénica en la RESAD desde 1998.

⁴⁰ Catedrático de Voz y Lenguaje en la RESAD; entrenador de Habla Escénica en el teatro de La Abadía y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Es significativo que la expresión fuese elegida por Jorge Saura (2006: 370) para el índice temático de *Actores y Actuación I; Antología de textos sobre la interpretación (429 a. C -1858)*⁴¹. Aunque La Abadía no es propiamente una escuela, reconoce una fuerte relación entre formación y creación. En este ámbito de trabajo, precisamente entre la práctica y la reflexión, es en el que empieza a difundirse en España la expresión “Habla Escénica”⁴². La tesis doctoral de Begoña Frutos (2014) recoge en su título «Habla Escénica (voz y palabra)». Esta división en dos partes, voz (cuerpo, voz como sonido) y palabra (texto, lenguaje, habla), en los nombres y definiciones, parece una constante y la tenemos muy en cuenta. Pavis (2000: 141) dice «la voz hablada».

Aparece en la denominación de algunas asignaturas en las Escuelas Superiores de Arte Dramático, aunque el término más usado sea “técnica vocal” o simplemente “voz”. Entendemos que semánticamente “voz”, “educación vocal”, “técnica vocal” remiten a la voz —hablada o no—, y han sido términos considerados para diversos profesionales que la necesitan en su comunicación: cantantes, maestros y profesores, entrenadores deportivos, agentes comerciales, políticos, oradores, predicadores, personal de *telemarketing* o atención telefónica, abogados, etc. (Bustos, 2007: 40). Varios de ellos realizan una comunicación que podemos llamar “escénica”. Sin embargo no siempre aparece el uso artístico del lenguaje, o el vínculo literario tan importante en el hecho teatral. Tampoco aparecen características diferenciadoras del teatro señaladas arriba en *Bases metodológicas desde la semiótica teatral* (en 5.3); especialmente de las citadas por Trancón: artística, plurimodal y ficticia. Queremos destacar precisamente la importancia decisiva de las relaciones de la voz y el habla con el resto de lenguajes escénicos, en el contexto de la representación frente al público, como factor de diferenciación.

«Habla teatral» (Trancón, 2004), es igualmente un concepto válido, pero más cerrado que «Habla escénica»: este incluye la voz —puesto que sin voz no hay habla—, el discurso, e implica su uso escénico y artístico (o al menos, elaborado). Igualmente entendemos que “escénica” es una caracterización sensiblemente más amplia que “teatral”.

Por su parte las disciplinas artísticas, poesía y teatro sobre todo, pero también oratoria, prédica, publicidad, radio-locución, emplean tipos de habla especiales, destinados a encantar, impresionar, transmitir profundamente los mensajes incluidos en el texto.

⁴¹ Sin embargo, no aparece en el volumen II (1863-1914), para reaparecer en el III (1915-2000). ¿Tiene que ver con el periodo en que el realismo es dominante en el arte del actor?

⁴² Según Begoña Frutos (2014: 87 y s.) desde 1994 en adelante José Luis Gómez trabajó sobre las materias «actuación y habla escénica». En 1998 en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, leyó una conferencia titulada «El habla escénica». En 2006 se crea un grupo de estudio sobre «Habla Escénica» coordinado por Ernesto Arias y monitorizado por Vicente Fuentes. Este había impartido «voz y palabra» desde 1995. Otros nombres menos usados han sido: voz, voz y sonido, palabra, prosodia, coro, acción psicofísica y vocal, ambientes sonoros, trabajo verbal...

Entonces, ¿cómo se habla, qué rasgos especiales se ponen en juego cuando nos dirigimos a una audiencia específica, reunida allí para escucharnos, y que espera algo diferente de lo cotidiano, pero al mismo tiempo, convincente, verosímil y conmovedor? (Sánchez, 2000-2013).

5.5.2. Definición del código de la disciplina

Nos limitamos aquí a las premisas metodológicas para la definición de la disciplina, especialmente los contenidos. Para el desarrollo de la definición remitimos al epígrafe sobre contenidos del Habla Escénica y su código disciplinar (6.2).

El habla artística ha sido, desde los fundamentos de nuestra cultura en Grecia, un arte con reglas y principios susceptibles de ser enseñados y aprendidos, con aportes tanto de oradores como de actores. Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, han sido recurrentemente citados en los tratados y manuales de Declamación. Sin embargo, se ha lamentado que no exista para la voz hablada un aprendizaje tan preciso como el del canto, algo que se ha achacado a los automatismos neuromusculares en el uso común del lenguaje (Pavis, 2000: 143); en otras palabras, a la confusión entre habla cotidiana y habla escénica.

Nuestra mirada es actual, por lo que, para una descripción sintética de la disciplina, recurrimos a tres fuentes:

1. El actual currículum de los estudios superiores de Arte Dramático.
2. Una selección de los trabajos más significativos sobre la disciplina publicados en los últimos años.
3. Cuestiones básicas planteadas desde nuestra experiencia escénica y pedagógica.

5.5.3. La clasificación de los contenidos

Las clasificaciones de los contenidos han variado según la concepción de la educación, y pasaron de referirse a la organización de las informaciones incluidas en los programas de las materias escolares, a una concepción más amplia como «conjunto de saberes o formas culturales cuya asimilación y apropiación por parte de los alumnos se considera esencial» (Avolio, 1998: 218). Desde una visión global de las personas, durante la reforma educativa de 1990, los contenidos fueron clasificados por Coll, Pozo, Sarabia y Valls (1992) en conceptuales, procedimentales y actitudinales. Tienen una estrecha relación con los «cuatro pilares de la educación» planteados por Jacques Delors (1995: 95) en su informe para la UNESCO sobre la educación en el siglo XXI: aprender a conocer, aprender a hacer, a vivir con los demás y a ser.

Los contenidos conceptuales se refieren a saber conocer y decir, abarcando información y conceptos que se deben aprender.

Los contenidos procedimentales se refieren a saber hacer, al cómo, es decir, métodos, operaciones, estrategias, actividades corporales y de expresión.

Los contenidos actitudinales se refieren a las relaciones con los demás, la vida socio-cultural, prescripciones, juicios de valor, actitudes con componentes cognitivos, afectivos y conductuales.

El Espacio Europeo de Educación Superior, construido a través del llamado proceso de Bolonia desde 1998, tomó de la OCDE la formación por **competencias**⁴³. Deben permitir a la persona desenvolverse adecuadamente en el entorno social y profesional. Cada competencia debería incluir los conocimientos, habilidades, actitudes y valores necesarios (Miguel, 2005). A su vez se establecieron tres tipos de competencias. Las generales o transversales propias de todo egresado de la enseñanza superior, deben ser transferibles en distintas situaciones y contextos, interdisciplinarias, integradoras y dinámicas, pues se construyen a lo largo de la vida. Las competencias básicas de la especialidad integrarán contenidos disciplinares, y las específicas de la materia o asignatura contenidos mucho más concretos.

5.5.4. El currículum actual de los estudios superiores de Arte Dramático

Los contenidos de los Estudios de “Grado”⁴⁴ de Arte Dramático se establecían en el *Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*. La materia voz tiene el siguiente descriptor:

Conocimiento anatómico-fisiológico del aparato fonador. Reconocimiento y conciencia vocal. Preparación vocal y entrenamiento. Dominio de todos los aspectos de la técnica vocal (respiración, resonadores, articulación, emisión, etc.) La voz como instrumento creativo. Principios de la comunicación verbal. Conocimiento en profundidad de la lengua. Estudio de la dicción: elementos técnicos y expresivos (ortofonía, prosodia, verso, etc.). Dominio de las técnicas expresi-

⁴³ «Habilidad para responder a las demandas o llevar a cabo tareas con éxito y consistentes con las dimensiones cognitivas y no cognitivas». OCDE, 2002.

⁴⁴ Entrecomillo porque una sentencia judicial de 2012 anuló la denominación. El *Real Decreto 96/2014, de 14 de febrero, por el que se modifican los Reales Decretos 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior (MECES), y 1393/2007, de 29 de octubre*, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales, establece la siguiente denominación: “Título Superior de las Enseñanzas Artísticas Superiores” (página 20153). Es equivalente a todos los efectos al título de “Grado”. El *Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación* viene a recoger las modificaciones necesarias tras las sentencias judiciales de 2012.

vas aplicadas a los diversos géneros, estilos, formas de representación y medios audiovisuales⁴⁵.

Así, tenemos un marco general de contenidos:

1. Anatomía y fisiología de la voz.
2. Reconocimiento y conciencia vocal.
3. Entrenamiento/práctica de la técnica vocal: respiración, vibración, resonancia, articulación, etc.
4. Uso creativo/expresivo de la voz y del habla.
5. Principios de la comunicación verbal y conocimiento de la lengua.
6. Dicción: articulación, prosodia, verso, etc.
7. Aplicación a medios, géneros y estilos.

Se observará que los contenidos relacionados con el habla —sin citarla— se incluyen en la materia “Voz”. Aunque sin límites claros, subyace una división entre la voz y el habla. Voz: aparato fonador, conciencia vocal, entrenamiento, técnica vocal. Habla: articulación, comunicación verbal, lengua, dicción, prosodia. Si bien existe una íntima relación, por otra parte esta división subyacente es reconocible en las prácticas, y especialmente en la didáctica⁴⁶.

En este desarrollo normativo de la disciplina, los contenidos se articulan en torno a tres ejes:

1. Conocimientos.
2. Habilidades (técnicas).
3. Aplicaciones.

La justificación de la materia aparece en el perfil profesional del graduado:

el perfil definido en la especialidad de Interpretación corresponde al de un artista, creador, intérprete y comunicador de signos que se utiliza a sí mismo como instrumento, integrando sus recursos expresivos, cuerpo, voz y sus recursos cognitivos y emocionales, poniéndolos al servicio del espectáculo. Desarrolla una visión artística personal que se combina con la de otros artistas participan-

⁴⁵ *Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.* p. 48479. Hay una clara diferenciación disciplinar entre Voz, y Música y Canto: Estudio de los principios musicales (ritmo, melodía, armonía, etc.) y su aplicación a la interpretación. Lenguaje musical: escritura y lectura. Estudio y dominio de la voz cantada: elementos técnicos y expresivos. Aplicación de la técnica del canto a diversos géneros y estilos.

⁴⁶ En la CARM en concreto varias asignaturas obligatorias de especialidad de la materia «voz» se denominan «Técnica vocal y del habla». Ver en *Resolución de 25 de julio de 2013, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de arte dramático.* p. 33380.

do en un proyecto artístico común. Este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación y de la docencia.

Obsérvese que aparecen la investigación y la docencia, aplicaciones que igualmente implican en todo caso conocimientos, habilidades y actitudes.

Las competencias de la especialidad (*Real Decreto 630/2010*, de 14 de mayo; p. 48475), por su carácter general, nada dicen de la voz y el habla, pero establecen que el titulado deberá:

dominar los recursos expresivos necesarios para el desarrollo de la interpretación.

Participar en la creación e interpretar la partitura y/o personaje, a través del dominio de las diferentes técnicas interpretativas.

Interaccionar con el resto de lenguajes que forman parte del espectáculo.

Estudiar para concebir y fundamentar el proceso creativo personal, tanto por lo que se refiere a la metodología de trabajo como a la renovación estética.

Se establece un mínimo de 17 ECTS para la materia Voz en las enseñanzas obligatorias de especialidad (Interpretación), lo que supone cerca del 15% de la formación especializada.

La especialidad del profesorado que imparte la materia es «Dicción y Expresión Oral» (*Real Decreto 989/2000*, de 2 de junio⁴⁷), y anteriormente «Ortografía y Dicción». No aparecen los términos “voz” o “habla”. En cambio, se mantiene “Dicción”, un término asociado claramente al habla (ver en el DRAE).

5.5.5. Trabajos recientes más significativos sobre la disciplina

Para delimitar los contenidos y procesos disciplinares, más allá de lo establecido en la formación reglada y de la experiencia pedagógica propia, se han tenido en cuenta, entre otros, los siguientes trabajos. Se trata de una selección basada en los criterios de proximidad temporal (10 años), competencia investigadora, académica y artística, así como vinculación con la didáctica de la disciplina. Interesa aquí señalar la diversidad de enfoques y metodologías, según los distintos campos de estudio: histórica documental, científica, experimental, artística, semiótica.

- La tesis doctoral de Begoña Frutos (2014), *Fundamentos técnicos de trabajo del habla escénica (voz y palabra) en el Teatro de La Abadía, 1994-2010*, fue la primera específica sobre Habla Escénica. El entorno investigativo, didáctico, artístico y profesional del Teatro de la Abadía es un núcleo importante.

⁴⁷ *Real Decreto 989/2000, de 2 de junio, por el que se establecen las especialidades del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, se adscriben a ellas los profesores de dicho Cuerpo y se determinan las materias que deberán impartir.* Esta disposición ha sido posteriormente derogada, lo que no afecta a la especialidad.

- Javier Sánchez (2000-2014) ha profundizado en la investigación sobre el habla artística desde la inusual doble perspectiva de las letras y las ciencias, y en contacto tanto con la didáctica como con los actores profesionales. Recoge mucha información, si bien en un orden personal cronológico o temático, como un árbol con raíces y ramas interconectadas, o similar a un mosaico de teselas intercambiables.
- Ernesto Arias (2013), actor y profesor en Teatro de la Abadía, hace unas interesantes reflexiones centradas en la pedagogía: pone el foco de atención en el aprendizaje y el actor como principal responsable en la construcción de su proceso.
- Jo Estill (2010) elaboró un sistema de trabajo vocal comúnmente llamado *Voice Craft*TM basado en la investigación científica sobre la anatomía y fisiología de la producción vocal. Su técnica permite el control aislado de la musculatura fina en las «estructuras anatómicas individuales del sistema de producción de la voz» (Estill, 2010: 5). La técnica tiene como principios no basarse en prejuicios estéticos, respetar la salud vocal, ampararse en la investigación científica y el conocimiento, partir de la técnica hacia el arte y la metafísica, entender la voz como un sistema dinámico complejo según el modelo potencia (aire) - fuente (vibración) - filtro (resonancia).
- Christina Shewell (2009) realiza una extensa revisión de elementos, factores y condicionantes del trabajo vocal, aunando la experiencia profesional, el rigor científico, y la rehabilitación. Según Shewell existe una progresión lógica o jerarquía, una organización de la técnica, que es perceptible tanto en los tratados de técnica vocal (Berry, Rodenburg, Houseman) como en los de clínica de la voz. Elabora un perfil de percepción de habilidades vocales «Voice Skills Perceptual Profile (VSPP)»⁴⁸ y establece una secuencia lineal lógica de habilidades para el trabajo vocal a partir de «ocho aspectos de la voz libre» (Shewell, 2009: 74 y s.).
- Gemma Reguant (2007) incide en la habitual relación mente > cuerpo > voz y en las ventajas de la técnica al servicio de la expresividad. Es Profesora de voz en el Institut del Teatre de Barcelona y en 2009 se doctoró con la tesis *Olfacció creativa: les olors com a motor creatiu per a la veu i per a la locució actoral*.
- María Paz Redoli (2005) ordena el trabajo vocal en escalones, desde la base a la cima, en un sistema progresivo con forma de pirámide, y establece unas «premisas fundamentales para trabajar la voz». Su aporte metodológico sobre los procesos de caracterización de la voz y el habla fue pionero en la disciplina. Es profesora de Dicción y Expresión Oral en la ESAD de Málaga.
- Santiago Trancón (2004), desde la teoría del teatro y la semiótica, se esfuerza por delimitar los territorios del habla teatral frente al habla cotidiana y la literatura. Reflexiona sobre la «anomalía» de la separación entre la investigación práctica y teórica en el mundo del teatro.

Para la relación de los contenidos disciplinares del habla escénica véase el capítulo 6.2.

⁴⁸ <http://www.shewellvoice.com/voice-skills/> El perfil se apoya en la terminología Vocal del *Profile Analysis Scheme* (Laver, Wirz, McKenzie and Beck, 1981).

5.5.6. Cuestiones planteadas desde nuestra experiencia escénica y pedagógica

La experiencia escénica y pedagógica durante más de 15 años nos ha planteado diversas cuestiones relacionadas con el código disciplinar, la didáctica y las aplicaciones del habla escénica. Confluyen la experiencia diaria en el aula, los procesos prácticos y teóricos de investigación formal e informal en didáctica, las evaluaciones de los alumnos y profesores, la reflexión personal y colectiva sobre la organización didáctica y el currículo en la implantación del Proceso de Bolonia (2010-2014).

La elaboración del currículo y de los documentos académicos (guías didácticas, principalmente) requiere una organización estructurada y secuencial de los contenidos. En el proceso se ha considerado:

- La relación de la materia con las demás en el contexto académico.
- Los distintos enfoques y estrategias metodológicas del profesorado y del entorno profesional.
- Las especialidades y recorridos dentro de cada especialidad.
- La finalidad profesional de la formación.

Por otra parte, la aplicación de diversas herramientas de gestión de calidad, entre ellas grupos de debate y diagramas de Pareto, entre los profesores de voz y lenguaje, aportó información relevante sobre la didáctica y las relaciones con la interpretación. Se detectaron varias divergencias didácticas que reflejaban una escisión entre el trabajo técnico de habla escénica y el de actuación. La mayoría de las divergencias apuntaban a un desencuentro en torno al concepto “verdad”, que bloqueaba la generalización de habilidades. Se manifestaba en una pobre articulación y una dicción inexpressiva, escaso volumen, reiteración de esquemas entonativos, falta de implicación física por tensión mental, falta de dirección, patrones personales inadecuados en la postura, respiración, emisión vocal, articulación y dicción.

Participamos en grupos de trabajo organizados por el centro enfocados a la innovación curricular, y en experiencias intercambio entre profesores y grupos. Recogimos también las opiniones del alumnado por medio de encuestas y grupos de debate.

Directa o indirectamente el profesorado pudo participar en la elaboración de los desarrollos legislativos de los últimos años, lo que ha supuesto una intensa reflexión sobre la organización pedagógica en muchos sentidos: metodologías, estrategias, tiempos, evaluación, medios, relaciones con el entorno académico y profesional...

En síntesis, desde una perspectiva de código disciplinar entendemos pertinente estudiar en los manuales:

1. Conocimientos (saber).
2. Habilidades técnicas (saber hacer).
3. Procesos didácticos (métodos, prácticas y estrategias concretos, de aula).
4. Principios pedagógicos, éticos y profesionales. Incluye las justificaciones y discursos de legitimación.
5. El profesor (trayectoria, fuentes de conocimiento, relaciones).
6. La institución (departamento al que se adscribe la disciplina, programas y peso de la materia en el currículum, especialidades, interdisciplinariedad).
7. Aplicación de conocimientos y habilidades en la creación artística.

Este último tiene interés desde varios puntos de vista, incluido el hecho de que los profesores solían ejercer en los escenarios.

Para un mayor detalle en los contenidos de cada parte remito de nuevo al epígrafe 6.2, sobre Habla Escénica y código disciplinar.

5.6. Terminología

Y así, en el teatro —como en toda ciencia humana— hay un problema de nomenclatura que constituye una de las grandes dificultades de la historia: qué se llama a qué en determinados momentos, lo que impone el análisis de esos significantes en su significado sincrónico y diacrónico (Rodríguez, 2012: 279).

La cuestión de la nomenclatura preocupaba ya a finales del siglo XIX como medio de evitar confusiones. Sebastián Carner (1890: 41) pretende plantear denominaciones precisas para establecer una taxonomía del arte escénico. En los tratados fisiología y de Canto la denominación de los tipos respiratorios (respiración diafragmática), o de determinados tipos de voz (voz mixta, voz disminuida) se convertía en fuente de confusiones y de debate (Yela, 1872; Botey, 1886).

La terminología en arte es un campo minado que requiere todas las cautelas. Cada cual da a los términos un valor semántico diferente o bien matizado por las sensaciones, experiencia, técnica o tradición personal. En la teoría la problemática sigue abierta (Vieites, 2014: 340), y en la práctica, se requiere constantemente experimentar, contrastar, traducir, delimitar.

El lenguaje metafórico sigue siendo más usado en la formación vocal que el lenguaje científico, incluso en técnicas que se amparan en la objetividad fisiológica⁴⁹; sin embargo, se ha relacio-

⁴⁹ *Estill Voice Training*™, por ejemplo, utiliza términos como “belting” o “anclajes” que remiten igualmente a códigos intersubjetivos. Estos términos, en la práctica bastante concisos, requerirían largas descripciones.

nado con acciones musculares concretas que operan de manera precisa en el control de la coordinación audio-fonatoria (Dimon, 2013: 121, 169).

En la técnica vocal y del habla los significados remiten usualmente a la experiencia, donde los matices e interpretaciones se multiplican, por lo que aparecen divergencias semánticas, que han sido una gran dificultad para el desarrollo del campo.

El uso de términos en la pedagogía vocal en ocasiones puede provocar rompecabezas situacionales y físicos cuando te quieres entender desde lo mental, claro está, con otros profesionales de la voz y también con alumnos. Técnicas diferentes con términos propios; términos adoptados de otros idiomas y traducidos de tal manera que provocan desajustes de precisión al nombrar aquello de que se habla; palabras llenas de significado sensorial e imaginario para la persona que las crea a partir de su experiencia; interpretación libre del vocabulario común... Estas son algunas de las razones por las que el uso del lenguaje en el proceso formativo vocal se vuelve delicado. (...) A falta de un código común a todas las técnicas vocales —objetivo que sería imposible de lograr, porque cada técnica nace de una sensibilidad y de una forma de expresión diferente— sí que existe un glosario generalizado que permite situarse verbalmente frente a lo que se mueve, se oye y se siente en el acto vocal (Garaizabal, 2011).

Dada la multiplicidad terminológica de la disciplina en la que confluyen técnicas, enfoques y paradigmas diversos, estamos en un terreno donde a veces es difícil saber *qué* se llama a *qué*. Durante mucho tiempo los términos empleados han sido los del canto, pero han sido utilizados de manera imprecisa por los actores “de verso”; en su mayoría son imágenes subjetivas que requieren una ulterior explicación o experiencia⁵⁰, y además corresponden a su estética específica.

A pesar de lo poco escrito por actores sobre su propio arte, debemos entender que el lenguaje puede describirlo. Los términos son una codificación que se formula dentro de un sistema, lo que nos aporta herramientas para la didáctica, la práctica y la visión crítica. La definición de los términos técnicos usados en la jerga teatral se hace necesaria para la correcta interpretación de los manuales y tratados, no solo porque su manejo requiere cierta especificidad, sino porque en ocasiones la semántica puede ser distinta en el siglo XIX y la actualidad.

La nomenclatura se constituye en una dificultad, como por otra parte es habitual en la historia, y postula delimitar los significados de manera sincrónica y diacrónica. Baste recordar que términos como “actor” no tuvieron durante los Siglos de Oro una diferenciación clara de otros

⁵⁰ Véase al respecto la nota 37.

como “comediante” o “representante”. Andrés Prieto argumenta en 1835 la superioridad del “cómico” sobre el “actor”, y sin embargo a fin de siglo preferíamos llamarnos actores (Ruiz, 1894: 266-267). Todavía se sigue diciendo “recitar el verso”. Rubio (en Romea, 2009: 46) avisa del distinto alcance de los términos según el autor o el momento histórico, y Granda advierte sobre la imprecisión con que se usan en el arte teatral:

los vocablos naturalidad, verdad, realidad, han sido utilizados en el arte teatral desde tiempos remotos, y continuamos haciéndolo sin comprender del todo a qué nos estamos refiriendo o con qué fin los utilizamos. Milagros del arte (Granda, 2006: 80-81).

El significado de los términos ha sido una preocupación en el vasto trabajo de Evangelina Rodríguez, por lo que para pisar sobre terreno seguro y —por qué no decirlo— no perder el tiempo, recurrimos al *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro*, Rodríguez (2009). Recoge términos teatrales de, entre otros, los diccionarios clave para el periodo (Rodríguez, 2012: 294): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, de Esteban Terreros y Pando (1787); *Diccionario Técnico de la Música*, de Felipe Pedrell (1894); *Vocabulario de términos de arte*, de Jules Adeline (1887); *La jerigonza de bastidores adentro, léxico teatral español (1890-1930)*, de Carmen Navarro (2001).

Cuando se trata de una delimitación precisa o diacrónica del significado, recurrimos también al *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, una potente herramienta de la RAE⁵¹.

Hay que añadir los glosarios, como el curioso *Diccionario Teatral de Voces propias y apropiadas al Teatro*, incluido a modo de anexo por Luis Millá (1913: 239) en su *Tratado de tratados de Declamación*.

5.7. Conclusiones sobre metodología: enfoques y procesos de investigación

La expresión “habla escénica”, concepto acuñado por Stanislavski y su entorno, requiere una definición, cuando menos en sus contenidos, desde donde hacer las preguntas a los manuales y tratados de Declamación. Los significados de “declamación” también deben ser explicados.

El campo específico de la investigación histórica en artes escénicas y su concreción en este caso sobre el habla escénica en el arte del actor, la actuación, y sus relaciones en la didáctica, determina los distintos enfoques y las perspectivas de método. El área de la investigación en Historia

⁵¹ <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>

de la Pedagogía Teatral recientemente planteada por Vieites (2014) es un marco adecuado a este trabajo.

La Historia de la Educación teatral se configura, a nuestro modesto entender, como una rama específica de la Historia de la Educación, en tanto orientada al estudio de hechos educativos, y con relaciones evidentes con la Pedagogía teatral, en tanto disciplina que se ocupa de la descripción y sistematización del campo, y con la Historia del teatro. En la determinación de cuáles habrán de ser sus herramientas y metodologías, no puede ser ajena a las que le son propias a la Historiografía, pero también considerando que cada objeto de estudio precisará de un método específico de indagación, pues como nos recordaba Edgar Morin, «no solamente el objeto debe ser adecuado a la ciencia, la ciencia también debe ser adecuada al objeto» (Vieites, 2014: 338).

Las cuestiones que planteamos remiten a una metodología analítica propia de las ciencias humanas, comparativa, crítica (con criterios y principios), y multidisciplinar: habla escénica, semiótica e historia de la representación, teoría de la actuación, historia de la educación, pedagogía teatral. La definición del código disciplinar del habla escénica nos remite a sus relaciones con otros lenguajes escénicos: a la semiótica de la representación, a los contenidos del habla escénica y a la historia de las disciplinas escolares.

En el terreno de la historia de la representación, es importante considerar algunos rasgos específicos inherentes a la práctica teatral profesional, que tienen implicaciones metodológicas. Aunque el estudio del actor sobre la escena no está en el núcleo de la investigación y no es el objeto a investigar —es una tarea por hacer—, aparece como determinante. Tenemos al actor-sujeto, con un oficio artesanal, fugaz, en el que suele ser a la vez investigador y objeto investigado, cuyo saber es eminentemente práctico; y no sólo esto, sino que está expuesto constantemente al escrutinio de un público cuyos gustos y preferencias son determinantes y se modifican a lo largo del tiempo (estética de la recepción y crítica). De ahí, en parte, la compleja cuestión del modo de conocimiento adecuado a la investigación de los sistemas simbólicos que operan en la comunicación escénica; se muestran esquivos al campo de lo objetivable.

La semiótica teatral apenas se refiere al habla escénica y no explica completamente la experiencia del actor, que ha sido estudiada más bien en los tratados de actuación y por la antropología teatral (Barba, 1988: 14). Como el fin de la enseñanza teatral en el siglo XIX era el escenario, otro tanto ocurre en la didáctica del habla escénica y los manuales de Declamación.

En la literatura teatral ha sido determinante para los enfoques epistemológicos la creencia común entre los artistas de que los procesos artísticos se desarrollan básicamente desde la intuición y la irracionalidad, y no a través de la cognición.

Sin embargo, los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos. En resumen, el conocimiento plasmado en el arte, que ha sido analizado de diferentes formas, tales como conocimiento tácito, práctico, como “saber cómo” (“*knowing-how*”) y como conocimiento sensorial, es cognitivo, aunque no conceptual; y es racional, aunque no discursivo (Borgdorff, 2010).

No podemos ignorar las distintas teorías de la actuación y su desarrollo a lo largo del siglo XIX, así como sus vínculos con el entorno social y cultural. Conceptos como “naturalidad”, “verdad”, “artificio”, alimentan un debate esencial para comprender la didáctica del habla escénica y el papel que jugó en su contexto: el trabajo del actor en el escenario. El papel capital de la voz y el habla en el trabajo del actor, la puesta en escena y recepción (espectador y crítica), ha sido poco estudiado y mal conocido.

La falta de documentos en audio o vídeo remite a los textos. Nuestras fuentes en primer lugar son los manuales y tratados de declamación, y secundariamente otras fuentes como documentos oficiales, memorias, críticas, artículos de prensa, biografías y estudios monográficos necesarios para interpretar los manuales en su contexto.

Se requiere una taxonomía de los tratados y manuales, encuadrarlos en su entorno teatral o en las instituciones educativas, en la historia de las enseñanzas artísticas, aspectos vinculados a la Historia de la educación y la Manualística. Dentro de la diversidad, no aparecen destacables los textos destinados a las escuelas de Declamación por su amplitud, sistemática, y acercamiento al habla escénica.

A partir de todo ello establecemos un corpus o canon de textos sujeto del análisis, estudio crítico y conclusiones. Estructuramos la información que aportan los manuales (método inductivo), pero permitiendo que la información aportada por los manuales enriquezca a su vez la matriz propuesta (método deductivo), de modo que la visión crítica y del contexto (el actual y el pasado) estén presentes en la interpretación de los textos.

6. Habla Escénica

If the evolutionary record is any indication, our survival as a race hinges upon our ability to talk to each other⁵² (McComb, 2002, 81).

Si la voz remite a un cuerpo del que emana, a huesos, músculos, aire y sonido que conectan inmediatamente, físicamente, con el cerebro, el lenguaje remite a la cultura y la educación, a un fenómeno social. La voz es expresión personal, única, y el lenguaje una convención colectiva. Voz y palabra, dos elementos que apuntan en direcciones contrarias y que el actor ha de mantener no solo unidos, sino coherentes, eficaces y atractivos. Cuerpo propio y palabras de otro han de transitar hasta convertirse en cuerpo de otro y palabras propias. El actor pone en juego, en riesgo, su cuerpo físico y emocional, y lanza la palabra sobre la voz, siempre con intención.

La palabra es siempre activa pues prevalece la necesidad de sobrevivir (Berry, 2014: 76).

y para sobrevivir hay que pensar, lo cual no le resta, sino que le añade importancia a los sentimientos (Berry, 2014: 195).

Voz, habla y lenguaje, términos con diferentes significados, operan simultáneamente (aunque afortunadamente no siempre) en la comunicación teatral. «But whereas the voice, when it creates sounds, does not have to express a language, speech, when spoken or written, does⁵³» (McComb, 2002: 7).

La situación de representación, marcada por convenciones de todo tipo, determina unas relaciones espaciales, temporales y procesuales que implican la elaboración artística del habla escénica. Por tanto, no la podemos entender separada de la representación en la historia del teatro. El punto siguiente trata de los antecedentes para comprender la situación del habla escénica y la actuación a principios del siglo XIX, sin olvidar la cuestión de la enseñanza y el peso de las tradiciones. Después veremos la definición de los contenidos y del código disciplinar del Habla Escénica, que debe decirnos qué buscar en los manuales y tratados.

6.1. Antecedentes

En un oficio según parece tan poco atento a la memoria escrita, resulta fundamental mirar la historia no solo para entender lo ocurrido, sino también las recurrencias; y porque además «en

⁵² «Si el registro evolutivo es un indicio, nuestra supervivencia como raza depende de nuestra capacidad para hablar unos con otros».

⁵³ «Pero mientras que la voz, cuando crea sonidos, no tiene que expresar una lengua, el discurso, hablado o escrito, sí lo hace». Igualmente se podría traducir *speech* por “habla” y no por “discurso”.

buena medida la historia de la educación teatral está directamente asociada a la historia del teatro» (Vieites, 2014: 327).

Es necesario, pero igualmente apasionante, enlazar con la memoria del oficio. Los tratados de declamación y muy en concreto los manuales asociados a la enseñanza surgieron en un momento bastante preciso, y con unas circunstancias previas determinadas: entre los siglos XVIII y XIX, en el contexto de los planes ilustrados de reforma del teatro.

Sin pretensión de exhaustividad, revisamos algunas claves sobre cómo se ha entendido el trabajo vocal y de palabra hasta el siglo XVIII, y después los antecedentes más cercanos a los manuales a estudiar. Se atiende también a los principios relacionados con la declamación y la didáctica.

Las citas y referencias se transmitieron a través de los textos-fuente (frecuentemente con origen en Francia, que hacía de puente pues era lo que se tenía más cerca, aunque fuesen tratados de la antigüedad clásica), y después de asentarse pasaron prestados de unos tratadistas a otros como sello de autoridad.

Lo que aquí reflejamos son fragmentos de obras, referencias breves, citas sobre actores, porque hubo muy pocos tratados específicos. Joaquín Caprara (1770/1772-1838), actor y profesor de Declamación refería en 1834 «lo poco que hasta ahora se ha escrito en España acerca de la Declamación teatral» (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008:82). Al igual que en otros aspectos de la historia del teatro, la memoria es fragmentaria. Tal vez por el escaso interés de los actores por la teoría, tal vez porque la dinámica del oficio no dejó tiempo para ello, tal vez por la distante autoridad de los antiguos diluida en la impermanencia, lo que nos queda sobre voz y habla, incluso en obras sobre oratoria, son solo “partes”.

La gente de teatro simplemente lo hace, no *teoriza* sobre el teatro ni es dada a derrochar tiempo y esfuerzo poniendo por escrito lo que toda la profesión sabe por conocimiento directo desde que tiene memoria de sí misma (Cantero, 2006: 13).

(...) y sin sobrevivir un solo instante á su fugacísima expresión (Funes, 1894: 85).

6.1.1. De los modelos clásicos al siglo XVIII

El peso del teatro y la oratoria en la vida cultural de las *polis* griegas, hicieron de ellos motivo de reflexión en los diálogos de Platón y las obras de Aristóteles. Desde estas primeras fuentes es apreciable la diversidad de disciplinas implicadas (oratoria, retórica, actuación, recitación) en el fenómeno, y siempre con referencias a los actores.

Atraviesa toda la teoría de la interpretación una doble visión: la línea, la vieja frontera entre “verdad” y “representación” que formuló Diderot (1830) en *La paradoja del comediante*: la oposición entre “el actor de experiencia [el que vive el papel] y el actor de actuación [el que representa el papel]” en palabras de Nemirovich-Danchenko (en Saura, 2006: 356). Desde la primera visión generalmente el habla es la espontánea del actor, la segunda implica el conocimiento, estudio y control del propio instrumento y los códigos. En una opera la intuición y la expresión personal, en otra el oficio.

Platón ya abordó la cuestión en *La República*, Libro III (Saura, 2006: 17; Rodríguez, 2012: 30) posicionándose contra la técnica y a favor del “entusiasmo” y la “inspiración divina”. La cuestión ha afectado también a los puntos de vista sobre las cualidades innatas y la formación, el pertinaz debate sobre si el actor nace o se hace.

Platón (428-347 a. C.).

La trascendencia de los posicionamientos de Platón queda acreditada en la pervivencia del debate hasta Diderot y aún después en los tratados de Declamación.

En uno de los diálogos entre el rapsoda Ion y Sócrates, este hace apología de la posesión cuando argumenta que no es la técnica la que hace a los rapsodas y actores capaces de conmover, sino la inspiración divina, pues la divinidad misma habla a través de la boca de los poetas, y el estado del rapsoda o actor se transmite a la audiencia. Nos habla de las emociones y del trance. Desde otro punto de vista, se trata del viejo principio de la magia simpática, después amparado en los dioses, y hoy seguramente transmutado en ciencia cuando hemos sabido, entre otras cosas, del papel de las neuronas-espejo. Implicaba cierto rechazo —quizá solo aparentemente— de la técnica en favor de la inspiración. Fue especialmente intenso en las posiciones románticas, y ha tenido una gran trascendencia.

The passions were the essential paradigm at the heart of theoretical reflection in the eighteenth and nineteenth centuries, concerning not only the interpretation of character but also the possibility of manifesting an interior state with the emotional involvement of onlookers⁵⁴ (Pietrini, 2011:10).

José de la Revilla (1796-1859) en *Artes de la imitación*, apunta en otra dirección y reclama el estudio metódico:

El artista que llega á presumir que la buena disposición, ó sea el genio, basta para producir grandes cosas en las artes, se envolverá en un error grosero con el

⁵⁴ «Las pasiones eran el paradigma esencial en el corazón de la reflexión teórica en los siglos XVIII y XIX, afectando no solo a la interpretación del personaje sino también a la posibilidad de manifestar un estado interior que implique emocionalmente a los espectadores».

que se perjudicará á sí propio y juntamente á los progresos del arte á que se dedique (Revilla, 1832).

Lo traemos a colación porque no solo fue crítico literario, catedrático de Literatura en la Escuela de Declamación donde intentó algunos cambios, sino que formó parte de la Dirección General de Instrucción Pública donde tuvo un importante papel junto a Antonio Gil de Zárate (1791-1861) y Pedro José Pidal (1799-1865) en la reforma de los planes de estudio a partir de 1840. Más adelante volveremos sobre la interesantísima figura de José de la Revilla y sus textos (ver 12.1).

Pero es en *La República* donde Platón condena la imitación por un lado, y por otro muestra su admiración por los actores. Aparece aquí la después tópica y, por otro lado errónea —como se ha demostrado por innumerables actores— separación entre actor y rapsoda: «tampoco se puede ser actor y rapsoda a la vez», dice (las citas están tomadas de Saura, 2006: 17 y s.). La condena de la imitación parte de una posición ética ante la “contaminación” emocional: «la imitación llega a apoderarse de las costumbres y de la naturaleza de la persona, transformando su cuerpo, la voz y el pensamiento a los del personaje». Para Platón la imitación era un peligro en sí misma, tanto por la citada “contaminación” (del actor), como por la confusión (del público) entre actor y personaje, realidad y ficción mezcladas en distintos niveles y proporciones. Por esto, en el diálogo, Sócrates prefiere la objetividad de la narración, la integridad juiciosa y fidedigna del narrador ecuánime, sobrio y «menos efectista». Y quizá también por esto reivindique la necesidad de pautas. De ahí a la necesidad de controlar, vigilar e inspeccionar la creación de los “imitadores” va un paso. Rodríguez (2012: 30) apunta que Platón miraba hacia Homero y la transmisión oral viva con admiración, frente a la palabra escrita —también representación, al fin y al cabo— y sus peligros. La fascinación por los “imitadores” no impide a Platón expulsarlos amablemente de su república ideal.

Se plantean, pues, en Platón, las cuestiones de la “verdad”, de las emociones, de lo incognoscible, de la moral, de las pautas, y con ellas las contradicciones. Las mismas que encontramos en la «paradoja» de Diderot, las mismas «Paradojas» de Luis de Tavira (1999), y probablemente las mismas con que nos topamos hoy.

Aristóteles (384-322 a. C.)

Si, como hemos visto, la obra de Platón deja contradicciones, los textos de su discípulo también dejan interrogantes en diversidad de aspectos, términos, y concepciones, especialmente por las interpretaciones posteriores al constituir sus textos un pilar en la preceptiva de todos los tiempos. Tampoco hay que olvidar que sus escritos fueron anotaciones y “apuntes” para uso personal y didáctico.

Como Platón, entiende más elevado el arte de la epopeya (rapsoda) y reniega de la afectación (actor). Punto de vista que será determinante en las concepciones posteriores sobre la oratoria (priman las ideas y la palabra) y la declamación (interviene el gesto, la imitación) y que precisamente invertirán sus posiciones cuando la Declamación tome prestigio como arte liberal apoyándose, en parte, en el de la oratoria. Aristóteles cita varios actores —casi siempre por sus cualidades negativas— a quienes tiene en consideración inferior a los rapsodas por dedicarse a la “imitación” de personajes poco edificantes. La cuestión del “decoro” hunde sus raíces en Platón, se hace compleja en Aristóteles y llega con diversas variantes —moralistas, estéticas, sobre técnica del actor— a los manuales y tratados.

Pero más interesantes para nosotros son sus apreciaciones sobre la voz, el lenguaje y la dicción, ya que al igual que Platón, considera que no hay método alguno sobre la cuestión, y que la materia no es digna de estudio. Inmediatamente argumenta la necesidad de la enseñanza de la voz, la elocución y la dicción. Una vez más no es considerado un aspecto esencial, pero sí imprescindible. Al fin y al cabo «El arte del actor era manifestar al personaje y por eso su técnica le debía ayudar a dominar la elocución» (Oliva, 2004: 195).

Como es bien conocido, en su *Poética* remite a los libros sobre *Retórica* para todo lo referente a la dicción.

En cuanto a la dicción, un tema de estudio son las figuras del lenguaje. Su conocimiento y manejo es saber propio del arte del actor y del especialista en estos menesteres, como por ejemplo, saber distinguir qué es un mandato, qué una súplica, qué es una argumentación, qué una amenaza, qué una pregunta, qué una respuesta, y otras cuestiones del mismo tipo (en Saura, 2006: 23-24).

La interpretación sigue siendo considerada un don de la naturaleza. Resulta interesante entender la preponderancia de la *actio* frente al personaje, que se define por su carácter funcional respecto de aquella. En cierto modo Aristóteles habla de distanciamiento, pero sin romper la verosimilitud, imprescindible para la *mímesis*. La individualización del personaje, el acercamiento entre personaje y persona es un producto del siglo XVIII y el interés por la naturaleza de las pasiones humanas, que culmina en el siglo XIX y continua a través del siglo hacia la preponderancia de la persona en el teatro posterior al Romanticismo. La distinción de géneros tuvo también enorme importancia en la manera de entender la voz y el habla a partir de Aristóteles.

La puesta en escena se sustenta básicamente en la voz y en cómo debe ser utilizada según la emoción que se quiera conseguir; si hay que subirla, bajarla o mantenerla en un punto medio. Y lo mismo ocurre con la entonación: si ha de

ser grave, aguda o intermedia. Son tres, pues, los factores que intervienen: el volumen, la armonía y el ritmo. Es así como se logran los premios en los concursos dramáticos, al igual que los actores consiguen mayor nombre que los propios autores, así ocurre en las batallas políticas a causa de los defectos de las instituciones políticas. No se ha elaborado aún ningún método sobre esta cuestión; y los referentes al lenguaje y la dicción se retrasan en su desarrollo. Considerándolo bien, esta materia no parece digna de estudio. Mas como es en la apariencia donde se resuelve el arte de la retórica, no como necesario sino como inevitable tendremos que reparar en estas cuestiones, pues no es lo justo en el discurso ni afligir ni hacer disfrutar a los oyentes; de tal manera que todo lo que no fuera relativo a la materia de discusión, quedará fuera de la misma...

Es necesario, pues abordar en toda enseñanza lo que concierne a la elocución, ya que para convencer es importante hablar de un modo u otro (...)

Cuando exista un tratado sobre el manejo de la voz, tendrá los mismos efectos que ahora tiene para las representaciones dramáticas. Ya algunos autores, como Trasímaco en sus *Modos para lograr la compasión*, se han ocupado de esto. Y aunque el don de la interpretación es obra de la naturaleza, y por eso es difícil explicar en ningún método, sí que puede explicarse el de la dicción. Y al igual los actores que poseen esta habilidad son premiados, los oradores que son diestros en el arte teatral resultan triunfadores aunque sus discursos sean de una calidad semejante a la de otros (en Saura, 2006: 23-24).

Recogemos los párrafos casi completos porque no tienen desperdicio. Junto a la emoción, aparecen algunos elementos importantes: el manejo de la apariencia (forma) como algo inevitable e inherente a la retórica, la necesidad de la enseñanza de la elocución, puede explicarse el método de la dicción (cuyo desarrollo al parecer iba retrasado), puede haber un tratado sobre la voz, y finalmente, son recomendables para los oradores las habilidades de los actores. En términos actuales podemos decir que Aristóteles reconoce la «función performativa del lenguaje» en escena (Oliva, 2004).

En su obra aparece ya un ilustre contemporáneo, un orador aclamado desde entonces como modelo por cada tratadista desde Cicerón y Quintiliano hasta los románticos: se trata de Demóstenes (384-322 a. C).

Finalmente, Aristóteles define la noción de arte o técnica, un paso previo decisivo para la noción de disciplina:

un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pensadas después lógicamente, que nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento [...] acción que no forma parte del curso natural del acontecer (Aristóteles, en Rodríguez, 1998: 33).

Cicerón (106-43 a. C.)

Considerado como modelo de orador en Roma, seguidor del sobrio estilo aticista y continuador de la retórica de Aristóteles, sus textos (*De oratore* [Sobre la retórica] y *Orator* [El Orador. A Marco Bruto], *Pro Roscio* [En defensa de Roscio], entre otros) se convirtieron en ineludibles, tanto por sus contenidos como por las referencias al actor Roscio, otra imagen recurrente en los tratados y manuales del siglo XIX.

Sabemos por Cicerón del prestigio social de Roscio, que enseñaba en una escuela, y del valor económico que se daba a la formación por un maestro prestigiado (en el caso del discurso *Pro Roscio*, el actor era un esclavo, tasado por Cicerón en el valor monetario de su formación). Roscio mostraba la distinción entre el talento y la formación. Según Cicerón, Roscio reunía en su actuación las cualidades del orador modélico, la tríada *docere*, *delectare* y *movere* (el decoro, la diversión y la emoción que se comunica), y acabó siendo discípulo del actor. Este acuerdo entre la eficacia práctica del actor y el prestigio intelectual de la oratoria, tendrá largo recorrido (Rodríguez, 1998: 139, 419) y será una de las bases de la definición del habla escénica como disciplina.

Sostiene que el orador (y el actor) han de establecer una comunicación emocional con el público, viviendo las emociones para así transmitir las a la audiencia. El principio de la vivencia («No intentaré suscitar la compasión antes de verme yo prisionero de ella») en el orador y en el actor («a través de la máscara parecían arder los ojos de, al fin y al cabo, un actor») será una alusión constante en los tratados. Sin embargo, es apasionante descubrir cómo reivindica la fuerza de los pensamientos y la naturaleza misma del discurso (entendemos el texto mismo, ya sea teatral o un discurso) como fuerza motriz de las sensaciones y sentimientos del actor, que «en nada precisa de simulación y engaños» (todas las citas en Saura, 2006: 36-37). Si bien esta idea sigue las de Platón, a su vez resulta muy contemporánea (Berry, 2014: 37, 79; Cantero, 2006: 75, 524). Pero en sus textos se deja entrever, junto a la implicación emocional, la importancia del control de la voz, del gesto, de la mirada, de la dicción. Estableció una asociación clara entre las emociones y sus particulares gestos y voz.

Porque toda emoción tiene naturalmente su propio rostro, gesto y voz; y todas las partes del cuerpo humano y todas sus expresiones y todos sus tonos de voz, como las cuerdas de una lira, suenan tal y como las han pulsado las emociones del alma. Pues los tonos de voz, como las cuerdas de un instrumento están dispuestos para responder a cualquier toque, grave o agudo, rápido o lento, fuerte o débil; y dentro de todas estas parejas de su propio género hay un término medio y además de estos tipos de voz se derivan muchos más, como áspera y dedicada, de poco o de mucho volumen, entrecortada o continua, que no llega o que hace gallos, que sube o baja cuando cambia el tono; y de estos tipos de

voz, ninguno de que no se fuera a trabajar mediante el control de la técnica. Y éstos son los colores que como en el caso del pintor, están a disposición del actor para conseguir los distintos matices (en Saura, 2006: 37).

Aparecen, por tanto, gran parte de los elementos que tomarán los actores para sus tratados. En síntesis: se trata de conmover, es necesario un adecuado uso del cuerpo, del gesto y del rostro, imprescindible la variedad en todo, la coherencia, la importancia de la formación junto a la base del talento. En cuanto a la voz: nombra los tres registros del canto (que llegarán hasta hace bien poco): grave, agudo e intermedio, la variedad en el volumen, el timbre agradable, que se vincula a la recepción. Sobre la palabra: usar los acentos que contienen naturalmente las palabras, lo que influirá en el tono.

Destaca una idea, y es una cuestión muy importante porque acabará igualmente traspuesta en los manuales: los demás recursos y cualidades quedarán subsumidos, integrados en la elocución: «Que él por esto sólo, esto es, por la elocución, sobresale, y que las demás condiciones quedan ocultas en ello» (Cicerón. *De oratore*. En Rodríguez, 1998: 422). Así, la declamación integrará en sí el trabajo corporal, de voz y de palabra. Como el ilusionista que no muestra el cómo de su habilidad, bajo el manto de la “naturalidad” el actor quizá ocultó una parte de su técnica.

Quintiliano (35-95 d. C.)

Su tratado en doce volúmenes sobre la oratoria (*Institutio Oratoria*), es un manual bastante completo que trata múltiples cuestiones sobre pedagogía y teoría literaria. La presencia del actor como elemento de comparación con el orador aporta muchos datos de interés.

Conviene señalar que en las traducciones se han utilizado los conceptos “Declamación” y “pronunciación del discurso” de manera indistinta, lo que ilustra la oscilación semántica del término “declamación”. En todo caso, a principio del siglo XIX, en la edición de 1799 con traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, declamación se usa en su acepción de discurso, tal como aparece en el Diccionario de autoridades⁵⁵.

Es un motivo común en Quintiliano la necesidad de una regularidad, de una «doctrina artística», que dé forma y solidez a las “buenas cualidades” de cada orador o actor. La regularidad y el orden son principios que manifiestan también en sus preocupaciones pedagógicas: la educación e instrucción como proceso ordenado, planificado. Tal vez esa planificación sea la que ha determinado que el tratado de Quintiliano sea el más detallado, preciso y completo de la antigüedad.

⁵⁵ «Oración retórica, elocuente y persuasiva. Viene del latino *Declamatio*, que significa esto mismo». Tomado de Rodríguez, 2009: declamación.

Quintiliano relata ya dos posibilidades o vías de dar forma adecuada al discurso: una por las emociones internas verdaderas que impregnan la voz, y otra por imitación de las verdaderas. En el primer caso «a estos sentimientos les falta la expresión según las normas del arte, y por eso deber [sic.] adquirir esa forma por medio de la enseñanza y de la reflexión»; en el segundo caso «tienen configuración artística, pero carecen de fundamento natural» (en Saura, 2006: 45). En conclusión, la voz debe ser una flexible mediadora que traslade el sentimiento. A medida que nos alejamos de los principios platónicos aparecen más elementos y más detallados en relación con la formación, los contenidos, los procesos, las aplicaciones. Quintiliano precisa y detalla mucho más que Cicerón; la pertinencia y a veces sutileza de los contenidos le hacen cercano, útil.

Divide la elocución en dos partes: la voz en relación con el oído, el gesto en relación a lo visual. Es interesante, además, la separación entre lo que refiere a la voz en sí, y lo que atañe a su uso. Detalla los diversos aspectos del trabajo con la voz haciendo referencia a sus cualidades sonoras (volumen, timbre y tono); en ellos incluye el acento, destaca la importancia de la buena pronunciación, precisa y sin elisiones. En este aspecto, sorprende la vinculación entre el uso de la articulación de los sonidos del lenguaje, la intensidad y transmisión de emociones (Quintiliano, 1799 [II]: 308 y s.)⁵⁶. La respiración igualmente aparece como un aspecto fundamental para la ejecución del discurso y en relación con el tempo y la expresión. Estos contenidos, como veremos más adelante, siguen apareciendo hasta hoy como parte del trabajo en la disciplina del Habla Escénica.

Establece las siguientes pautas:

- Perfecta articulación y pronunciación clara, sin elisiones.
- Adecuación de la voz al contenido del discurso, a la actitud y los sentimientos.
- Evitar la monotonía en el uso de la voz: especialmente en el tono y el volumen.
- Variar utilizando pequeños cambios o inflexiones según el contenido, la situación, el momento del discurso, o los momentos de transición.
- La respiración ha de llegar con comodidad al final de la frase, y debe durar el mayor tiempo posible, evitando el ruido en la inspiración para que no se perciba. El aire se volverá a tomar durante las pausas del discurso.
- Se deben estudiar con atención los afectos verdaderos, así como los imitados, utilizando siempre la voz como mediadora que trasladará el sentimiento.
- Los gestos y ademanes serán controlados por la mente y estarán en consonancia con la voz.

⁵⁶ La pronunciación asociada a la intensidad de las emociones en Quintiliano, *De oratore* (1799), aparece principalmente en XI, III, 3. Será muy citado en los manuales y tratados de Declamación.

- La importancia en el uso de los movimientos de las manos y de la cabeza, en ocasiones tan importantes como el lenguaje, y que deben estar acordes con las palabras.
- La importancia del rostro y los ojos.

Es significativo el valor que da a la parte gestual en el discurso, llegando a decir que «algunas veces parece superar el poder de la palabra hablada», algo que quizá no hubiera resultado deseable a Platón. Las referencias al rostro y los ojos “por los que el alma ante todo asoma fuera» reaparecerán insistentemente hasta los manuales del siglo XIX. Relata las posibilidades del rostro en la caracterización del personaje y en los distintos géneros, y apunta la importancia de conocerse a sí mismo para saber qué cualidades conviene utilizar, es decir, aparece un punto esencial: la personalidad y peculiaridad del artista junto a la «doctrina artística» (todas las citas en Saura, 2006: 46-47).

Quiero destacar la preocupación por aspectos que después se repetirán con cierta insistencia: la educación, la importancia de la elección del maestro, la cuestión del talento, de la gramática, las fases de la enseñanza y el orden de los ejercicios, la necesidad de preceptos, naturaleza y arte, el ingenio individual, e incluso la higiene vocal. Se detallan los problemas de salud que afectan a la voz y la manera de preservarla, una cuestión tan poco usual como básica que comparten cantantes, oradores, maestros y actores (aunque estos le han dedicado menor atención). Los manuales han dado indicaciones sucintas sobre el tema, pero también hubo varios tratados específicos⁵⁷, como el *Libro de los oradores y actores*, de L. A. Segond, traducido del francés en 1856.

Quintiliano deja bien claro que una técnica o arte como la oratoria puede ser transmitida, es decir, es ya una disciplina. Responde a las características de una “técnica” que Aristóteles señalaba, de entre las que hay que destacar «que no forma parte del curso natural del acontecer»; por tanto, elaborada, racional, volitiva.

Plutarco (46-120 d. C.)

Unas breves notas sobre Plutarco a propósito de temas que aparecen en sus textos. El espectador disfruta de la representación porque sabe que se trata de una imitación, ya que con los hechos reales que se representan no disfrutaría en absoluto. En segundo lugar, el público tiene sus gustos, ideas y referentes, que determinan no poco la manera de recibir la representación. Finalmente refiere el valor del ingenio y el tesón en la manera de representar.

Escribió una biografía del orador griego Demóstenes, en la que narra cómo este pagó a un actor para que le enseñara a respirar y accionar.

⁵⁷ Luis Millá (1913: 181) cita algunos.

Y siendo por naturaleza de escasa capacidad de respiración dio a Neoptolemus, un actor, diez mil dracmas para que le enseñara a pronunciar largos párrafos sin perder el aliento [...] Pero le animó el actor Andrónico, quien le dijo que su elocución era excelente, aunque precisaba algo más de acción y él mismo repitió ante Demóstenes fragmentos de los discursos que éste había pronunciado ante la asamblea. Demóstenes quedó agradablemente sorprendido y, a su vez, comenzó a imitar a Andrónico en sus movimientos. Por ello, cuando más tarde se le preguntó cuál era la parte más importante de la oratoria afirmó: «La acción» y cuando se le insistió sobre cuál era la segunda en importancia, repitió: «La acción» y cuál la tercera, volvió a insistir: «La acción». Y un día, al ser silbado por el auditorio por un fallo en la voz, Demóstenes se volvió y les gritó: «Juzgad a los actores por su voz; pero a los oradores juzgadlos por su inteligencia y por lo que contienen sus discursos» (en Rodríguez, 1998: 419).

Este tipo de anécdotas fueron, como vengo señalando, tomadas para los manuales y tratados de Declamación y se repetirán regularmente. Es posible que hayan sido un recurso de autoridad en el trabajo de aula.

El teatro barroco

Como indicábamos al principio, interesa traer aquí las cuestiones significativas sobre la voz y la palabra desde esa memoria fragmentaria del arte del actor, y es por ello que no abrimos las puertas del mundo medieval y renacentista, donde apenas hay referencias. Los textos italianos o los del Padre Mariana (1536-1623) sostienen el pulso a las cuestiones planteadas por los antiguos, y no es caso de traer aquí las conocidas indicaciones de *Hamlet* a los cómicos, por cierto bien asentadas en los principios de Cicerón. La influencia de la *Commedia dell'arte* y del teatro italiano también llegó a España. Por lo que sabemos, sigue sin aparecer un manual de Declamación que nos cuente cómo se entendía el trabajo del actor en los Siglos de Oro (Rodríguez, 1998: 16).

El «general farsante» que Cervantes nos muestra en *Pedro de Urdemalas* (1615), se declara imitador, un buscavidas que poco a poco se acerca al profesional. A través de la experiencia teatral de Cervantes se filtran indicaciones sobre le oficio:

De gran memoria, primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes;
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono.
Con descuido cuidadoso,

grave anciano, joven presto,
enamorado compuesto,
con rabia si está celoso.
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta
ha de hacer resucitar.

(Cervantes, 1615: Fin de la segunda jornada, vv. 2900-2919).

Las referencias a las habilidades son las habituales: memoria, agilidad de lengua, no afectar el tono y el gesto, destreza y habilidad (esto es «industria»⁵⁸, «un artificio controlado cerebralmente por la técnica»; Rodríguez, 2012: 166), ponderación y «lengua experta», es decir, experimentada y «suelta». Son habilidades que tiene por naturaleza, y que después se van formando sin método, con la experiencia del oficio y la supervivencia. Se mantiene cierta distancia entre las letras (el autor) y el oficio (los cómicos o representantes), algo que aparece una y otra vez en los textos sobre el actor (Rodríguez, 2012: 164).

No solo incide en la vivencia de las emociones como medio de transmisión con el público, sino que reclama para sí una nueva identidad desde el oficio (el éxito, la fama... ver Rodríguez, 2012: 169) en el que ha encontrado el valor de la excelencia.

Y es que, pues claro se entiende
que el recitar es oficio
que a enseñar, en su ejercicio,
y a deleitar sólo atiende,
y para esto es menester
grandísima habilidad,
trabajo y curiosidad,
saber gastar y tener,
que ninguno no le haga
que las partes no tuviere
que este ejercicio requiere,
con que enseñe y satisfaga.

(Cervantes, 1615: Fin de la segunda jornada, vv.3067-3078).

⁵⁸ Rodríguez, 2009.

Queda de relieve la necesidad del estudio, del trabajo y la experiencia, es decir, de la formación. El orgullo del oficio aparece asimismo en las comedias y escritos de Lope de Vega en consonancia con su posicionamiento frente a los preceptos, del lado del gusto del público, de los actores y la “industria”. Los dos aspectos, formación y huida de los preceptos, regresan en los manuales del siglo XIX (como ya había ocurrido en Francia años antes); lo hacen desde la necesidad de verosimilitud, como en Lope, casi siempre asociada a la “vivencia” de las pasiones que venía desde Cicerón y Horacio (65-8 a. C.), que por cierto, fue también citado con reiteración en este aspecto: «*si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*», transcribirá Julián Romea (1858: 50). La vivencia o verdad del personaje en el barroco no significa identificación sino imitación, pues se mantiene cierta distancia entre actor y personaje (Oliva, 2004: 199). El microcosmos del teatro representaba en los tipos a grupos sociales todavía bastante separados, y de ahí, a la inversa, la imagen del mundo como teatro. En *Arte nuevo de hacer comedias* (1604):

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí mude al oyente.

(Lope de Vega, 1973: 16).

La intuición, junto con la improvisación y la medida que aportaban las convenciones y reglas, operaban junto con la construcción de tipos; la habilidad técnica del actor (movimiento, gesto y voz) debía hacerlos de manera verosímil. Oliva (2004: 200) argumenta que el objetivo del sistema de tipos no era otro que la verosimilitud⁵⁹. Para el equilibrio entre convención y “vivencia” resultaba necesario el dominio técnico del oficio.

Este equilibrio ha sido estudiado por Rodríguez (2012b: 188) en *Lo fingido verdadero* (1609), de Lope de Vega. En estos versos podemos ver ambos perfiles, que han sido destacados alternativamente según los puntos de vista que exponíamos en la introducción de este epígrafe: vivencia o representación.

El imitar es ser representante;
pero como el poeta no es posible

⁵⁹ Una vez más aparecen las contradicciones y discrepancias semánticas. La “verosimilitud” también acaba por depender de los criterios del público, los gustos de cada época, la dramaturgia del texto, además de las habilidades del actor y su adecuación a los otros actores; es decir, de los códigos.

que escriba con afecto y con blandura
sentimientos de amor, si no le tiene,
y entonces se descubren en sus versos,
cuando el amor le enseña los que escribe,
así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son del amor tiernísimos afectos,
harálos, si los siente, tiernamente;
mas no los sabrá hacer si no los siente.

(Lope de Vega, en Rodríguez, 2012: 189).

Desde el texto de Lope, nos permitimos una momentánea mirada a Europa para ver cómo vivencia y representación se reformulan y entrelazan con magistral ironía en las manos de Molière (1622-1673). El propio autor en persona haciendo de sí mismo se ofrece como personaje en la pieza breve *La improvisación de Versalles*, para hacer burla de la dicción pomposa y vacía de su compañía rival.

Molière: Procurad, pues, todos, asimilar bien el carácter de vuestros papeles, e imagináros que sois lo que representáis. (A Du Croisy) Vos encarnáis el poeta, y debéis adaptaros a este personaje, subrayar ese aire pedante que se conserva en el trato de la alta sociedad, ese tono de voz sentenciosa y esa actitud de pronunciación que carga sobre todas las sílabas y no deja escapar ninguna letra con la más severa ortografía (en Saura, 2006: 116).

Molière toma su propuesta, más directamente imposible, de la realidad.

Y está el verso, esa superestructura que exige dominio de la pronunciación, del ritmo y de la prosodia, además de habilidad para desgranar y hacer comprensibles las complejas figuras retóricas del barroco. El código no era natural, pero el actor debía parecer natural en el código. Los actores en general debían sentirse a gusto en la convención sonora del verso, y no olvidemos que el 80% de la población era analfabeta a fines del siglo XVII, y por tanto la oralidad era dominante, como hoy es lo visual.

Al público le gusta la polimetría, los juegos conceptuales, los diálogos entrecortados, la música y el canto, las relaciones que después se extractan y se publican aparte en pliego de cordel. Aunque lo visual sea importante siempre en el teatro, en ese tiempo el público tiene «desarrollado el oído» y gusta de todo lo oral. Pero es lógico que sea así, si consideramos que apenas había juego esce-

nográfico, que el tablado estaba desnudo a excepción de algunos objetos que daban la clave del entorno espacial donde se desarrollaba la escena (Álvarez, 1988: 447).

Desde mediados del siglo XVI se va formando lo que Evangelina Rodríguez (1998) ha llamado *tejné*, un oficio y una maestría que busca un lugar en las artes. Partiendo de la experiencia y el meritoriaje los actores transmitían los conocimientos de maestro a discípulo, y aunque el gusto del público y su juicio resultaban determinantes, el arte del actor vuelve a reivindicarse a través del oficio, de la oratoria (López Pinciano, 1596: 496), de la preceptiva de Quintiliano. Es el estudio y el método, la elaboración intelectual, la que aporta el estatus frente a los oficios manuales. La documentación y las referencias en la literatura muestran compañías ambulantes por un lado y otras estables en las ciudades, con jerarquía, orden y disciplina.

Los términos empleados para la voz y el habla en la práctica teatral (Rodríguez, 1998: 463 y s.) muestran el territorio semántico todavía impreciso entre registros vocales, habla, tempo, articulación, tono, expresión de emociones, situaciones o caracterización de personajes.

El talento individual (“*donaire*”, figura, memoria y voz, principalmente) la perseverancia y el esfuerzo que requiere el oficio, aparecen señalados junto a la proverbial mala vida de los actores reflejada tanto por moralistas como por la picaresca. En Pinciano se apunta la separación entre la acción y el discurso, el trabajo corporal y el de voz y palabra (Rodríguez, 1998: 348). Se produce la distinción entre la tarea más intelectual de actores y representantes, y la corporal de los volatineros (López Pinciano, 1596: 512. Tomo de Rodríguez, 1998: 156):

las acciones dramáticas y de representantes tienen mucho más de lo sutil y espiritual que no las de volteadores; y, en quanto a este particular, son las obras de aquellos de más lustre y primor que no las déstos [...] Digo que las obras de los actores y representantes, en general, son más nobles quanto al eficiente, porque tienen más de lo intelectual; pero lo de estos volteadores, en particular, lo son más por la excelencia de lo que con el cuerpo hacen.

La verosimilitud, de raíz aristotélica en Alonso López Pinciano (1547-1627), es un precepto casi constante, que remite a una técnica. Sin embargo, mientras en Italia o Francia se indaga y escribe sobre el arte del actor formulado como tal, en España siguió asociándose fundamentalmente a los oficios manuales y a las valoraciones morales. La relación entre la palabra y la acción, justificada teóricamente desde la oratoria y bien conocida en las prácticas, se fue codificando progresivamente, en parte a través del verso, si bien el principio de imitación de la naturaleza que resume el oficio y se considera una clave de su técnica persistirá por ejemplo en los manuales y continuará hacia el naturalismo.

Hasta 1750 la técnica de representación consistía en un «sistema retórico» (Pavis, 2000: 211) basado en una fuerte codificación de las actitudes corporales y la dicción, que transmitía las emociones de manera convencional. La sistematización de los medios de transmisión era el siguiente paso, que por cierto ya había dado Quintiliano hacía mucho tiempo. Sin embargo, la que hizo Descartes (1596-1650) de las pasiones y sus manifestaciones físicas y gestuales en el *Tratado de las pasiones* (1649) se considera un hito, al abordar por un lado las respuestas fisiológicas (naturaleza) y por otro la comunicación y recepción (cultura, lo social). Rodríguez (1998: 215 y s.) relata el hilo conductor desde Descartes hasta la fisiognómica y patognómica, que junto a otras fuentes nutrirá el tratado de Zeglirscosac de 1800. Esta formulación de las pasiones, como toda codificación, llevaba en sí el germen de su decadencia por la progresiva rigidez y esquematismo de sus principios. La formulación de los efectos de las pasiones en el rostro, la mirada y el gesto, basados en presupuestos pretendidamente científicos, atravesará el siglo XVIII y tendrá una continuidad asombrosa en los manuales y tratados del siglo XIX (Pietrini, 2011), donde habrá reformulaciones científicas, como la de Delsarte (Marín, 2010).

Sabemos por los testimonios de la depuración técnica de los comediantes del barroco, de su eficacia en la comunicación sensorial e intelectual por medio de la voz y la palabra: el sonido de la voz y el lenguaje seguían siendo recursos principales. En lo que atañe al habla escénica los principios y contenidos estaban ya claros en la práctica actoral, formulados por la oratoria, y dispuestos para entrar en los manuales.

De este modo, precisamente en el Barroco se fragua el sentido de declamación como la forma enfática y ampulosa de la expresión del texto, cuando en la época clásica es la forma natural de la expresión, es decir, de la *actio*. El Barroco incluye, pues, el efecto de *artificialidad*, cimentado en el uso del verso y de la exageración o más bien, como se decía con mayor propiedad, *verismo*, y el concepto de *afectación*, cimentado en la imbricación en la teoría teatral de un complejo sentido del examen, filosófico y fisiológico, de las pasiones humanas de las que se hace cómplice, como otro instrumento motor, a la voz (Rodríguez, 1998:507).

6.1.2. El siglo XVIII

Gran parte de los avances en la técnica, incluso de los contenidos de los tratados del Siglo XIX en Europa, estaban ya señalados en los escritos teatrales del siglo XVIII. Las varillas de la urdimbre del teatro decimonónico provienen del periodo anterior.

Se han citado los cambios sociales y estéticos como motor de la evolución en el arte del actor desde el mundo del barroco hacia la nueva sociedad burguesa. Estos cambios, como se sabe, llegaron mucho después a España, donde el teatro era el territorio de un pacto estético entre espec-

tador y actores que no empezó a cambiar, ni mucho menos, hasta muy avanzado el siglo (Álvarez, 1997: 290). Hacía el actor lo que se esperaba de él. Este código era reconocible por un uso exagerado de los recursos vocales y del gesto, en gran parte determinado por los gustos del público y por las condiciones de la representación, ya que el comediante era en escena uno de tantos focos de atención. El ruido, la voz del apuntador no pocas veces superpuesta a la de los actores, los vendedores en el patio, las conversaciones, los gritos a los actores, los movimientos alrededor del escenario, estaban muy lejos de favorecer la verosimilitud, la “ilusión escénica” o de realidad, que, sin embargo, era un presupuesto de la Ilustración.

A la censura eclesiástica que controlaba el teatro desde la moralidad católica, vino a añadirse la censura “ilustrada” con sus presupuestos de utilidad pública y educación del pueblo. Todos los estamentos sociales se reunían y mezclaban en el teatro, de ahí las demandas de control y separación de espacios sociales que se han señalado como un factor de cambio. Los ilustrados dieron a la ilusión escénica un valor ideológico, que puede interpretarse de un modo diferente al habitual: la anulación progresiva de la participación efectiva del público en los espectáculos. La verosimilitud suponía también cierta pérdida de conciencia del espectador como público, cierta posesión al entregarse a la identificación con los personajes: el espectador finge que no está. Hay una aproximación (individual y ficcional) entre cada persona del público y la ficción de la escena, y una separación (colectiva y real) entre público y escena. El escenario ha de ofrecer un «modelo de comportamiento» con el que el espectador deberá acabar por coincidir. Se elimina lo que pueda servir de unión espectacular y social entre escenario y público, toda artificiosidad tenderá a ser apartada. La efectividad del teatro dependerá de su capacidad de separarse del entorno, de la realidad.

El interés del pueblo es simultáneo a su riguroso desplazamiento. (...) El vulgo no ha de tener ya el poder de la demanda. Éste es idealmente sustituido por el gobierno del Estado que a través de una élite intelectual de autores, directores, actores y legisladores es quien ha de velar por el bien común» (Medina, 2009: 89)⁶⁰.

Pero la sistematización del acercamiento a la naturaleza desde los presupuestos racionalistas generó un gran interés por los sentimientos y emociones concretas, particulares de cada persona. Este ambiente demandaba mayor curiosidad por la individualidad, y el teatro no podía ofrecer la verosimilitud desde su sistema de tipos anclado en el barroco. El auge de la comedia sentimental puso de relieve la necesidad de renovación en la técnica del actor para reflejar convincentemente ese mundo de emociones (Doménech, Soria y Conté, 2011: 39).

⁶⁰ Ver también Vellón, 1997: 313.

La razón por sí misma empezaba a no ser suficiente para comprender y experimentar la naturaleza; era necesaria la experiencia sensorial para relacionar los estados internos con la expresión externa de las pasiones. La cuestión del actor en el siglo XVIII gira alrededor de la experiencia sensorial como medio de conocimiento empírico, junto a la razón (Rodríguez, 1999: 233). Las emociones que experimenta el individuo pueden reconocerse por sus signos externos, pero también por las sensaciones internas. De ahí surgen los dilemas entre sentir (la experiencia interna) y representar (el signo externo), que acabarían por determinar el debate sobre el actor hasta el Romanticismo. La experiencia interna apunta la subjetividad del individuo, a emociones particulares; la externa es susceptible de clasificación y codificación. La cuestión del método en el actor, desde la vivencia interna hacia la representación o del signo representado hacia la vivencia, permanecerá constante en los manuales de declamación, y determinará los procesos y concepciones del trabajo con la voz y el habla. De una u otra manera la ilusión de realidad y la verosimilitud se convierten en eje de las argumentaciones. Los cambios culturales y políticos pusieron al individuo y su peculiaridad en el centro del debate.

Pues el actor, en cuanto hombre vivo, tiene, como cualquier individuo, respecto a órgano, a figura, a expresión fisonómica, su peculiaridad innata, la cual está obligado o bien a superar frente a la expresión de un pathos universal y de una caracterización típica, o bien a poner en concordancia con las figuras más plenas de una poesía más ricamente individualizadora (Hegel, 1989: 852).

Los primeros tratados sobre el arte del actor comienzan a publicarse a mitad de siglo, en Inglaterra y Francia. Aaron Hill (1675-1850) publicó entre 1734 y 1736 un sistema de trabajo para el actor basado en las pasiones y el poder de la imaginación. Doménech, Soria y Conté recogen una traducción publicada en 1767 por Francisco Mariano Nipho (1719-1803), crítico teatral⁶¹ e ilustrado que propuso poco después, como veremos, una reforma del teatro que incluía una escuela de declamación. Hill, proponía usar la imaginación como medio de experimentar las pasiones: impregnarse de las sensaciones, que «sympathetically» acercarán al actor a la situación interna.

The first dramatic principle (and it must always be uppermost in a good actor's memory, if he hopes to reach perfection in his business) is the following:
To act a passion well, the actor never must attempt its imitation, till his fancy has conceived so strong an image, or idea, of it, as to move the same impressive

⁶¹ María José Rodríguez (1999: 276) considera a Nipho «el primer cronista dramático español».

springs within his mind, which form that passion when it is undesigned and natural⁶² (Hill, 1801: 7).

La propuesta de Aaron Hill nos parece extraordinariamente avanzada pues se basa en el equilibrio eficaz entre vivencia y expresión dentro de un proceso ordenado de trabajo, que finalmente tendrá un resultado en la voz, y las sensaciones expresadas se trasladarán al público. Aunque Quintiliano ya proponía algo similar, inmediatamente se comprende la diferencia con el sistema codificado del barroco y con las fórmulas de la patognómica que llegarán a los manuales del siglo XIX. Oliva (2004: 206) explica claramente la importancia de sus planteamientos:

el proceso de imitación de la emoción (verdadero precedente de la memoria emotiva stanislavskiana), aunque ahora pueda parecer excesivamente simplista, no lo es tanto, pues propone todo un método para primero crearlo en la imaginación, con fuerza similar a la sensación real, y después, esta emoción imaginaria y mental, contagiarla a los músculos de la cara, del cuerpo, y por supuesto a la voz y el gesto.

Luigi Riccoboni (1713-1784), de tradición familiar cómica, publicó en 1736 *Observations sur le comédie, et sur le genie de Molière*, y más delante *De la réformation du théâtre* (1743), traducido también en parte por Nipho años después.

David Garrick (1844) publica *An essay on acting: in which will be consider'd the mimical behaviour of a certain fashionable faulty actor*, donde ya condena las exageraciones mímicas y la inutilidad de la fisiognómica por antinatural. Su estilo ha sido reiteradamente calificado como “naturalista”, y representó al actor intelectual preocupado por su arte y por la educación del público. Ya hemos aludido a la importancia del tratado sobre las pasiones del alma de Descartes (1644). En 1747 Samuel Foote publica anónimamente su *Treatise on the Passions: so far as they Regard the Stage*, «concluyendo la imposibilidad de que los filósofos determinen la complejidad de pasiones expresables por el actor» (Rodríguez, 1998: 227).

En 1747 salió la primera edición de *Le comédien*, de Remond de St. Albine, que serviría perfectamente en la argumentación de Diderot en *La paradoja del comediante*, y donde defendía abiertamente la naturalidad y la vivencia de las pasiones, eso sí, medidas por el decoro.

De 1750 data *L'art du théâtre*, de François [Francesco] Riccoboni. Es significativo que dedique un epígrafe específico a la voz, y lo es como antecedente —y citado— de los manuales del

⁶² «El primer principio dramático (y debe estar en la memoria del buen actor por encima de todo, si espera alcanzar la perfección en su arte) es el siguiente: para actuar bien una pasión, el actor nunca debe intentar imitarla, hasta que su imaginación haya concebido tan fuerte una imagen, o idea de ella, que produzca dentro de la mente los resortes que forman la misma impresión de esa pasión cuando es natural e imprevista».

siglo XIX: fue publicado en España en 1783, en una conocida traducción de Joseph de Resma pseudónimo de Ignacio Meras y Queipo de Llano⁶³ (1738-1811). Al contrario que Luigi, su padre, que prefería la identificación, François reclama la importancia de las reglas de la escena, del juego escénico y de la armonía y eficacia del conjunto de la representación.

Bien léjos que me sujete á semejante juicio, que está casi generalmente recibido, me ha parecido siempre demostrable, que si hay la desgracia de resentir verdaderamente lo que se debia explicar, no se haya en estado de representar.(...) Conozco que en este artículo me opongo enteramente al dictamen de mi padre (...) No me opondré á que representando los lances de una pasión grande, el actor no deba resentir una emoción vivísima, que es sin duda lo que hay de mas pesado en el teatro; pero semejante agitación procede de los esfuerzos, que está obligado á practicar, para pintar una pasión que realmente no siente (...) Es indispensable conocer perfectamente quales son los movimientos de la naturaleza en los demás hombres, y mantenerse siempre sobre sí para poder á su voluntad imitar los agenos; siendo este el verdadero arte de donde nace aquella perfecta ilusión, a la qual los espectadores no se pueden resistir, y que les arrastra contra toda su voluntad. Es forzoso que la expresión sea natural: esto no obstante se cree muy comúnmente, que no se debe ceñir á los límites exâctos de la naturales; porque realmente harán poco efecto, y solo producirán una representación fria (Riccoboni, 1783: 52 y s.).

El texto de François Riccoboni acabaría también suministrando los argumentos a Diderot.

Y en este cúmulo de tratados de mediados de siglo hemos de añadir el de John Hill (1750), *The Actor: a Treatise on the Art of Playing: Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical Remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences*. Era una adaptación del tratado de Sainte-Albine (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 50). La comparación con la pintura reaparece desde el punto de vista de la recepción para explicar la necesidad del actor de subrayar ampliando la expresión, pero siguiendo las reglas de la naturaleza para no distorsionar (Rodríguez, 1998: 414).

El habla teatral en el siglo XVIII se basaba en la minuciosa aplicación de infinidad de reglas que la tradición de la retórica aportaba al actor. El trabajo con la voz aplicada a la dicción era la tradición más importante en la declamación, según los prestigiosos preceptos de la *actio oratoria*. Sin embargo, como se ha visto, acabó por resultar un código convencional, una técnica que escindía cuerpo y mente, lo que la hacía poco adecuada para expresar las pasiones. Por eso no debe

⁶³ Ver Álvarez Barrientos (1997: 304).

resultar extraño que la identificación crítica de la actuación enfática y alejada de la “verdad” con los códigos retóricos perdurase vigorosamente hasta Julián Romea (2009: 149). Las pasiones se expresaban a través de la codificación del habla escénica en torno a la prosodia, sobre la base de una buena pronunciación de las palabras (aspecto este que sí será reivindicado en todos los manuales del siglo XIX). El discurso se dividía en partes regulares, se establecían las pausas, los acentos gramaticales, enfáticos y rítmicos, se establecían las variaciones tonales y las entonaciones, hasta configurar una textura ornamental muy elaborada. Los rasgos del estilo en el habla de los actores y en la escritura teatral se intercambiaban y ajustaban entre sí. Esta exquisita codificación del habla teatral comenzó a percibirse cada vez más alejada de la verosimilitud.

Se plantea como debate en la interpretación la oposición entre convención y naturalidad a la hora de poner el texto en escena, la noción de cómo dar vida física a las palabras en el cuerpo y no solo en la mente. Seguir la naturaleza sería una clave en la preceptiva del actor que continuaría durante todo el siglo XIX, como veremos en los manuales y tratados. Durante la segunda mitad del siglo XVIII el texto teatral se va haciendo poco a poco maleable, afectado por la propia evolución interna del teatro y por el advenimiento de la cultura burguesa en Francia, interesada por las formas populares y espectaculares del teatro. El ambiente cultural de exaltación de la libertad, de alejamiento de lo nobiliar y acercamiento a lo popular, afectaron a la manera de hablar en el teatro. Sabine Chaouche (2012) lo ha explicado señalando el paso de la declamación enfática a una más natural a partir de 1780, en que comienza una desregulación progresiva de la dicción teatral: lo que se había tenido por un hermoso arte comenzaba a verse como artificial afectación. La lectura individual y personal del texto dramático no casaba con los estereotipos (Pavis, 2000: 211) y los preceptos se veían ya como un proceso cerebral y arbitrario cada vez más alejado de la realidad de la naturaleza.

Dorfeuille évoqua deux sortes de respirations: le silence obligé indiquant des changements d'idée et lié à la syntaxe des phrases, et le silence préparatoire qui précède la prise de parole et traduit une réflexion ou une émotion maîtrisée ou non du personnage. Des pauses furent donc ménagées par les acteurs pour créer un effet de réel sur scène, le texte étant dès lors véritablement «habité» par ceux-ci. Les pauses suggéraient une parole en attente, en suspens, comme si le personnage réfléchissait ou laissait libre-cours à sa pensée. Le dire au XVIIIe siècle ce ne fut donc plus seulement le texte mais tout ce qui était en rapport avec la situation et l'émotion du personnage. On passa d'une politique de l'effet vocal (l'emphase) à une esthétique de l'effet de réel (le phraser naturel)⁶⁴.

⁶⁴ «Dorfeuille evoca dos tipos de respiración: el silencio obligado indicando los cambios de pensamiento y ligado a la sintaxis de las oraciones, y el silencio preparatorio que precede a la toma de la palabra y traduce una reflexión o una emoción, con-

Simultáneamente, la concepción aristotélica vinculada al método y a la elaboración artística se opone a la platónica, en el sentido de que la organización convencional de los signos debía servir para comunicar los afectos de manera eficaz en la representación frente a la naturaleza instintiva. La práctica del actor conduce a la elaboración de procesos y también convenciones en las que interviene el decoro y la dimensión artística. Al igual que el gesto, el discurso representa (su función básica), señala (dirige la atención, establece distancias) y transmite emociones. Se fueron acumulando las reflexiones teóricas siempre con la mirada oscilando entre la oratoria antigua y la declamación moderna, que poco a poco sedimenta su memoria específica. Un ejemplo será la patognómica, que tanta influencia tuvo en los manuales.

La abundancia de tratados sobre oratoria sagrada, predicación, declamación sagrada, peroración sagrada... da testimonio de la importancia que la iglesia dio a esta cuestión. Los referentes son los mismos (Quintiliano), y la cercanía a las instituciones educativas (Jesuitas especialmente) hacen pensar en la influencia recíproca. Por ejemplo, Jovellanos compara el teatro y el púlpito:

siendo la verdadera elocuencia el arte de colocar la verdad en la luz mas ventajosa para convencer y persuadir, en ningún teatro puede interesar y brillar tanto como en el púlpito (Jovellanos, 1865: 296).

Félix Enciso Castrillón (¿?-1840) publicó los *Principios de literatura acomodados a la declamación* en 1832 siendo ya profesor en la Escuela de Declamación, pero igualmente fue catedrático interino de elocuencia sagrada y forense en la Universidad de Madrid (Soria, 2010: 341). La ya citada publicación en 1799 de *De Oratore* de Quintiliano en traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, religiosos de las escuelas pías, dedicada al príncipe Fernando, es un indicio más entre otros. O la traducción en 1865 del *Estudio sobre el arte de hablar en público*, del abate Bautain (1796-1867), que tiene bien presente a los actores:

los profesores de declamación y del arte de decir se parecen un tanto generalmente al profesor de filosofía de Mr. Jourdain, que le enseñaban a hacer mal y difícilmente lo que naturalmente hacia bastante bien (Bautain, 1865: 101).

trolada o no, del personaje. Por lo tanto, las pausas fueron empleadas por los actores para crear un efecto de realidad en el escenario, siendo el texto, en consecuencia, verdaderamente «habitado» por ellos desde ese momento. Las pausas sugerirían una palabra en expectativa, en suspenso, como si el personaje reflexionara o diera curso libre a su pensamiento. En el siglo XVIII el decir ya no consistía solamente en el texto, sino en todo lo que tenía que ver con la situación y la emoción del personaje. Pasaron de una política del efecto vocal (el énfasis) a una estética del efecto de realidad (el fraseo natural)». Philippe-Antoine Dorfeuille (1754-1795) fue un actor, dramaturgo y viajero, muy implicado en la Revolución Francesa.

Dedicaremos su espacio a este precioso manual tan alabado⁶⁵ por Manuel Milà (1818-1884), autor él mismo de un *Manual de declamación* (1848). Una obra tan vasta como la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904), de Emilio Cotarelo (1857-1936), da la medida del interés de la iglesia por el teatro; Evangelina Rodríguez lo muestra con argumentos y referencias:

así, pues, no es solamente que actor y predicador intercambiaran cualidades; es que, sobre todo en cierto momento, tienen idénticos problemas técnicos que resolver, como la respiración, el quiebro o las inflexiones de la voz, la memoria o retención nemotécnica de un estilo endemoniadamente complicado (frase aguda y exquisita, que requiera a su vez filigrana de construcción y gran maestría, pedirá Fray Diego de Estella) (Rodríguez, 1998: 440).

La contraposición de modelos entre actores y oradores seguía animando los debates. El relevante actor alemán August Wilhelm Iffland⁶⁶ (1759-1814) anotó:

el talento de la oratoria tiene un valor muy grande —un valor sobre la escena (...) Creo que entre el retratista de los seres humanos y el gran orador se da la misma diferencia que entre una rayo y el resplandor. El arte de la oratoria significa hablar ahora más fuerte, ahora más suave, ahora más alto, ahora más bajo; es un hijo adoptivo de la naturaleza, degenerado y desheredado, el cual, exento de cualquier efecto sobre el alma, es un oficio. (...) Con el pensar demasiado, con esa precisión lamentable de las pequeñas cosas que, si se convierte en el propósito inicial, nunca ha creado nada grande, el lado fino de la emoción se embota; cuando las razones avanzan solas el resultado nunca será la verdad hondamente sentida— la Naturaleza (en Saura, 2006: 204).

Estas cuestiones fueron debatidas en el consejo de actores en el Teatro Nacional de Mannheim, del que Iffland formaba parte. Para él lo importante es la «representación de seres humanos», en la que la naturaleza es lo importante, pero señala unos límites y cualidades que deben tener los actores para conseguir retratar seres humanos: observación detallada, armonía, el poder de la imaginación, sentido crítico y sensatez, «una sutil percepción de lo sensualmente hermoso».

El Romanticismo alemán aportaría la visión idealizada de la naturaleza, la pureza del alma, la ingenua armonía que, entre otros elementos, se funden en la estética de lo sublime (Rodríguez, 2013: 207).

⁶⁵ En Bautain, 1865: 6. (Ver 12.4).

⁶⁶ Iffland. La /s/ se escribía con una grafía similar a “f” hoy inexistente.

De entre las múltiples aportaciones del teatro alemán del siglo XVIII en diversos ámbitos, vamos a dedicar especial atención a Joan Wolfgang Von Goethe (1749-1832), porque elaboró sus *Reglas para el actor* (1803) con una clara finalidad práctica. Se publicaron ya en el siglo XIX pero resumían una larga trayectoria teatral, que por entonces ya se alejaba de la ilusión de origen burgués y se dirigía hacia el romanticismo. Es significativo su desarrollo puramente técnico —y en ese sentido objetivo— con el habla, la pronunciación, la recitación, declamación, la dicción rítmica (suponen una tercera parte de las reglas); lo que facilita el orden a seguir y da una idea de lo avanzado de sus indicaciones. Empezamos a vislumbrar más claramente la “cocina” de las relaciones entre habla escénica e interpretación. La escuela alemana es conocida desde entonces por su rigor y precisión en la pronunciación. Encontraremos temas y contenidos que aparecerán algunos años después en los manuales de declamación. Es evidente el valor máximo que se le quiere dar a la palabra en el contexto de la representación.

En primer lugar prohíbe los dialectos en favor de una pronunciación perfectamente pura. Goethe no permitía la supresión de ningún sonido de una palabra. En este sentido reclamaba un sonido limpio, y la palabra claramente pronunciada, sin ambigüedad.

Así como en la música la carencia correcta, precisa y pura, de un solo tono, es la fundación de toda ejecución artística mayor, en el arte del actor la pronunciación limpia y perfecta de cada palabra es la base de la recitación y declamación más alta (en Saura, 2006: 187).

Proponía al actor estudiar el texto con una pronunciación lenta y cuidada, de modo que no se perdiesen sílabas (especialmente al final), para facilitar así que al pronunciarlas el pensamiento contenido en las palabras «golpea al oyente de manera más fácil y distintiva». Advierte de la tendencia a enfatizar los verbos cuando se habla rápido, y aconseja siempre comenzar hablando en un tono bajo para luego ir elevándolo uniformemente e ir consiguiendo el alcance necesario, las modulaciones precisas, pues perderá profundidad y matices si comienza muy agudo.

Es de gran interés el método que propone para la memorización del texto, remarcando la necesidad de corregir errores desde el principio. La habilidad para la memoria, tan valorada desde la antigüedad, se vincula así a los procesos técnicos específicos del habla escénica y la interpretación. Las escuelas interpretativas vinculadas a la vivencia y el naturalismo, incluido Stanislavski, han tendido en general a la práctica contraria⁶⁷, si bien con idéntico objetivo: evitar que le actor impregne el texto con sus hábitos.

⁶⁷ No siempre. Este proceso de trabajo con el texto, que se indica en la cita siguiente, es el seguido en el Actor's Studio, según me indica, por propia experiencia, César Oliva Bernal.

Una memorización falsa o incorrecta es para muchos actores la causa de una pronunciación falsa e incorrecta. Antes de que uno confíe nada a su memoria, debería leer, despacio y deliberadamente, el pasaje que debe ser memorizado. Para éste, se debe evitar toda emoción, declamación o juego de la imaginación; más bien uno debe tratar solamente de leerlo correctamente y luego aprenderlo de manera precisa; así muchos errores, tanto de dialecto como de pronunciación, serían evitados (en Saura, 2006: 188).

Introdujo el interesantísimo concepto de habla objetiva al definir la recitación:

por recitación se entiende la pronunciación que, sin alzar emocionalmente el tono, aunque no sin modulación, se sitúa entre un habla fría y quieta y una muy excitada. El oyente debe sentir siempre en este caso que el habla es objetiva (en Saura, 2006: 188).

La recitación, que era un concepto oscilante entre oratoria y declamación, queda mejor definida, precisamente entre ambas. La emoción al recitar debe ser la que el texto suscita en el lector, pero con moderación y lejos de la declamación para no alterar el carácter original del texto, el «tono». La comparación entre música y texto es muy gráfica. El texto tiene, como un instrumento, su propio tono y cualidades que no deben ser modificadas por la interpretación. De este modo la recitación de un texto:

es meramente el desbordarse del alma en los dedos, la cual, a través de la ejecución de estos, de su presión y tacto más débil o fuerte sobre las teclas, pone en el pasaje el espíritu de la composición, y así excita los sentimientos que pueden inspirar su contenido (en Saura, 2006: 189).

Esta idea de una lectura ni neutra ni interpretada, sino que perfile y atienda a los rasgos del texto —estructura y estilemas, se podría decir—, resulta muy avanzada. A diferencia de la «declamación y la recitación elevada» en que el actor debe implicarse personalmente en el personaje para entrar en el «impulso emocional» y la «energía y la expresión más viva».

Pero también compara música y actuación, porque le parece igual de peligroso acercarse al canto y la variación musical como a la monotonía, o entrambas, a la «cadencia oficial».

Se podría considerar el arte de la declamación como arte de la música en prosa, ya que, en general, posee muchos elementos análogos a la música. Pero debe hacerse una distinción en cuanto que la música, respondiendo a sus propios propósitos, se mueve con más libertad; el arte de la declamación, sin embargo se encuentra mucho más limitado por el rango de sus tonos y por sujetarse a un propósito ajeno a él. El declamador debe siempre considerar estrictamente este principio (en Saura, 2006: 189-190).

Como recogió después la escuela alemana de interpretación, Goethe pone como prioridad la transmisión del sentido.

El declamador es libre de seleccionar sus propias paradas, pausas y demás; pero debe guardarse de destruir el verdadero significado, lo cual puede hacerse mediante estos medios tan fácilmente como a través de una palabra omitida, o mal expresada (en Saura, 2006: 190).

Entre la prosa y el verso estaría la «Dicción rítmica» para aquel tema que deba ser «declamado con una expresión aún más idealista y emocional». En cuanto al verso, las reglas inciden técnicamente en principios similares: ni remarcar en exceso, ni ignorar los rasgos propios de la forma versal.

Deja bien claro que el actor debe ser consciente de su situación escénica, teniendo en cuenta dos focos: la escena y el público, del que no debe olvidarse nunca pues por él está en escena. Organiza la posición de los actores en función de los turnos de palabra, con un movimiento convencional, pero que puede usarse y produce «el mejor efecto tanto para el ojo como para la inteligibilidad del discurso».

Recomienda algo insólito hasta ahora en la preceptiva: el uso de zapatillas para los ensayos y «nunca ensayar con botas», todo ello asociado a los roles y a la limpieza del escenario de objetos que molesten o distraigan. No deja de ser curioso que refiera las «malas costumbres que deben ser evitadas» y el «comportamiento del actor en la vida diaria», aspectos que denotan una preocupación por la dignidad del oficio y de la persona. Establece así una separación clara entre la vida artística sobre la escena y la vida pública fuera de ella, pero de manera que los hábitos cotidianos ayuden a la práctica artística.

No deja de insistir en la dificultad del trabajo del actor y en el tiempo que cuesta progresar «en este difícil arte». Los principios generales, aunque existieran muchas excepciones, debían asimilarse vigorosamente hasta convertirse en «segunda naturaleza». El control del cuerpo debe ser completo para servir a la expresión deseada; otro aspecto de las «reglas» que parece desplazarnos al siglo XX.

El “decoro” está muy presente pues incluso los personajes vulgares deben hacerse «siempre recordando, no obstante, que debe ser una representación imitada y no una realidad vulgar». Para Goethe la escena es claramente una construcción artística, un lugar de máximo respeto, que exige orden y disciplina.

Pero otros artistas alemanes reivindicaban igualmente atender a lo natural tanto como a lo expresivo y convencional. Johan Jakob Engel, del que ya hablamos, distinguirá entre gestos imita-

tivos y gestos expresivos. Lo mismo puede decirse de la voz y el habla, así como de la interpretación: de una parte se reivindica lo natural, de otra lo cultural, el código.

Los primeros se adquieren por la mera aplicación de la costumbre natural, de la imitación de la naturaleza. Los segundos son portadores de una consciente y convencional significación pactada socialmente (Rodríguez, 1998: 360).

Estos principios le ubicaron en posiciones cercanas a las de Diderot. Aunque la incidencia real en los actores españoles debió ser muy limitada, su influencia teórica fue amplia en Europa. Dirigió el *Königliches Nationaltheater* de Berlín entre 1787 y 1794, y practicó el equilibrio entre el acercamiento a las emociones naturales y la declamación afectada, cuidando siempre la puesta en escena como conjunto. Entre 1885 y 1886 publicó una serie de *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* que enseguida fueron traducidas en Francia, en España (parcialmente), y bastante después en Inglaterra e Italia. Fuente principal del manual de Zeglirscosac de 1800, ha sido muy bien estudiada por Doménech, Soria y Conte (2011) en su estupenda edición, que incluye las 25 cartas publicadas en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* entre 1789 y 1890.

En mi modo de pensar, cuando el cómico habrá aprendido a imitar fielmente todas las señales y modificaciones del cuerpo, que atendida la experiencia, tiene una significación cierta, entonces su alma determinada por la impresión de los sentidos, se pondrá en un situación análoga a los movimientos, y a la aptitud del cuerpo, como también al acento de la voz. La habilidad en adquirir esta diestra imitación, por un cierto método mecánico, pero fundado en reglas invariables, cuya existencia no puede revocarse en duda, es el verdadero y único método de estudiar el arte cómico (tomado de Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 59).

Estamos ante codificaciones de gestos expresivos, muy propias del momento, que Engel desarrolló a partir de los procesos mentales que los motivan. Implicaba un método, con reglas y procesos seguros.

Rodríguez de Ledesma [Zeglirscosac] era secretario de la Junta de Reforma de los Teatros, e ideó su manual como texto para las clases de declamación que incluyó la frustrada reforma. Las ideas de Engel pasaron por tanto directamente al primer manual de declamación del siglo XIX en España con clara vocación didáctica. Sin embargo, hay en Engel muchos más contenidos sobre la voz y el habla de los que aparecen en el manual de Zeglirscosac, como veremos (10.1).

Lessing publicó su *Dramaturgia* en 1767, una obra de referencia para el teatro europeo posterior. En el sempiterno debate entre los partidarios de la técnica y los de la emoción, intentó su propio equilibrio. El actor ya no solo es concebido como transmisor, ahora él mismo es también

artista creador. Había recibido del gran actor Konrad Ekhoff (1720-1778) la noción de la importancia de la disciplina artística, y por esto prestó especial atención a la técnica, pues las emociones tienden a ser descontroladas e inestables.

Lessing pretendía combinar la identificación que proponía Riccoboni [Luigi] con la reflexión crítica de Saint Albine, para lograr un equilibrio entre la imitación exterior y el sentimiento interno (Oliva, 2004:208).

Por fin, el oficio del actor es considerado un arte, una disciplina con una técnica, y por ello se hace necesaria la instrucción, paso previo a la consideración social plena. Es un momento clave, pues se produce la conexión, aunque todavía frágil, entre disciplina artística, formación del actor, consideración social, y manuales. Se empieza a vislumbrar lo que se ha llamado «el justo medio» entre *ars* e *ingenium* (Vellón, 1997: 311).

Zeglirscosac se apoyó en el artículo de Lessing *¿Es o no liberal el arte de los cómicos?*, publicado en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* el 31 de mayo 1790, para el discurso preliminar de su manual. En este discurso preliminar aparece ya la expresión «arte dramático», se reivindica el arte del actor como arte liberal y se pide «prémiense sus Actores, edúquense bajo reglas ciertas y cuales son propias del arte que profesan» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 74).

La influencia de la pintura en el tratado de Zeglirscosac fue decisiva si miramos a través de sus fuentes, especialmente el pintor Le Brun (1619-1690). Hubo un vocabulario común, que ha servido para describir la composición escénica, la luz o la expresión en el actor. A fin y al cabo teatro y pintura son códigos de representación que manifiestan un punto de vista, y ambos han investigado sobre la condición humana y las emociones. Sobre los intercambios de todo tipo entre pintura y teatro véase Gracia (1997).

Los intentos de dignificación del oficio se habían venido sucediendo durante la segunda mitad del siglo. Ya Ignacio de Luzán (1702-1754) en su *Poética* (1737) y sus *Memorias Literarias de París* (1751), había señalado la importancia de los actores y de que cumplieran ciertas reglas (en consonancia con los principios aristotélicos). José García Hugalde (¿?-1787), formado en Portugal y después primer actor en Madrid, publicó varias cartas en 1768. Respondía José García a una carta dedicada de Antonio Rezano (1768⁶⁸) titulada *Arte cómico, Desengaño de los engaños en que viven los que ven y ejecutan las comedias*. Las defensas del oficio y el arte del actor solían aparecer en respuesta de los anatemas contra los cómicos cuando había alusiones personales.

⁶⁸ No se indica página, pues no aparece paginado en la versión digital consultada en la BNE.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081912&page=1>

Vamos a detenernos en esta polémica ya que reúne algunas características que nos interesan: José García Hugalde hablaba desde la experiencia tradicional de la profesión y Antonio Rezano también conoció el oficio (aunque hubo de abandonar la profesión) y escribió teatro para casas particulares; ambos escriben sobre la voz y el habla. José García echa de menos en el escrito de Rezano la parte más esencial del arte cómica, la nombrada entre los cómicos como «cadencia Cómica» (Rezano, 1768). Deja claro que su origen está en «en la voz viva del Theatro: propagóse verbalmente en la succession de los Cómicos», aclara que no la conocen los críticos y que es el engarce que une y hace brillar las joyas del arte cómica. Entre sus características: no tiene «tonillo» ni acento provincial, no es áspera, y no le falta el aliento, que es la clave de todo lo demás.

La cadencia Cómica es aquella grata consonancia, que tiene jurado maridage entre la voz, y el oído; y traslada perceptible el concepto à el ànimo; distingue con su asonancia las partes divisas de la oración, para que lleguen bien discernidas à el entendimiento, y forme alguna frucción en la voluntad del que la oye; pues assi, se le imprimen la acción, y afectos de la obra, que se repreferenta. Con este bello concento de la Rhetórica, ya sea por los Tropos, ó figuras, de la eloquencia deberá saber passar, el Actor, en la complicación de afectos, aunque estos vengan tan concisos, como sujetos à dos dicciones: del amor, à el odio: de la humildad, à la soberbia: del zeño, à la mansedumbre; y finalmente, de un extremo, à otro extremo, sin que pierda energía, y nervio la cadencia Cómica⁶⁹ (Rezano, 1768: 70).

Hará que el espectador crea estar viendo la realidad y no el retrato de la misma, pues se adapta a todas las emociones. García la califica de expedita, gallarda y generosa; requiere armonía en la voz y un «buen Castellano»⁷¹. En su respuesta, Rezano dedica el punto sexto al *Modo de imponerse en los Carácteres, y el Arreglo de la Voz*. El actor debe crear en sí el personaje, con naturalidad y propiedad, sin afectación, presunción ni vanidad. Trae al asunto importantes cuestiones como la adecuación de la voz natural del actor, el control del volumen, y la adecuación al espacio sonoro del teatro para que todos entiendan.

El arreglar, y medir la Voz es cosa también necesaria al buen régimen del Galàn; y como en este particular, no tiene cada uno la voz que quiere, sino la que Dios le ha dado, en la que tuviere deberá arreglarse de modo que no dissuene, ni con la demasiada voz, que grite, ni con la mas pequeña, que no fe oyga: para esto de-

⁶⁹ En esta cita y la siguiente, en concreto, he sustituido la grafía “f” por “s”, ya que en las actuales fuentes no se encuentra el signo original, algo diferente de “f”, usado en ocasiones en el siglo XVIII para el sonido /s/. Las /s/ aparecen con grafía “s” en el texto original solo en posición final de palabra; en el resto de posiciones la grafía es “f”.

⁷⁰ La edición digitalizada de la BNE no tiene paginación original. El número de página del PDF es la 14.

⁷¹ La edición digitalizada de la BNE no tiene paginación original. El número de página del PDF es la 14.

berá probar primero el Theatro en que haya de Representar; y luego que le tenga probado, conducir la voz con un temple siempre, haciendose inteligible á todo el Auditorio (Rezano, 1768⁷²).

Los cambios en la voz deben adaptarse a la acción y no ser desproporcionados, es decir, deben ser variaciones de la voz usual para conseguir crear las distancias y transmitir los afectos «al que oye», lo que no se consigue con gritos. En ocasiones se habrá de bajar la voz, pero siempre el auditorio ha de percibir y entender. Todas estas indicaciones las encontraremos en los tratados del siglo XIX.

En 1783 se promulgó la *Real Cédula*⁷³ que declaraba las Artes y Oficios, incluyendo los cómicos, como honrados y honestos (Rubio, 2010: 262).

Hubo otra intensa polémica en 1788, con escritos a favor y en contra de los cómicos (Romero, 2006: 351). Manuel García de Villanueva (¿?-1803), también actor, publicó su *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1788) poco después de la muerte de su tío José García Hugalde, del que después publicó la carta citada arriba en *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* (1803), en la que, como se ha visto, enumera las difíciles habilidades del actor como muestra de las virtudes de la profesión. Muchas de estas virtudes tienen que ver con el habla escénica. En su defensa del cómico, recurría especialmente a referentes del mundo antiguo, en su mayoría oradores —como era de esperar—, aunque también algunos actores.

El Cómico (quien mereciere este nombre quiero decir) para el desempeño de su obligación, ha de estar adornado de ingenio y de entendimiento nada vulgares: sin memoria y ejercicio de la comprensión no podrá vivificar lo que representa. ¿Cómo será fácil dar viveza a las ideas, si es incapaz de poseerse de ellas? ¿Cómo persuadirá, aun repitiendo el papel más excelente, si no penetra tan vivamente su sentido, que supla las expresiones en caso de faltarle? ¿Cómo se revestirá del carácter proporcionado sin discernimiento, y le explicará con la acción, el movimiento, y la voz o cadencia cómica, que debe trasladar al ánimo más que perceptible el concepto, distinguiendo por la asonancia las partes de la oración, para que lleguen bien discernidas al entendimiento, y se imprima en la voluntad del que oye?⁷⁴ (García, 1788).

⁷² La edición digitalizada de la BNE no tiene paginación original. El número de página del PDF es la 34.

⁷³ *Real Cedula de S.M. [Carlos III] y señores de Consejo por la cual se declara que no solo el oficio de curtidor, sino tambien los demas artes y oficios de herrero, sastre, zapatero, carpintero... son honestos y honrados y que el uso de ellos no envilece la familia, ... ni la inhabilita para obtener los empleos municipales.* 1783, Madrid, Imprenta de Don Pedro Marin.

⁷⁴ En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45707396544503873087891/p0000001.htm#1>.

Obsérvese la ironía de un ilustrado como Félix María de Samaniego (1745-1801) en la *Carta sobre teatro* (1787), publicada en periódico conservador *El Censor*. Seleccionamos un fragmento sobre el habla escénica.

Nada importa que nuestros cómicos griten, bramen, o aúllen, con tal de que tengan buenos pulmones; lo que sí importa es que no se les pierda una sílaba ni en el último asiento de la tertulia. También podrán levantar extraordinariamente el grito para que los chisperos se preparen el aplauso convenido de antemano, o por qué, teniendo que hablar cinco o seis personas a la vez, no podrán ser entendidas y se desgañita cada una por su lado. Por lo mismo que es un disparate pedirles que se entonen unos con otros: como si fuese fácil el que está acostumbrado a aguantar la voz, porque no le han enseñado otra cosa, la templase siempre y cuando el paso o la ocasión lo pidiese (en Saura, 2006: 182).

La pronunciación defectuosa y el uso de la voz gritada y con poca flexibilidad, eran fuente de crítica constante. La indisciplina en los ensayos y la vanidad de los actores fueron causa de muchos problemas, que ya Olavide apuntaba en sus cartas al marqués de Grimaldi en 1768 (Aguilar, 1974: 96, 100, 103), y que llegaban en ocasiones al arresto (Cotarelo, 1897: 39). La justificación en el gusto del público era habitual, por lo que la visión negativa de los actores se encuadraba y justificaba con frecuencia en un contexto más amplio de decadencia y embrutecimiento (Granda, 2006: 80), que implicaba un cuestionamiento de la educación general, de los gustos del público y la gestión de los teatros. Los testimonios sobre los actores en Europa dibujan unas actitudes y profesionalidad poco frecuentes en el actor español⁷⁵. La elección de los elencos respondía con frecuencia a relaciones clientelares y gremiales, como explica Santos Díaz González en su plan de reforma de 1799.

Sin embargo de eso, los caballeros regidores, sea por urbanidad de los jueces, por la costumbre en que están, o por otros motivos que yo ignoro, concurren a la elección de actores. Ésta se hace sin que preceda más informe sobre el mérito de los comediantes que el que suele pedirse a los autores o galanes de cada compañía. Éstos son los Cicerones y Quintilianos que entienden el arte de declamar y lo interpretan a su modo. Éste es el examen que decide sobre el mérito y suerte de un actor, sacando tal vez mejor partido quien menos lo merece, pues los empeños y las intrigas que suelen mover los dichos autores, galanes y otros aliados suyos, son las reglas de semejante examen (en Kany, 1929: 255).

⁷⁵ Luzán (1751); Armona (1988 [1785]); Moratín (2012 [1793]); Soria (2006: 62); González (2003: 62).

Estos hábitos perduran, según los testimonios⁷⁶, al menos hasta el fin del siglo XIX (Saco, 1879; Revilla, 1883; Martínez, 1900; Bertrán, 1910, Zamacois, 1911).

La promoción y protección del teatro se consideraba una necesidad para la mejora de la sociedad en su conjunto: «el teatro se convierte en el verdadero caballo de batalla de todas las polémicas de la época» (Rodríguez, 2013: 189). Jovellanos era consciente de la importancia de la política educativa, y del papel que el teatro podría jugar en la educación:

tambien se desea que la Junta preste alguna atencion al estado en que se hallan nuestros teatros, y al influjo que pueda tener su reforma en la de la educacion y costumbres de la juventud, para que con esta mira proponga todas las mejoras que pueden recibir, considerándolos principalmente con respecto á tan recomendable objeto (Jovellanos, 1865: 81).

Si bien poco después nos muestra la cuestión desde otra perspectiva:

aunque respetamos y alabamos los establecimientos que la autoridad pública patrocina y admite para conservar el orden y buena policía de los pueblos; conociendo que la asistencia á las representaciones dramáticas en teatros públicos es indecorosa al estado, y perjudicial á la profesion de los colegiales, les prohibimos absolutamente que puedan asistir á ellas, y mandamos al rector que no lo permita con ningun motivo ni pretexto, y antes castigue con severidad á los que contravinieron (Jovellanos, 1865: 86).

En sus escritos sobre educación pública hay un *Tratado de declamacion* con el que concluye su propuesta de plan de estudios de «Humanidades castellanas» (Jovellanos, 1865: 202); el tratado ocupa diez páginas, como colofón a las partes mucho más extensas dedicadas a la Gramática, Retórica y Poética. Aunque incluye el estudio del gesto y las emociones, la vinculación de la «declamacion» a la oratoria —y a la oratoria sagrada— es predominante.

Juan Francisco Plano (1798: 83) propone una «Escuela de actores» dentro de una «Academia teatral», en la que se enseñaría a los actores desde la primera juventud a «decir con finura» (Plano, 1798: 98). Resumía la situación como sigue:

pero asi como no puede negarse la inutilidad de nuestros actores, debe también reconocerse que las cosas están combinadas por un término muy contrario á los adelantamientos; y que los que merecen algun aplauso de las personas sensa-

⁷⁶ Hay diversos testimonios sobre el clientelismo y la indisciplina de los actores, que no eran caso aislado en los teatros: aparecen similares referencias sobre empresarios, autores, bailarines y demás oficios de la escena. Destacan los cuadros de costumbres de Larra (1997), Mesonero Romanos (1832), Nombela (1909), entre otros muchos.

tas, son otros tantos testimonios de que en los Españoles hay una buena chispa de genio cómico, pero que no se ha fomentado. El arte de representar es arte de sentir, y explicar el sentimiento con el gesto, la voz y la acción, de modo que se imprima en el corazón del espectador. Nuestros actores abandonados á su capricho, á los hábitos de su educación, y al juicio de un vulgo en quien nada puede tanto como la elocuencia de los gritos, no conocen principios ni reglas de su arte. Pero estando el vicio (como he dicho) no tanto en ellos como en la combinación de las cosas, ésta es la que se debe mudar. El deshonor de los actores, la indiferencia ó desprecio con que se mira su ejercicio por los que debían fomentar sus progresos, y la constitucion y economía del teatro son las verdaderas causas del estado de impropiedad y grosería en que se halla la representación (Plano, 1798: 84-85).

Las polémicas continuarían, y buena prueba de ello el plan de reforma general del teatro que el corregidor encargó en 1797 a Santos Díaz González (1743-1804), catedrático de Retórica y Poética en los Reales Estudios de San Isidro y censor teatral. Había publicado en 1893 *Instituciones poéticas*, de corte clasicista (Romero, 2006: 144). Mientras se aprobaba el plan, en 1798, publicó la traducción de *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del Teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*, un libro de Giovanni Bianchi publicado en Roma en 1753. El tratado se ajusta a las tradicionales y generalizadas valoraciones moralistas sobre los actores; contrasta en sus fuentes y planteamientos con el de Francisco Rodríguez de Ledesma [Zeglirscosac] de 1800. Ambos formaron parte de la Junta de Reforma de Teatros que no obtuvo resultados por la diversidad de intereses y situaciones que se dieron en ella (Doménech, Soria y Conte, 2011: 27-32). Sin embargo, resulta difícil no apreciar, entre las luchas de poder institucional y personal, puntos de vista diversos sobre el teatro y la profesión cómica (Rubio, en Romea, 2009: 25). Volveremos sobre los planes de reforma de la Junta en el epígrafe sobre habla escénica y formación actoral (8.3), como antecedente de la Escuela de Declamación.

Efectivamente, los propósitos ilustrados para el actor no cuajaron hasta la fundación de la Escuela de Declamación en 1831. Hasta 1833 no se autorizaría a José García Luna (1794-1865) y Carlos Latorre (1798-1851) el uso del “Don” como profesores del Conservatorio (que no como actores); y hasta 1834 no se publicó la Real Orden que decretaba que las artes mecánicas —y entre ellas la de los cómicos— eran dignas de honra y estimación (Soria, 2010: 409 y s.).

Las ideas aportadas por la célebre Mlle. Clairon (1723-1803) en sus memorias (1800) fueron tomadas por Talma o Bernier de Maligny, a través de estos o directamente pasaron a los tratados y se difundieron en España. Algunas de ellas que veremos insistentemente reiteradas: la tragedia puede hablarse y no cantarse como lo hacía la *Comédie Française*, la naturalidad como principio

de la actuación, a diferencia de la danza o el canto el arte del actor no tiene reglas por lo que no puede enseñarse, aprendizaje por la práctica en lugar de en las escuelas, el talento natural como clave del actor («el genio no se aprende» Clairon, 1800: 134), la sensibilidad como cualidad primordial, la propiedad en el vestuario y los decorados, la necesidad de formar al público. No obstante Mlle. Clairon (1800: 144) era consciente de la necesidad tanto de principios y reglas seguras como del estudio. Su trascendencia durante todo el siglo XIX será enorme, especialmente en los textos elaborados por actores⁷⁷.

François-Joseph Talma tuvo una significación especial porque se convirtió en el actor oficial del imperio con Bonaparte, al frente de la *Comédie-Française*. Rechazó el sistema declamación de entonces, que consideraba una triste melopea, prefiriendo en su lugar una dicción “natural”, conforme a la naturaleza humana, sin artificio. Por ello rechazó el término “declamación”, que era utilizado en sentido del juego actoral y también como una forma de dicción (ver 7.2). El acuerdo entre la verdad y el ideal, por medio de la sensibilidad y la inteligencia, fueron principios de Talma muy repetidos después. Al igual que la necesidad del actor de aprender y manejar los recursos técnicos, aunque lo principal, entendía, va del lado del «genio» y el talento individual. Cada género requería un tratamiento diferente porque las demandas del texto y el personaje eran diferentes también. Talma supuso un tránsito hacia el actor romántico al dar espacio al lado pasional, que se asociaba con la comunicación de emociones y la creación personal del actor.

L'influence des acteurs vedettes sur les modes de diction fut alors bien réelle. L'enflure fut de plus en plus honnie et en réaction contre le dire artificiel, l'on tendit à adopter un style de plus en plus domestique ou familial. La fin du siècle fut marquée par la prolifération des théâtres et la scission de la troupe de la Comédie-Française. Les règles du «bien dire» et l'idée elle-même d'un dire esthétisé n'eurent plus alors vraiment de prise sur les troupes parisiennes, celui-ci n'étant plus senti comme un critère important de la représentation, ni même comme un gage de qualité⁷⁸ (Chaouche, 2012).

⁷⁷ Hasta ahora no hemos encontrado textos elaborados por actrices o maestras de Declamación en España. Soria (2010: 59 y 157) se refiere a las alumnas de la primera promoción de la Escuela de Declamación (al menos 15), y a la inserción profesional del alumnado en 1841. Casi la mitad eran mujeres. En 1835 Concepción Rodríguez fue nombrada maestra honoraria (Soria, 2010: 419). En 1874 Matilde Díez fue nombrada maestra de Declamación y al fallecimiento de esta, en 1883, Teodora Lamadrid (Soria, 2010: 10). Únicamente cabe citar el programa didáctico elaborado por Matilde Díez en 1874 (Soria, 2010: 407).

⁷⁸ «La influencia de los actores estrella en los modos de dicción era entonces muy real. La ampulosidad era cada vez más despreciada y, en reacción contra el decir artificial, tendíamos a adoptar un estilo cada vez más doméstico o familiar. El final del siglo se caracterizó por la proliferación de teatros y la escisión de la *troupe* de la *Comédie-Française*. Las reglas del “buen decir” y la idea misma de un discurso formal no tenían entonces realmente influencia sobre las compañías parisinas, ya no se sentía como un criterio importante de la representación, o incluso como prueba de calidad».

Talma argumenta contra el formalismo de las convenciones, y conforme a los presupuestos de su tiempo, prefiere la naturaleza: «C'est que la vérité dans tous les arts est est ce qu'il y a de plus difficile à trouver et à saisir»⁷⁹ (Talma, 1825: 26). En Talma la “verdad” es la naturaleza, el comportamiento humano. De hecho, asocia ciertas convenciones (inapropiadas) de los personajes en las tragedias barrocas a las formas cortesanas de la monarquía francesa (Talma, 1879: 27). No se le escapa que el comportamiento humano tiene mucho de “convencional” conforme a la época y lugar de la acción, pero distingue estas convenciones sociales de las convenciones teatrales al representarlas, que son las que las alejan de la “verdad”.

Las revoluciones mostraron a Talma que en las pasiones todos los hombres se igualan. La “verdad” es el comportamiento humano que aparece por encima de las convenciones, que son “artificiales”. No obstante, se trata de una «naturaleza ideal». Talma buscaba «dar realidad a las ficciones escénicas» (Talma, 1879: 37). Sus presupuestos estéticos fueron decisivos en la preceptiva española del siglo XIX, desde Máiquez, pasando por la publicación en 1825 de las *Réflexions sur Lekain et sur l' art théâtral* (Andrés Prieto probablemente estaba en París), hasta la traducción de Enrique Sánchez de León (1879). Para entonces, la práctica tradicional del verso era blanco de las críticas más feroces e incluso se la caricaturizaba (Chaouche, 2012).

La reacción de los artistas y la crítica frente al estilo pomposo de la tradición barroca por un lado, y por otro frente a la exageración histriónica que satisfacía a buena parte del público, acabó por encontrar lo que se ha llamado “el justo medio”.

Si los que se dedicaran á la representación teatral se penetráran de lo que dicen, mucho tendrían adelantado para tocar á la perfección de suerte. Los preceptos aprovechan muy poco; las pasiones saben más que ellos. Sólo te encargo que en tus movimientos y manejo de manos guardes compostura, decoro, dignidad, naturalidad. Por tanto evita las ridículas contorsiones, los violentos balanceos, las curvaturas, los brincos, las gesticulaciones... todo lo que se oponga á la finura y á las maneras adoptadas por la sociedad culta, á quien diriges la palabra. Huye de la afectación en todo (Sánchez, 1805: 123).

Garrick y Talma fueron aclamados por ello, y serán referencia y modelo en los manuales de declamación, junto a Isidoro Máiquez. En España, la nueva visión de la actuación, como los niños, vendría de París.

⁷⁹ «Es que la verdad en todas las artes es lo más difícil de encontrar y de captar».

6.1.3. Máiquez y los maestros del Conservatorio

La manera de declamar, y hasta el aspecto material de los teatros había también cambiado, naciendo, para acabar de consolidar el gusto de entonces, el gran Isidoro Mayquez, que empezó á conquistar laureles sin cuento (Valladares, 1848: 122).

Isidoro Máiquez es generalmente presentado en los tratados y manuales como el origen casi mítico de los cambios en el teatro español. Sin embargo, apenas tenemos escritos suyos sobre el arte del actor o sobre su propio trabajo. Julián Romea reconoce en 1865 no haber encontrado textos:

yo no sé si se ha escrito algo verdaderamente importante respecto a aquel grande actor; yo he buscado con interés cuanto a él se refería, y he tenido la poca fortuna de no encontrar, sino algunos escritos ligeros, muy vagos y desprovistos casi siempre de la intención crítica que el asunto reclamaba y merecía (Romea, 2009: 192).

Sobre el actor hay un rico anecdotario recogido por Cristina Sánchez (2008), y textos en Cotarelo (1902).

Como se ha visto, el devenir de las experiencias escénicas y la reflexión teórica habían puesto en claro la necesidad de una sólida formación técnica para el actor. Entre otros factores, las resistencias de los propios cómicos, muchas veces anclados a criterios personales, escépticos ante cualquier preceptiva, apoyados por el éxito frente al público, retrasó la llegada a España de los métodos actorales. Sobre la tarea reformadora de dramaturgos, legisladores y empresarios, destaca significativamente la figura de Máiquez. No se trata aquí de reseñar la abundante bibliografía sobre el actor, alguna con interesantes materiales sobre la técnica y el método, como veremos, por ejemplo, en el manual de Andrés Prieto, considerado su principal discípulo. Nos interesa Máiquez como puente entre el siglo XVIII y los manuales de declamación. Un puente que fue capaz de unir los modos de hacer de la tragedia neoclásica al estilo francés, de los estilos expresionistas ligados a la comedia de magia, y de la comedia sentimental centrada en las emociones. Supo ganarse al público y a la crítica alejándose de la afectación, cuidando al máximo todos los detalles de la representación, evitando las tradicionales cadencias en la entonación y los habituales «latiguiellos» (Granda, 2006: 80). Su labor, la de actor y también la de director, supuso finalmente un cambio de época y de ideario artístico (Vellón, 1997: 321-322; 2001: 30).

La peripecia vital, viajes y destierros, tuvieron mucho que ver con los vaivenes políticos que afectaron tanto al país como al teatro en concreto en aquellos momentos convulsos (Romero, 2006: 348 y s.). La relación de las ideas políticas y la práctica escénica es un sugestivo enfoque solo

parcialmente desarrollado en la historia del teatro⁸⁰. En todo caso, consciente de la situación del arte del actor, sus motivaciones eran fundamentalmente artísticas.

Es notorio que los cómicos españoles no tienen más principios para hablar en público que los que ellos mismos se adquieren en la práctica de muchos años de ejercicio: sin maestros, sin estudios, y acaso sin disposiciones naturales pasan muchos años de su vida aprendiendo la declamación teatral solo con la imitación de algunos modelos regularmente llenos de vicios que comunican con facilidad a sus discípulos: y aun cuando se encontrase algún actor que hubiese llegado a poseer el arte de representar según las reglas que prescribe la oratoria, como no tienen un estado fijo, y cada año mudan de compañía, pueblo y actores, nunca podrían aprovecharse del fruto de sus talentos cómicos; (en Soria, 2006: 55).

Poco sabemos de las fuentes teóricas de Máiquez, pero la estancia en París en dos ocasiones⁸¹ —sobre la que bromeábamos hace unas líneas— aporta información sobre sus influencias. Según Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 65) estuvo allí desde finales de 1799 hasta principios de 1801, donde estudió con Talma y conoció a Glauzel. Talma era actor de tragedia principalmente, Glauzel de comedia.

Julián Romea (2009: 192) cuenta en *Los héroes del teatro*:

«No lo dude Vd., me dijo más de una vez [Antonio de] Guzmán; Isidoro volvió de Francia como fue: allí no aprendió nada; no hizo más que afirmar sus creencias en el arte».

Cuando sintió la necesidad de acudir a París, Máiquez era ya un actor experimentado en sainetes y comedias de figurón, incómodo con el entorno teatral y el estado del arte cómico. Es muy importante porque significa que había una necesidad de cambio en el oficio, y una conciencia —personal, cuando menos— de la necesidad de formarse. La colaboración de Máiquez con las reformas emprendidas por José I que incorporaban una vez más la creación de un Colegio para el teatro, es decir, una escuela de declamación, ha hecho pensar en una posible participación en el proyecto (Soria, 2006: 56).

⁸⁰ La relevancia del teatro político ha sido puesta de manifiesto por varios trabajos de Jesús Rubio (1989, 1997), Ana María Freire (1997, 2005) y María Mercedes Romero (2006). Además de la incidencia directa de la política del poder en el control del teatro y las instituciones educativas, resulta interesante el enfoque —inusual y clarificador— desde los posicionamientos políticos de actores, directores y maestros. Los conflictos entre centralismo y foralismo, que recorren todo el siglo con intensidad, se manifestaron también en los teatros (Schinasi, 1994: 42).

⁸¹ Prieto (2001: 191) dice que estuvo durante seis meses; Vellón en nota al pie apunta que hizo dos viajes.

La memoria de la técnica de Máiquez se transmitió por los discípulos y actores que trabajaron con él. José de la Revilla (1845), profesor de literatura en la Escuela de Declamación, cita testimonios en su biografía. Joaquín Caprara, Rafael Pérez (1775-1832) y Antonio de Guzmán (1786- 1857) fueron profesores de declamación en el Conservatorio. Andrés Prieto y Carlos Latorre lo fueron poco después, pero además estos dejaron testimonio escrito en sus respectivos manuales. Máiquez supo variar los personajes y los estilos para mantenerse cercano a lo que Andrés Prieto (2001) llamaba «el fuego natural español»⁸², y que le permitía mantenerse conectado con el público y el oficio teatral. Lo hizo también a través de las comedias del Siglo de Oro refundidas por el solvente Dionisio Solís (1774-1834). Juan Lombía (1806-1851), profesor en la Escuela de Declamación desde 1843 (Soria, 2010: 278), alude a la memoria del trabajo de Máiquez entre sus compañeros:

Maiquez; bien se sabe por sus mismos compañeros el crecido número de ensayos que daba á cada pieza; con qué escrupulosidad se combinaban todos sus detalles, y con qué cuidado, con qué religiosidad artística se verificaban (Lombía, 1845: 100).

Después de la disolución de la Junta de Reforma de los teatros la tarea de maestro de Declamación pudo ser encargada a Bernardo Gil y a Isidoro Máiquez, como primeros actores de las compañías de la Corte. También Bernardo Gil había estado aprendiendo en París (Soria, 2009a: 24). Se intentaba dar continuidad a las tareas que había venido haciendo, al parecer sin éxito, el maestro de Declamación seleccionado por la Junta.

Lo que sabemos sobre la voz y el habla de Máiquez es poco: tenía una voz que al descender al registro natural al público le pareció fría, “de cántaro”. Sebastián Carner (1890: 125) recoge una cita de Legouve (1878) sobre Talma; dice que cuando era joven «su potente y movida voz era algo sombría, y á fuerza de arte consiguió sacarla de la caverna á que naturalmente había bajado». Tal vez a Máiquez le ocurrió algo similar.

Como veremos en el estudio del manual de Andrés Prieto, el alejamiento del énfasis y el acercamiento al personaje dieron como resultado menor volumen y entonación ajustada a la situación, lo que implicaba buscar más eficacia vocal con menos esfuerzo, mejor articulación de las palabras sin llegar a la afectación. Según Granda (2006: 80) la maestría de Máiquez consistió en la incorporación de los impulsos y efectos de la emoción a las entonaciones medidas del verso.

⁸² Esta distinción del carácter puede considerarse un antecedente de la invención romántica del “genio” español y del teatro nacional. Véase Rubio (en Romea, 2009: 24-25) y Rodríguez (2012: 17).

Sin embargo, hemos encontrado una crítica de prensa muy explícita sobre tres aspectos que nos interesan: la naturalidad en la actuación, el teatro clásico, y el habla escénica. En el *Diario de Madrid* del 28 de julio de 1803 se preguntaba “El Preguntón”⁸³ sobre cuál era la causa de que mientras *La moza del cántaro* era aplaudida en el teatro de Los caños del Peral, sin embargo *La buscona*, ó *el anzueto de Fenisa* no lo era en el Teatro de la Cruz, siendo ambas de Lope de Vega y adaptadas por Cándido María Trigueros. Ambas, por lo que parece, fueron interpretadas por Máiquez (Cotarelo, 1902: 178). Respondía “El Respondon” explicando que la diferencia estaba en que una se oía y la otra no. Hay que enmarcar la polémica —recogida por Cotarelo— en el contexto de la oposición nacionalista a la imitación de lo francés, pero más allá de la controversia, aparece la cuestión de la naturalidad y el habla escénica.

En lugar de representada, fué rezada en el coliseo de los Caños y apenas hubo persona, á excepción del Apuntador y los Músicos dé la orquesta, que la oyera, ni entendiera, y por consiguiente nadie pudo enterarse y celebrar los excelentes versos que contiene. (...) porque queriendo sus Actores seguir con toda escrupulosidad aquella Verdad y naturalidad que es tan difícil conseguirse en la escena, han creído que lo lograrán mejor, baxando la voz en la representacion: y lo executan de un modo que no hay tertulia ni concurrencia de una casa particular, en que se hable tan baxo (...) cayendo en una irregularidad ya inverosímil, que destruye y trastorna las mejores piezas (*Diario de Madrid*, 22 de agosto de 1803, pp. 937-938).

José de la Revilla (1845: 22-23), que había sido profesor en la Escuela de Declamación, redactó la primera biografía de Máiquez:

verdaderamente no debió á la naturaleza voz limpia, robusta, sonora y armoniosa cual era de desear en un actor de su clase; pero en recompensa le dio sobrado talento para conocer la necesidad de hacer de ella un estudio muy detenido, á fin de modularla y hacerla, no solo tolerable y profundamente trágica, sino también sumamente apta para la expresión delicada, dulce, tierna y patética, al par que noble, magestuosa y terrible: así es que en su boca se oyeron los acentos mas sublimes del dolor, y los ecos mas pavorosos del furor y de la desesperacion. Lo singular es que no se sabe hiciese estudio alguno declamatorio sino en el acto de ensayar con sus compañeros.

Pero lo importante, a nuestro juicio, es que solo quince años después de desaparecer Máiquez, la necesidad del dominio técnico y la formación estaban asumidas por importantes actores,

⁸³ Estos curiosos seudónimos eran muy frecuentes en la prensa de la época. Los de Larra son un conocido ejemplo.

así como el papel decisivo del director en el espectáculo. El mismo José de la Revilla alega la necesidad de formación y estudio, frente al pragmatismo y la intuición, porque el teatro había entrado en una nueva época:

los ademanes descriptivos ó *parlantes*, si me es permitido valerme de esta frase, la entonacion cadenciosa y gongorina, los triviales juguetes con pañuelos, guantes, bastones y sombreros, la prodigalidad de lágrimas inútiles y fiera de sazón, los finales ruidosos en los parlamentos, buscados con ansia por los actores para arrancar aplausos de la multitud, los adornos ridiculos é impropios en los trages, y la decoración arbitraria de la escena; todo esto desaparecio, acaso para siempre, dejando libre el campo á la verdad, la propiedad y la sencillez que requiere una buena imitacion de la naturaleza (Revilla, 1832 [VI]: 238).

Cuando Francesco Piermarini solicita la creación de la escuela de declamación en 1830, alude a Isidoro Máiquez como referente:

con la muerte del célebre Máiquez las escenas españolas perdieron su lustre y casi enteramente se desconocen en el día las sumas bellezas de nuestro teatro por falta que actores que sepan declamarlas (Soria, 2006: 64).

Como decíamos, los primeros maestros de declamación en la Escuela habían trabajado repetidamente con Máiquez. Joaquín Caprara y Rafael Pérez, que habían desempeñado generalmente papeles de “barba”, ya estaban jubilados. Carlos Latorre sustituyó a Pérez a su fallecimiento en 1832. Otro profesor del Conservatorio, Antonio de Guzmán, aparece ajustado entre 1815 y 1820 en el Teatro del Príncipe, durante los últimos cinco años de Máiquez, como gracioso, papeles que haría durante toda su vida hasta 1857. También obtuvo notable popularidad por su personaje en *La pata de cabra*, espectáculo de Juan de Grimaldi (1796-1872) que llenó el teatro como ningún otro, traducción adaptada de *Le pied de mouton*, estrenada en París en 1806.

El hecho de que los maestros de declamación hiciesen con los alumnos piezas conocidas que ellos mismos interpretaban o habían interpretado, incluso que actuasen juntos en alguna ocasión (Soria, 2010: 154), sugiere cierta continuidad en las formas de actuación, aunque no sepamos los detalles técnicos. Rafael Pérez no dejó escritos sobre actuación, aunque es conocida su crónica *Madrid en 1808*.

José García Luna (1794-1865) fue otro de los actores que pasó a Francia al objeto de mejorar el arte escénico siguiendo el ejemplo de Máiquez.

Bien conocida es Sr. la utilidad y fomento que recibió nuestro teatro cuando bajo el reinado del Augusto Padre de V. M. pasó a aquella Corte con igual objeto el célebre Isidoro Máiquez; y aunque el exponente está muy lejos de querer com-

pararse con aquel inmortal actor cree no obstante que desde aquella época se habrán hecho mejoras considerables que podrán aplicarse en beneficio del Español. (Soria, 2010: 308).

En París siguió a Perlet y a Samson, que también era maestro de declamación del Conservatorio. En años posteriores García Luna sería maestro de declamación en Madrid (1834-¿1866?) y en la cátedra de declamación del Liceo de Barcelona (1840-1841).

También Félix Enciso Castrillón había trabajado con Isidoro Máiquez haciendo múltiples traducciones para su compañía, en la que actuaban Caprara, Pérez o Prieto, como se ha visto. Soria (2010: 344) señala que las colaboraciones continuaron, siendo ya profesores del Conservatorio. No han de extrañarnos pues las referencias de Enciso a la declamación en sus *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, manual de 1832, pues era un hombre de teatro y además había sido testigo excepcional tanto de los cambios en la técnica de la declamación como de la fundación del Conservatorio.

Soria (2010: 407) cree que con Prieto y Latorre, que adaptó a Talma (1825) en su manual, se completaba la tarea iniciada por Máiquez. Carlos Latorre no llegó a trabajar con Máiquez; su carrera teatral, que sepamos, comenzó tras el fallecimiento de este. Sin embargo, se ha establecido cierta relación entre ambos por varios motivos. Obtuvo varios éxitos con las mismas piezas y personajes que había hecho Máiquez por lo que se le tenía como «heredero de su escuela dramática» (Soria, 2010: 298). Parece que había formado parte de la casa de José I Bonaparte, y en todo caso pasó su juventud en Francia, a donde regresaría años después para actuar en París en 1838. Soria (2010: 303) apunta que allí pudo conocer el tratado de Talma, la fuente básica de sus *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*, publicadas a su regreso en 1839, pues no se conoce una traducción de Talma hasta 1879.

Dotado éste de verdadero genio, poseedor de las más privilegiadas facultades para la escena, entregándose más á la inspiración que al cálculo, estudiaba con escrupulosa conciencia sus papeles, buscaba los efectos que podían subyugar, arrebatarse al público y conseguía electrizarle. Pero á pesar de la riqueza de las inflexiones de su voz, siempre insinuante, de su acción siempre adecuada, distinguida y dominante, de lo que dentro del estudio podía considerarse como inspiración, obedeciendo al estado de su ánimo, á la impresión del momento, el actor absorbía y á veces eclipsaba á los personajes (Nombela, 1909 [I]: 234-235).

Latorre había sido profesor de Julio Nombela (1836-1919) en el Conservatorio, y fue quien estrenó Don Juan Tenorio. Ha quedado junto a Romea como el actor que encarnó el

estilo de actuación romántico de mitad de siglo. Sin embargo, como veremos, hay claras diferencias.

La “tradición” Talma-Máiquez no solo tuvo continuación en Carlos Latorre. El manual de Andrés Prieto (2001) *Teoría del arte dramático*, no deja de sorprendernos por el valor de sus contenidos tras permanecer 166 años sin publicar. Como se sabe, el manuscrito ha permanecido ese tiempo en la Biblioteca Nacional. A pesar de que se le ha colocado «a la sombra de Máiquez» (Vellón, en Prieto, 2001: 13), con quien compartió escenario y exilios por motivos políticos, su manual y su trayectoria tienen peso propio. Talma es una referencia constante, pues tuvieron relación personal y presumiblemente estaba en París cuando se publicaron las *Reflexiones sobre el arte teatral*, en 1825. El tratado *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, de Vernier de Maligny (1826), como ha demostrado Soria (2010: 384) es, no obstante, su fuente principal. Por primera vez aparece en un manual un capítulo amplio dedicado al “habla escénica”⁸⁴, *Recursos que pertenecen al oído*, y otro *Del método que debe proponerse el actor dramático*, en gran parte dedicado a la voz y la pronunciación.

En el periodo que media entre la desaparición de Máiquez y la fundación de la Escuela de Declamación española tuvo un papel destacado en la vida teatral Juan De Grimaldi, director de escena francés que fue empresario y director de la compañía unificada de los teatros de la Cruz y del Príncipe. Se le consideraba un gran conocedor de la literatura y recursos teatrales de los clásicos españoles, así como de las preferencias del público (Sepúlveda, 1888: 286). Fomentó el gusto por la ópera, las refundiciones, los melodramas franceses. Con la comedia de magia *La pata de cabra* obtuvo un éxito sin precedentes. Su magisterio con los actores ha sido señalado como antecedente de la Escuela Española de Declamación:

instruía en cuanto era posible, con la doctrina, ayudándole mucho para ello sus no vulgares conocimientos tanto artísticos como literarios, y el don de la enseñanza, que no á todos es concedido; y al atractivo de la doctrina unía el ascendiente del ejemplo. ¡Qué fisonomía! ¡Cómo al pensamiento obedecían sin sombra de violencia la voz, el gesto, la acción! ... (Bretón, 1852: LIX).

Con él trabajaron prácticamente todos los maestros, y su concepción de la empresa teatral y la escena debió tener no poca influencia en los estilos de actuación. Se le puede considerar un continuador de la tarea didáctica que empezó Máiquez y un antecedente de los maestros de Declamación del Conservatorio.

⁸⁴ Si bien es cierto que en el tratado de Bastús hay un capítulo sobre la voz, este es breve y muy general en los contenidos; se ampliaron de forma contundente en la edición de 1865, lo que nos parece muy significativo. Ver Soria y Pérez Rasilla (en Bastus, 2008).

A él se le atribuye el mérito de haber mejorado la técnica interpretativa en aquella década y de haber dado al teatro una base intelectual más sólida, esto es, haber hecho de esta empresa algo más 'respetable' de lo que había sido a principios de siglo (Thatcher, 1996: 26).

Nicomedes Pastor (1845: 31-32) relata de primera mano la tarea de Grimaldi con los actores:

como persona de tanto gusto e inteligencia en el arte, era al mismo tiempo el verdadero director de los teatros y de la escena. Los cómicos, de escaso mérito aunque lastimados en su amor propio por la superioridad de Grimaldi, que tampoco reunía á su talento la modestia y el arte necesario para no irritar la delicadeza de los demas, se prestaban aunque con dificultad, á lo que les enseñaba y corregía en los ensayos, que tuvimos el gusto de presenciar algunas veces, y en ellos ocasiones repetidas de admirar la capacidad y conocimientos del señor Grimaldi. (...) esparcio las semillas del buen gusto, ensayando á cada cómico su papel, y haciendo al mismo tiempo, que los ensayos generales que él mismo dirigía, se hiciesen con todo rigor y escrupulosidad (...) Algunos actores, con todo, no podían tolerar que se les obligase á un estudio asiduo, á asistir puntualmente á los ensayos, á repetir estos muchas veces, á ejecutarlos con toda propiedad.

La apertura de la sección de declamación del Conservatorio en 1831 y los manuales de Bastús (1832), Enciso (1832), Prieto (1835) y Latorre (1839), suponen un punto de inflexión en la enseñanza de la declamación y las relaciones con la escena. Los autores de los manuales tenían una "herencia" práctica que enlazaba con Máiquez, pero carecían de una tradición teórica española en la que apoyarse, a excepción de Enciso Castrillón, que disponía para sus *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación* de modelos suficientes en los tratados de retórica, poética y oratoria⁸⁵. El resto tomaron contenidos y métodos de las tradiciones europeas, italiana, alemana, y especialmente francesa. Rodríguez de Ledesma tomó de Le Brun, Lessing y Engel; Bastús de Riccoboni y Engel; Prieto de Bernier de Maligny; Latorre de Talma.

Los manuales se usaron, como prueban los exámenes teóricos del Conservatorio, pero no parece que tuvieran estrecha relación con las clases prácticas, que «parecían reducirse a copiar los consejos y manera de interpretar del profesor» (Soria, 2010: 408). La teorización sobre el arte del actor implicaba un punto de vista más científico y objetivo, una búsqueda y apoyo en referencias, un orden de los contenidos, una estructura de procesos que antes no se habían formulado.

⁸⁵ Ver García, 2009a y 2009b para una relación de los tratados. El mismo Enciso relata fuentes como *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla (1826).

Por primera vez la voz y el habla parecen encontrar su espacio propio en la teoría del actor y en la didáctica.

6.1.4. Oratoria y retórica (manuales)

If acting was often associated with the tradition of oratory, the inverse was also quite common, a clear sign of the powers of attraction and assimilation which the stage had acquired. And whereas in the treatises dating from the beginning of the nineteenth century references to the prestigious art of oratory were designed to confer greater dignity on the theatre, the extension of acting theory to other contexts revealed a clear awareness of the importance of theatricality in the sphere of relationships. In other words, the expressive codes pertaining to the art of acting were often reused in other, related contexts⁸⁶ (Pietrini, 2011: 10).

No pretendemos sino dar algunas notas y referencias para poner de relieve la interacción entre los manuales de oratoria y retórica, y los de declamación. Aquellos tuvieron mucho mayor desarrollo en cuanto a número y en cuanto a contenidos, pues eran materias que se enseñaban en los seminarios eclesiásticos y en las enseñanzas media y superior. Los textos clásicos sobre oratoria fueron al menos hasta mediados del siglo XIX una referencia inevitable como fuente de autoridad en los manuales para actores y aficionados. El oficio periodístico se fue configurando a lo largo del siglo XIX y, como la Declamación, tomó de la preceptiva de la oratoria y la retórica:

la actual profusión de manuales para el ejercicio profesional de la palabra tiene su antecedente en el siglo XVIII y, sobre todo, en los primeros años del XIX, cuando de vivió una época dorada en la publicación de tratados de elocuencia y retórica. Estas obras entroncaban con la tradición retórica grecolatina, y centraron su interés en la oratoria hablada. Sin embargo, conforme lo escrito cobraba mayor entidad y divulgación popular, desplazaron el núcleo de sus enseñanzas a preceptuar la escritura de textos líricos y prosísticos (Grijelmo, 2012: s.p.).

Por otra parte, el interés de la oratoria sagrada por el arte del actor, manifiesto en diversas citas sobre los clérigos en el teatro, y en los tratados de oratoria sagrada, ha sido tal vez responsable indirecto de algunos textos sobre la técnica actoral.

⁸⁶ «Si la actuación fue asociada con frecuencia a la tradición de la oratoria, lo contrario fue también bastante común; un claro signo del poder de atracción y asimilación que había adquirido el escenario. Y mientras que en los tratados que datan de principios del siglo XIX las referencias al prestigioso arte de la oratoria se concibieron para conferir mayor dignidad en el teatro, la expansión de la teoría de la actuación a otros contextos revelaba una clara conciencia de la importancia de la teatralidad en la esfera de las relaciones. En otras palabras, los códigos expresivos pertenecientes al arte de la actuación fueron reutilizados en otros contextos relacionados».

En mi opinión, buena parte de culpa en la sistematización del habla escénica proviene de un conflicto interno de la oratoria sagrada. Se trata de la transmisión de los afectos, de la comunicación emocional, en términos de nuestro tiempo. Si se asumía como imprescindible la conexión emocional con la audiencia, al predicador se le planteaba un problema con varias caras: el control de las propias emociones para no contaminarse (que ya aparecía en Platón), la pertinencia y medida para no caer en la afectación (verosimilitud), y la cuestión moral relacionada con la “verdad” y la representación. Rodríguez (1998: 214) recoge un ejemplo:

del mismo modo que las cuerdas de una guitarra no deben estar demasiado tensas ni tampoco demasiado sueltas por exceso de relajación, así también las pasiones; es necesario aplicar una medida en el modo, en el tema y en el cómo se habla; y es necesario asimismo huir tanto de la languidez, del desmayo deserviente como de la histeria dionisiaca. La excitación excesiva da la impresión de impericia y los *oratores* que caen en ella merecen el desprecio por su incapacidad de controlarse. En resumen, el sabio deberá tomar medidas para enjugar las lágrimas apenas éstas despunten; apagar el ardor de sus humores; y no insistir tanto en la excitación fisiológica como en ocuparse de adiestrar el propio espíritu y la propia razón defendiéndolos con sólidas protecciones dentro de las cuales, sin embargo, puede mantener y nutrir la llama de las pasiones.

El modelo del actor y sobre todo sus habilidades técnicas en la comunicación era palmario. Para resolver el conflicto la oratoria sagrada hubo de organizar los contenidos y procesos, generando un sistema, este sí, teorizado, que pasaría a los actores. El territorio común, especialmente la *actio*, ha sido muy transitado, pues incluía los recursos esenciales para la comunicación de emociones: el cuerpo y en él especialmente la cara, el gesto, el espacio, la voz, y todo ello de la manera más “natural” posible. «Los Oradores sagrados tienen la misma necesidad, quando se encuentran en un auditorio vasto» recuerda Riccoboni⁸⁷ (1783: 29).

Los ilustrados también mantuvieron el interés por la oratoria clásica y la poética con traducciones como la de Tomas de Iriarte del *Arte Poética* de Horacio (1877), la ya citada traducción de 1898 del *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del Teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos* por el censor Santos Díaz González, que abunda en referencias clásicas; o sus *Instituciones Poéticas* de 1893, así como la traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier de las *Institutio Oratoria* de Quintiliano, de 1799.

⁸⁷ La oratoria sagrada interesaba también a Riccoboni (1783: 141): «El orador sagrado en el momento que habla, se encuentra en una posición que le hace infinitamente superior á todos los que le escuchan. Trata las materias mas respetables, y debe sin cesar inspirar el respeto qué se merecen. Si da un consejo, es como maestro: si se enternece, es solamente de piedad, cuya manera de hablar lleva á la grandeza, y conduce á la magestad, caminando hasta la mas grande fuerza; y en este género todo le conviene hasta el entusiasmo».

En 1784 Miguel de la Iguera tradujo el *Tratado de la acción de el orador, u de la pronunciación y del gesto, obra muy necesaria para todos los que se dedican á hablar en Público*, de Valentín Conrat⁸⁸ (1603-1675). En la obra abundan las comparaciones, reflexiones y comentarios sobre los cómicos y la declamación en muy diversos aspectos.

Textos significativos por su trascendencia fueron el *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras*, de Hugo Blair (1815), *Los Elementos de retórica y poética*, de Luis Mata y Araujo (1818), *Elementos de retórica y poética* de Félix Sánchez, (1828), el *Compendio dialogístico de retórica* de Juan Cortada (1838), el conocido *Manual de retórica y poética* de Manuel Milà y Fontanals (1850), *Elementos de literatura: retórica i poética* de Barros Arana (1867), *Elementos de Retórica y Poética de Narciso Díaz Escovar* (1898), entre otros muchos. Varios de ellos escribieron también sobre teatro.

No era nuevo el intento, pero me parece posible entender el manual de Enciso Castrillón (1831) como un punto de encuentro de la tradición escrita de la oratoria y la retórica con la tradición oral de los actores, entre otras cosas por darse en el marco institucional adecuado: la Escuela de Declamación. Se unían así a través del maestro dos mundos: el de las enseñanzas académicas y el de la práctica teatral. El propio Enciso suele citar sus fuentes en el texto, como veremos, entre ellas *Arte de hablar en prosa y verso*, de José de Hermosilla (1826), que respondía «a la ortodoxia clasicista más intransigente» (Navas, 2006: 138). Guadalupe Soria (2010: 373) ha señalado la importancia del manual de Enciso Castrillón como posible fuente del manual de Bastús (1833) en varias de sus secciones, entre ellas la de la voz.

Pero los manuales y tratados de oratoria, retórica y poética se sucedieron durante todo el siglo XIX. Una relación puede encontrarse en García (2009a y 2009b) *Tratados de Retórica y Poética del siglo XVIII y Tratados de Retórica y Poética del siglo XIX*. Las poéticas fueron dando cuenta de los cambios sucesivos, especialmente en los géneros y subgéneros, cambios que afectaron de igual modo a los estilos de declamación, y por tanto a la enseñanza y los manuales. Reflejaron en su momento «un ideario pedagógico que reformulaba el canon literario y dramático» (Rodríguez, 2012: 16) como seña de identidad según la ideología de liberalismo nacional.

Entre los manuales de Literatura, Poética y Retórica, son significativos el de Antonio Gil de Zarate (1793-1861), dramaturgo, Director General de la Instrucción Pública y autor del Plan de Estudios de 1845, el llamado “plan Pidal”, en cuya redacción tuvo colaboración importante José

⁸⁸ Se trata de Valentín Conrat (1603-1675). Iniciador del proyecto de la Academia Francesa.

de la Revilla, profesor de Literatura en el Conservatorio de Declamación desde 1840. El *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica* (1842) tuvo una importancia decisiva pues fue manual oficial y sirvió de modelo a otros manuales, estableciendo un canon de textos que perduraría en el tiempo. Gil de Zárate, además de las referencias a los clásicos —generalizadas en los manuales al menos hasta mediados del siglo— y el estudio de los géneros, dedica varios capítulos a la oratoria. También presta especial atención al verso y dedica un capítulo a *Del drama en general y de la acción dramática*, en el que insiste en la necesidad de verosimilitud, en la habitual matización sobre la necesidad de elaboración artística y decoro al presentar lo “natural” en el teatro.

Julián Romea, en la misma cuerda que Gil de Zárate, como ha señalado Rubio (en Romea, 2009: 57), habla del siglo XVII y XVIII tomando autores y textos, y a la vez muestra una sociedad contemporánea donde la “puesta en escena” resultaba esencial, como vemos en los citados cuadros de Esquivel (ver nota 29).

Y tal es el poder de la verdad, apoyada en el talento, que allí mismo, entre sus propios contrarios, logra imponerse y dominar, al punto de que hasta los más famosos predicadores de la época van a aprender de Barón lo mucho que así el púlpito, como la tribuna y el foro, pueden tomar de la escena (Romea, 2009: 185).

El Abate Bautain marca distancias con el teatro, y sin embargo recomienda tomar recursos de los actores para vivificar el discurso. Una vez más el asunto de la identificación —en último término la “verdad” que ya vimos en Platón, sobre el que más adelante volveremos— aparece como barrera moral frente a la representación.

No se olvide, en efecto, que el orador no es un actor. Este representa un personaje ficticio, colócase en el lugar de otro; así es que debe entrar, a fuerza de arte, en la situación que representa, no pudiendo impresionarse, conmoverse, sino por medio del estudio de su modelo y de la meditación de su papel. Debe acomodar la voz lo mismo que su rostro, necesitando grande habilidad y extensa practica para imitar con las inflexiones de la voz y movimiento de la fisonomía todo lo que da la naturaleza a la pasión real y espontánea. En una palabra, el actor debe contrahacerse moral y física mente, motivo de que aun en los casos con que está mejor, en que parece identificarse con lo que representa, como en verdad nada siente, no hace sentir; y esto tratando de los mejores actores; pues al fin y al cabo su acción no pasa de ser una *mueca* (Bautain, 1865: 104).

Con todo, posiblemente se trate del tratado más completo sobre Habla Escénica editado en España en el siglo XIX (ver 12.4).

6.2. Definición de contenidos

6.2.1. Habla Escénica hoy: contenidos

El ámbito de los contenidos es especialmente relevante porque permiten seguir la evolución de las disciplinas en relación con el desarrollo de las prácticas artísticas escénicas o con el desarrollo de otras disciplinas con las que aquellas se vinculan (Vieites, 2014: 345).

Recogemos las referencias más recientes teniendo en cuenta los propósitos de nuestra investigación⁸⁹, es decir, delimitar los contenidos fundamentales de la disciplina⁹⁰. En todos ellos sintetizamos, aunque se hace difícil evitar la reiteración.

6.2.1.1. Begoña Frutos (2014)

Refiere los «Fundamentos del Habla Escénica en el teatro de La Abadía» (Frutos, 2014: 74):

1. Entrenamiento como formación. Cuerpo, voz, palabra, relación. Reacción en el instante, actitud investigadora, relaciones impulso-acción-palabra.
2. Trabajo con las carencias: palabra, cuerpo, energía, espacio (sala, público), obstáculos psíquicos.
3. Comunicación, teatro y responsabilidad social, publicaciones.
4. Creación individual y colectiva.
5. Actitudes, valores y organización: fuerte vocación y determinación artísticas, esfuerzo constante, adaptación al elenco, eficacia; ubicación, contrato y consideración del actor según su formación, experiencia y capacidad técnica; respeto y aporte a los principios, planteamientos, ideario e instalaciones de la institución; actitud solidaria, colaborativa y respetuosa, orden, limpieza, lealtad, rigurosidad.

De las explicaciones sobre algunos de los cursos (Frutos, 2014: 110, 114, 173) se infiere un posible orden o «metodología de trabajo»:

en la primera parte del trabajo se trata de huir de dar un punto de vista, una opinión, de evitar que los sentimientos tiñan de cualquier tipo de emoción la emisión de palabras. Es aconsejable limitarse a los aspectos técnicos de una correcta y clara emisión vocal y a base de repeticiones conseguir que ésta se acabe

⁸⁹ Es posible un recorrido por las escuelas y autores clave en el trabajo vocal y de palabra, y efectivamente hemos visto algunos en este capítulo, así como veremos otros en el capítulo siguiente. Pero se trata aquí de exponer la visión actual de los contenidos que se consideran adecuados a la disciplina. Hemos decidido incluir algunas reflexiones esclarecedoras de Ernesto Arias y Santiago Trancón sobre aspectos pedagógicos y fundamentos del habla escénica.

⁹⁰ Para cuestiones ontológicas y metodológicas en su relación con la actuación remitimos al punto 7.6.

volviendo algo mecánico, inconsciente, algo de lo que el actor ya no tenga que preocuparse más adelante, de manera que pueda centrarse en el trabajo con las vivencias, imágenes y acciones sin necesidad de restar parte de su energía en recordar las normas de una clara y lógica emisión vocal.

En una segunda parte del trabajo hay un manejo de la expresión en cuanto a la distancia de alocución entre el emisor, el receptor, el espacio. Y un trabajo con el texto con los llamados portadores de sentido, donde se privilegian ideas, intenciones, direcciones tonales del texto y desde donde se hacen elecciones de trabajo para crear el texto, vivo, en presente con impulsos, pausas, ritmos, etc., todo ello acompañado de un gran ejercicio de visualización las imágenes que darán como resultado la voz y la palabra.

Es sin embargo en las transcripciones donde encontramos los contenidos y las secuencias de las sesiones de trabajo (Frutos, 2014: 514):

1. Cuerpo.
2. Respiración.
3. Sonido.
4. Articulación.
5. Acento.
6. Entonación.
7. Expresión.

Aparecen después algo más desarrollados:

1. Cuerpo.
 - 1.1. Disponibilidad corporal (cuerpo flexible, ágil, alerta, libre de tensiones).
 - 1.2. Centro.
2. Respiración.
 - 2.1. Respiración personal.
 - 2.2. Modalidades respiratorias.
3. Desarrollo y control de la respiración vocal (costodiafragmático-abdominal).
 - 3.1. Sonido.
 - 3.2. Fuente (soplo).
 - 3.3. Vibración.
 - 3.4. Tono.
 - 3.5. Intensidad.
 - 3.6. Timbre.
 - 3.7. Resonadores.

- 3.8. Proyección.
- 3.9. Amplitud del sonido.
- 3.10. Mecanismos de cabeza y pecho.
- 3.11. Órganos articulatorios.
- 3.12. Lengua.
- 3.13. Labios.
- 3.14. Mandíbula.
4. Articulación.
 - 4.1. Fonética castellana estándar para la escena.
 - 4.1.1. Definición de una fonética castellana estándar para la escena.
 - 4.1.2. Identificación de los rasgos fonéticos de cada actriz/actor.
 - 4.1.3. Corrección de los rasgos fonéticos de cada actriz/actor.
 - 4.2. Órganos y puntos de articulación.
 - 4.2.1. Lengua: ápice y dorso [predorso, dorso medio y postdorso].
 - 4.2.2. Labios: bilabiales, labiodentales, ápicolabiales y labialización.
 - 4.2.3. Dientes: interdentes, dentales y postdentales.
 - 4.2.4. Alvéolos: alveolares.
 - 4.2.5. Paladar: palatoalveolares, alveopalatales y velares.
 - 4.3. Modo de articulación.
 - 4.3.1. Oclusivas.
 - 4.3.2. Fricativas.
 - 4.3.3. Africadas.
 - 4.4. Las consonantes.
 - 4.4.1. Líquidas.
 - 4.4.2. Nasaes.
 - 4.5. Las vocales.
 - 4.5.1. Ataques: glótico, duro o suave, con o sin aspiración.
 - 4.6. Las sílabas.
 - 4.7. Las palabras.
 - 4.8. Desarrollo de la pericia fonética.
5. Acento prosódico o de palabra.
 - 5.1. Tono.
 - 5.2. Clasificación de las palabras.
 - 5.2.1. Agudas o graves.
 - 5.2.2. Llanas.
 - 5.2.3. Esdrújulas.
 - 5.2.4. Palabras pasillo.

6. Entonación.
 - 6.1. Sintagmas.
 - 6.2. Signos de inflexión o puntuación.
 - 6.3. Modalidades de frase.
 - 6.4. Diferencia entre entonación objetiva y afectiva y entre puntuación escrita y oral.
7. Expresión.
 - 7.1. Distancia de elocución [Distancia entre el emisor y el receptor del mensaje].
 - 7.1.1. A uno mismo.
 - 7.1.2. A lo que está en el escenario.
 - 7.1.3. A lo que está fuera del escenario.
 - 7.2. Portadores de sentido.
 - 7.2.1. Forma de privilegiar los portadores de sentido.
 - 7.2.2. Elección de los portadores de sentido.
 - 7.3. Crear texto en presente.
 - 7.3.1. Los impulsos.
 - 7.3.2. La pausa.
 - 7.3.3. El tempo-ritmo.
 - 7.4. La visualización.

6.2.1.2. Javier Sánchez (2000-2014)

Ha investigado diversos aspectos alrededor de la poesía y el ritmo con una metodología científica, que le ubica en una inusual posición entre las letras, el laboratorio y la didáctica en escuelas y teatros. Ha publicado mucha y valiosa información en su sitio *web* con una estructura personal que permite navegar por los contenidos a manera de raíces y ramas. Con todo, ordena los procesos y contenidos en varios artículos. Por ejemplo, recoge un orden aportado por Concha Doñaque⁹¹:

1. Aire.
2. Registro.
3. Resonadores.
4. Cadena hablada.
5. Direcciones.
6. Ritmo.
7. Entonación.

⁹¹ Profesora de Dicción y expresión oral en la RESAD de Madrid.

8. Pathos y ethos.
9. Comunicación.
10. Acción.
11. [Intuición].
12. [Forma].

En el artículo *Llevar el texto al habla, el verso a la acción*⁹², Javier Sánchez propone desde la experiencia un proceso de trabajo, que implica una secuenciación:

1. Aparato. Relajar y tonificar con técnicas varias, para preparar el cuerpo, el habla, la actitud y el espíritu.
2. Materia. Dicción, articulación y rasgos (voz).
3. Hacer ritmo. Metros, números, sílabas, acentos, duraciones y pausas.
4. Hacer melodía. Entonación.
5. Decir. Significado básico de la frase, entonación, sintaxis.
6. Significar. Significación del texto, texto y contexto, relaciones.
7. Connotar. Significados adicionales en distintos planos.
8. Privilegiar. Selección de palabras.
9. Contextos: situación, antecedentes, lo dicho, lo hecho, el personaje.
10. Acción y movimiento. El gesto: rítmico, corporal, semántico...
11. Aquí y ahora. La presencia, deícticos, relación.
12. Comunicar. Energía, mensaje, receptor.
13. Estilo. Convenciones, género y estilo, verso.
14. Arte. Esperar, e ir más allá.

6.2.1.3. Ernesto Arias (2013)

Relaciona los elementos a trabajar en el habla escénica:

1. Cuerpo.
2. Respiración.
3. Sonido: aire, tono, intensidad y timbre.
4. Articulación: pericia en la fonética castellana estándar.
5. Entonación: tono, pausa y acción.
6. Ritmo.
7. Elementos expresivos: proxémica, elección de elementos expresivos.
8. Lenguaje: estilos (incluido el verso).

⁹² http://www.aldebaransoft.es/Teatro-Escritos/llevar_el_texto_al_habla.htm.

9. Visualización.
10. Acción verbal.

También establece unas interesantes «cuestiones» centradas en la pedagogía:

1. La técnica como escalera hacia una perfección que nunca se alcanza. Es la técnica, y no la emoción o la intuición, la que permite “alcanzar las estrellas”.
2. Es el mismo actor el que debe construirse su escalera a través del trabajo técnico y la búsqueda permanente.
3. La técnica requiere conocimientos, pero sobre todo entrenamiento, práctica e interiorización para “saber hacer”. No existe “el buen maestro” que reúna conocimientos y habilidad, existen actores experimentados que no saben cómo lo hacen y teóricos que no saben hacer⁹³. El actor debe encontrar cómo aprender de todos para hacer su “escalera”.
4. El actor habita en la paradoja: su arte debe ser espontáneo, vital, y a la vez organizado.

Observamos que pone el foco de atención en el aprendizaje, en el actor y su responsabilidad como principal responsable en la construcción de su proceso, con forma de escalera. Hay una similitud con la pirámide de María Paz Redoli (ver 6.2.1.7).

6.2.1.4. Jo Estill⁹⁴ (2010)

Esta técnica se encuentra en plena expansión en el mundo profesional vinculado al teatro musical y en las escuelas de Arte Dramático. El *Voice Craft*[™] se basa en estudio de la anatomía y fisiología de la producción vocal, sin prejuicios estéticos y sólo con los límites que impone la salud vocal. Lo inefable solo llega después de las aplicaciones artísticas, y estas después del dominio técnico, que es el centro del sistema. Se apoya en los principios de la Teoría de los Sistemas Dinámicos sobre la relación entre las propiedades físicas, ambientales, y de comportamiento del control motor. Los hábitos y tendencias naturales pueden modificarse trabajando con los músculos, que permiten un trabajo controlado, lo que aporta seguridad en la salud y en los resultados, dependiendo lógicamente en cada caso de las condiciones ambientales y fisiológicas. Por tanto, no asume ninguna posición estética con respecto a la voz y el habla. Toma el modelo potencia - fuente - filtro, en que la energía es aportada por el aire de la respiración, la fuente del sonido es la vi-

⁹³ Fernando Fernán Gómez lo explica de otra manera en referencia al verso clásico: «Los críticos sí saben cómo deben decirse los versos en el escenario, y por eso llevan muchos años advirtiendo que cuando se representa teatro clásico español, el teatro del barroco, los actores solemos decirlos bastante mal. Pero, desdichadamente, los críticos, que sí saben cómo deben decirse los versos y por eso perciben cuando se dicen mal, no están capacitados —ni es su obligación— para enseñarlos a los actores a decirlos bien». Citado por Rodríguez, 2012:243.

⁹⁴ Jo Estill (1921-2010): cantante, educadora e investigadora de la voz, desarrolló el sistema *Estill Voice Training*[™] a partir de investigaciones sobre la anatomía y fisiología de la producción vocal. El sistema se ha extendido también en España y está transformando la didáctica de la voz.

bración de los pliegues laríngeos o cuerdas vocales, y el filtro los resonadores o cavidades de resonancia: faringe, cavidad oral y nasal.

El aprendizaje de la técnica tiene dos fases: en la primera se reconocen las estructuras y se aísla su uso, en la segunda se combinan para producir seis calidades arbitrarias de la voz.

Opciones estructurales:

1. Inicio de la vibración de los pliegues vocales (cuerdas vocales): brusco, aireado, simultáneo.
2. Bandas ventriculares (falsas cuerdas vocales): aducción, posición intermedia, abducción.
3. Modos de vibración de los pliegues vocales según el comportamiento del cuerpo (ligamento y músculo vocal) y cobertura (piel y mucosa): «masa» blanda, gruesa, fina y tiesa.
4. Inclinação del cartílago tiroides: vertical/inclinado.
5. Inclinação del cartílago cricoides: vertical/inclinado.
6. Epiglotis /músculo aritenoepiglótico: distendido/contraído.
7. Posición laríngea: alta, media, baja.
8. Velo del paladar: bajo, intermedio, alto (cierre de la nasofaringe).
9. Lengua: baja, media, alta, retraída.
10. Mandíbula: baja, alta, protusión, retracción.
11. Labios: prominentes, medios, extendidos.
12. Apoyos musculares: cabeza y cuello, torso.

Opciones de calidad vocal (resultado de diversas combinaciones estructurales):

1. Voz hablada.
2. Falsete.
3. Llanto.
4. «Twang» (calidad vocal vinculada al músculo aritenoepiglótico y la resonancia).
5. Ópera.
6. «Belting» (calidad vocal vinculada al grito).

Hay correspondencia solamente aproximada con los llamados registros: la voz hablada correspondería con el registro “grave” o “de pecho” en la terminología del canto, el falsete con la de “cabeza” o “registro agudo”. Algunas calidades pueden combinarse entre sí. Los mecanismos (Cornut, 1985: 36 y s.) tienen correspondencia aproximada con las «masas»: blanda corresponde con *strobass*, gruesa con registro grave, fina y tiesa con registro agudo y falsete.

Al parecer, el enfoque del *Voice Craft*™ está comenzando a ser integrado en el ámbito de la intervención en logopedia (Bustos, 2013: 265 y s.) en otros sectores.

6.2.1.5. Christina Shewell (2009)⁹⁵

Reúne las visiones científica y pedagógica. Con una larga trayectoria profesional como re-
habilitadora vocal, *coach*, y profesora de voz en prestigiosas instituciones, propone una organiza-
ción lógica de la técnica en progresión desde las bases físicas hacia la voz, la palabra y la expre-
sión, una secuencia lineal de habilidades. Esta es la noción que nos interesa aquí. La organización
progresiva de la técnica es una constante, según Shewell, tanto en los tratados sobre terapéutica
de la voz y el habla (foniatría, logopedia), como en los relacionados con las artes escénicas. De
estos últimos refiere los más reputados manuales: Cicely Berry, Patsy Rodenburg y Barbara Hou-
seman.

Para la percepción y evaluación de la voz, un aspecto esencial para la terapéutica pero muy
poco desarrollado en artes escénicas, utiliza un perfil de percepción de habilidades vocales «Voice
Skills Perceptual Profile (VSPP)»⁹⁶

Organiza su propia secuencia alrededor de lo que denomina «ocho aspectos de la voz libre»
(Shewell, 2009: 74 y s.):

1. Cuerpo. Hábitos posturales, eliminación de la tensión excesiva, estado de atención.
2. Respiración. Colocación, actividad y control muscular. Preferentemente abdominal para
una presión subglótica estable.
3. El canal. Las estructuras anatómicas situadas entre la laringe y el exterior (músculos de la
cara, labios, mandíbula, lengua, paladar blando, faringe y laringe) no deberían tener ten-
siones excesivas o inadecuadas.
4. Fonación. Funcionamiento adecuado y eficaz de la laringe; “ataques” y forma de vibración
de los pliegues laríngeos.
5. Resonancia. Cualidades equilibradas de cabeza y pecho, alta o baja.
6. Tono, entonación y variedad en voz hablada y cantada.
7. Volumen suficiente, variado y cómodo.
8. Articulación. Pronunciación audible de los sonidos del habla. Prosodia: débito, pausas, flui-
dez y ritmo.

Aunque se presentan en orden secuencial, todos los aspectos tienen relación, se producen a
la vez, por lo que se trata de un orden flexible, con algunas condiciones:

⁹⁵ Experta en voz hablada y cantada, terapia de la voz y el habla. Ha trabajado en prestigiosas instituciones como *Central School of Speech and Drama, Guildhall School of Music and Drama y Royal Shakespeare Company*.

⁹⁶ <http://www.shewellvoice.com/voice-skills/> El perfil se apoya en la terminología Vocal del *Profile Analysis Scheme* (Laver, Wirz, McKenzie and Beck, 1981).

Cuerpo y respiración se trabajan antes que el canal.

El trabajo con el cuerpo antes del trabajo con el tono.

Cuerpo y canal antes del trabajo con tono y articulación de los sonidos del habla.

Trabajo con la resonancia antes de trabajar el tono central.

Trabajo sobre diversos aspectos para aumentar el volumen.

6.2.1.6. Gemma Reguant (2007)⁹⁷

Sigue un esquema similar, con división entre técnica y expresión (Reguant, 2007: 181):

«La técnica de voz del actor»:

1. Respiración.
2. Respiración y postura.
3. Postura y personaje.
4. Relajación activa.
5. Cavidades de resonancia.
6. Articulación.
7. La articulación.
8. La voz y el espacio.
9. El centro del actor.

«La expresión de la voz del actor»:

1. La textura de las palabras.
2. La voz y el aprovechamiento de los estímulos.
3. La voz y las emociones.
4. La voz y el texto: la puntuación.
5. El ritmo del texto.
6. La voz y los estilos: lírica, drama y épica.

Los principios generales y las premisas del trabajo aparecen en la introducción y el final de su escrito: la importancia de trabajar con las relaciones entre mente, cuerpo y voz, por un lado; el valor de las habilidades técnicas para desarrollar la expresividad, por otro.

⁹⁷ Profesora de voz en el *Institut del Teatre* de Barcelona. En 2009 se doctoró con la tesis *Olfacció creativa: les olors com a motor creatiu per a la veu i per a la locució actoral*.

6.2.1.7. María Paz Redoli⁹⁸ (2005)

Ordena el trabajo de voz en escalones, desde la base a la cima, en un sistema progresivo con forma de pirámide (Redoli, 2005: 17):

1. El cuerpo:
 - 1.1. Control postural: reconocimiento y corrección de posiciones.
 - 1.2. La energía: «La fricción produce energía».
 - 1.3. La relajación: activa, pasiva y mixta; eutonía, masajes.
2. La respiración:
 - 2.1. Conocimiento y reconocimiento.
 - 2.2. Liberación.
 - 2.3. Re-educación.
3. El sonido:
 - 3.1. Audición: desarrollo del órgano auditivo.
 - 3.2. El sonido.
 - 3.3. Resonancia interna: cajas de resonancia y resonadores.
 - 3.4. Impostación.
 - 3.5. Proyección externa: relación espacio-voz.
4. La articulación: precisión, energía, amplitud.
 - 4.1. Musculatura: reconocimiento y preparación muscular.
 - 4.2. Fonética y fonología: aprendizaje de los fonemas y sus realizaciones.
5. La expresión oral:
 - 5.1. Cantidad.
 - 5.2. La intensidad.
 - 5.3. El tono.
 - 5.4. El timbre: timbres básicos, registros y variaciones tímbricas.
6. La mente: el consciente, el inconsciente y el subconsciente, el cuerpo.

Establece igualmente unas «premisas fundamentales para trabajar la voz»:

1. «Somos a la vez instrumento e instrumentista»: cuerpo y mente.
2. «Voz es aire espirado, sonoro, articulado y expresivo».
3. «Hablar profesionalmente no es un hecho cotidiano»: es una técnica profesional.
4. «Liberar la voz equivale a liberarse a uno mismo».
5. «Libertad para someterse»: voluntad y compromiso con el esfuerzo.

⁹⁸ Profesora de Dicción y Expresión Oral en la ESAD de Málaga.

6. «Máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo»: evitar esfuerzos y tensiones innecesarios a la tarea.

6.2.1.8. Santiago Trancón (2004)

Como se ha visto en el epígrafe sobre semiótica teatral (5.3), Trancón nos ha aportado criterios para delimitar el habla teatral frente a la literatura y frente al habla cotidiana.

El habla teatral no es una copia del habla ordinaria. El habla en el teatro, por muy imitativa que sea, está sometida a todo tipo de manipulaciones, exageraciones y, en general, a una contextualización o inserción en situaciones que no suelen ser (no pueden serlo) reproducciones o copias de la realidad.

La mimesis, una característica importante del teatro, hace que reproduzca el habla ordinaria, pero a su vez se diferencia de ella por ser ficción, elaboración artística, por el espacio particular en que se desarrolla y por asemejarse al «habla literaria». En otras palabras, a pesar de parecerse al habla cotidiana y a la literaria, es un «habla actuada» y ha de «diferenciarse de ambas» (Trancón, 2006: 237).

En el habla de teatro se superponen dos niveles de realidad: la física del actor, y la ficcional y literaria del personaje a través del actor. El actor hace suyas y reproduce palabras de otros (autor, personaje), y acciones de otros. Todas se juntan en la ficción escénica. Está el espacio físico real del teatro incluyendo al público —partícipe o no de la escena—, y el juego escénico, también real. En esta situación «no se habla como en la vida» (Trancón, 2006: 328). ¿Cómo se habla? La pregunta ya aparece citada arriba (ver al final del punto 5.5.1). Trancón responde que con control de todos los aspectos vocales (el público ha de oír), del habla (el público ha de entender), y de la actividad no verbal (movimiento, relación con otros personajes, etc.). Por tanto el actor se somete a unas convenciones, que incluyen evitar el nerviosismo y la afectación tanto como hablar de memoria, como si se leyera, o simplemente “soltando texto” —en expresión propia del medio teatral—.

Se eliminan, en general, titubeos, síncope, elipsis, cortes y solapamientos en los turnos de palabra, la mala articulación o pronunciación, el desorden sintáctico, la gesticulación torpe o innecesaria, la falta de energía o sonoridad (Trancón, 2006: 328).

El lenguaje en el teatro tiene como función crear un mundo de ficción, sorprender y captar la atención del espectador constantemente; está sometido a una semantización permanente e intensa, y la producción de efectos poéticos o de estilo en el arte de la palabra le conduce en ocasiones al límite de la norma lingüística; el diálogo opera por medio de convenciones diferentes a las del habla cotidiana.

Pero este hecho no nos puede hacer perder de vista el sentido básico y la función intencional del lenguaje, que es la expresión-comunicación, lo que supone siempre un acuerdo sobre el significado (Trancón, 2004: 52).

Hay otros factores básicos implicados en el trabajo de habla escénica que prácticamente todos refieren:

- La tendencia a la división conceptual en dos grandes bloques: voz y palabra.
- La voz como expresión del cuerpo y las emociones, como «proyección del yo» (Pavis, 2000: 145).
- La salud general y vocal. El cuidado de la voz.
- Métodos didácticos del Habla Escénica.
- Métodos de tránsito del texto literario al habla escénica.
- La caracterización del habla escénica del personaje: voz, geolecto, idiolecto, sociolecto.
- Las peculiaridades de género y estilo: por ejemplo, el verso.
- Las peculiaridades de cada director y espectáculo.
- Los espacios teatrales y su acústica.
- Las particularidades de la recepción: del propio actor, de la voz, desde los condicionantes culturales (códigos, valores, contextos que afectan la semántica).

6.2.2. El código disciplinar y los manuales

A partir de las perspectivas disciplinares del Habla Escénica, del marco general establecido para la especialidad de interpretación en los estudios de Arte Dramático, y de los materiales recogidos en el epígrafe anterior, definimos operativamente los contenidos disciplinares y las cuestiones que vamos a estudiar en los manuales y tratados.

Como ya señalábamos en la argumentación metodológica sobre la historia de las disciplinas escolares (5.2.4), estas se configuran en el marco de la vida académica de las instituciones. Las tradiciones, hábitos, relaciones de poder, estructuras organizativas, intereses profesionales, rasgos sociales de alumnos y profesores, prácticas, argumentaciones y contenidos concretos que conforman el currículo, determinan la configuración concreta de cada disciplina, su «código disciplinar» (Cuesta, 1997: 10-21).

En el caso del Habla Escénica hemos visto como determinantes las relaciones con otras disciplinas, especialmente con la Interpretación o Actuación. La Declamación integraba tanto la voz y el habla como la actuación, y sus contenidos podían oscilar entre ambas. La particularidad de las enseñanzas artísticas, por sus saberes artesanales, la relación con la profesión a través de profesos-

res y alumnos, los gustos del público y otros muchos factores, también fueron determinantes en la configuración de la disciplina.

La historia personal del profesor o tratadista dentro de la institución, y su desempeño profesional en los escenarios determinan las opciones didácticas, los contenidos, los idearios, los hábitos que acaban pasando a configurar las disciplinas a lo largo de su evolución.

El estudio de las ideas pedagógicas se ha considerado importante en la historia de la educación teatral, pues las relaciones de los maestros del teatro con el pensamiento pedagógico de su tiempo han configurado las disciplinas tanto en la vertiente teórica como en las metodologías y las prácticas (Vieites, 2014: 349).

En fin, el contexto académico, las fuentes del conocimiento y la experiencia práctica, la peripecia personal de cada profesor, su situación social y política, acaban por moldear las disciplinas, y por ello tenemos en cuenta esos factores al estudiar el habla escénica en los manuales.

Para una definición de la disciplina a través de los manuales y tratados⁹⁹, hemos de reflejar:

1. Denominaciones y peso en los planes de estudio.

El peso objetivo de la disciplina en los planes de estudio es imprecisable, dado que el Habla Escénica tenía repartidos sus contenidos entre materias como el Canto, la Literatura y la Declamación. Autorización oficial (director, institución) del manual o tratado y/o método didáctico a emplear. Una vez más, nos apoyamos, entre otros, en Soria (2010) para la Escuela de Declamación Española.

2. Profesores.

Origen, formación, experiencia, acreditación, modo de acceso al puesto, carrera docente, asociacionismo corporativo, publicaciones, presencia institucional y social.

3. Contenidos.

Cuando es necesario dividimos los contenidos operativamente en dos grandes grupos: voz y habla, en correspondencia con las dos partes que, como hemos visto, subyacen. Hay que atender a los oficiales prescritos en el currículo, y a los oficiosos. Del actual Real Decreto de contenidos de Arte Dramático:

⁹⁹ Es necesario aclarar que son contenidos a estudiar a partir de los manuales, y no al revés. No se trata de investigar las biografías de los autores o las instituciones académicas, sino el habla escénica en los manuales. El contexto sin duda es importante, pero no es el objeto central de la investigación.

- Anatomía y fisiología de la voz. Por extensión se refiere también a contenidos conceptuales.
- Reconocimiento y conciencia vocal. Incluye acústica, conceptos de música, y estética de la recepción.
- Entrenamiento/práctica de la técnica vocal: respiración, vibración, resonancia, articulación, etc. Se refiere fundamentalmente a las habilidades técnicas instrumentales.
- Uso creativo/expresivo de la voz y del habla. Se incluye la relación con otros lenguajes escénicos.
- Principios de la comunicación verbal y conocimiento de la lengua.
- Dicción: articulación, prosodia, verso, etc. El verso podría incluirse igualmente en el siguiente apartado.
- Aplicación a medios, géneros y estilos.
- Incluimos algunos temas de estudio interesantes, incluso recurrentes en los manuales: lo referente a los discursos de justificación y los métodos didácticos que reflejan los idearios (profesor, disciplina, institución, sociedad).
- Métodos, prácticas y procesos didácticos en el aula. Con especial interés en los procesos de trabajo del texto al habla.
- Discursos que la legitiman como disciplina (principios, objetivos y justificaciones). Ética: aprendizaje y oficio.
- Principios religiosos y morales.
- Cualidades del actor.

6.2.2.1. Estructuración general de contenidos a confrontar con los manuales

Con todo ello formulamos los contenidos relacionados con el habla escénica que atenderemos en los manuales y tratados. Por una parte, acotamos con claridad la investigación, pero por otra no pretendemos una estructura cerrada, sino que puede adaptarse a cada texto según sus contenidos, finalidad, autor o enfoque de la cuestión.

1. Profesor o autor / Ediciones.
2. Institución. Denominaciones y peso en los planes de estudio.
3. El habla escénica: situación y extensión en el texto.
4. El habla escénica: contenidos de voz y habla.
 - 4.1. Conocimientos (Saber).
 - 4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer).
 - 4.3. Métodos, prácticas y procesos didácticos en el aula. Del texto al habla.
 - 4.4. Justificaciones, objetivos, discursos de legitimación, ideas y principios pedagógicos, éticos y profesionales (ética y oficio), religión y moral.
 - 4.5. Aplicaciones artísticas. Géneros y estilos.

5. Habla Escénica y actuación.
6. Fuentes, referencias y tradiciones.
7. Habla Escénica y formación actoral. Cualidades del actor.
8. Conclusiones.

6.2.2.2. Contenidos específicos de voz y habla

1. Conocimientos (Saber).

Voz: anatomía y fisiología, reconocimiento y conciencia vocal, acústica, música y canto, estética de la recepción.

Habla: anatomía y fisiología, principios de la comunicación verbal y conocimiento de la lengua, música, estética de la recepción, fonología y fonética, prosodia, métrica y preceptiva de versificación.

2. Habilidades técnicas (Saber hacer).

Voz: concentración, atención y presencia, control de tensiones y nerviosismo, postura, salud, higiene y voz, conciencia vocal, audición, respiración, modos de vibración y ataques, timbres y registros, tono, intensidad, duración, resonadores, ritmo, adecuación voz/espacio físico, voz y emociones, acción vocal, trucos del oficio y convenciones, voz hablada y cantada.

Habla: concentración, atención y presencia, control de tensiones y nerviosismo, la higiene y la salud, articuladores (precisión, extensión, energía), claridad fonética, sílabas, palabras, sintagmas, frases, prosodia (puntuación, pausa, ritmo, entonación), verso, selección de palabras, acción verbal, trucos del oficio y convenciones.

3. Métodos, prácticas y procesos didácticos en el aula.

Métodos didácticos, orden de contenidos (secuencias y criterios de secuenciación), métodos de evaluación vocal y del habla, visualización, uso creativo /expresivo de la voz y los recursos del habla, la lectura, evaluación académica.

4. Justificaciones, discursos de legitimación, principios (pedagógicos, éticos y profesionales), objetivos.

Voz y currículo, actitudes (respeto, colaboración, compromiso y perseverancia personal), higiene personal, relaciones cuerpo/mente/espíritu, conocimientos y práctica, técnica y expresión, orden y espontaneidad, ciencia y arte, objetividad y subjetividad (expresión, creencia), acreditación profesional y empleo, valoración social, teatro y responsabilidad social, prácticas profesionales, clientelismo, religión.

5. Aplicaciones artísticas. Géneros y estilos.

Géneros (trágico, cómico, drama), estilos (incluyendo el verso), personajes (caracterización vocal y del habla), voz y actividad no verbal (tempo, distancia, movimiento y uso del cuerpo, dirección, etc.), acústica de los espacios teatrales, el estilo personal, la voz y el habla en la representación (relaciones con otros lenguajes escénicos y el público).

7. Habla Escénica y declamación

Las reflexiones sobre Declamación a lo largo del siglo XIX tienen más que ver con la estética que con la técnica de la disciplina; son en gran parte valoraciones estéticas formuladas en relación tanto con la práctica como con las ideologías: artísticas, culturales, políticas y religiosas. Este capítulo trata sobre las relaciones entre la Declamación y el Habla Escénica, marcadas por las prácticas teatrales y los principios estéticos, de donde surgen los conceptos de Declamación y su desarrollo.

Es necesario, por tanto, comenzar por los principios de la estética en el arte del actor, presentar las cuestiones, ver después las definiciones que se dieron antes y durante el periodo estudiado, los distintos puntos de vista, su evolución, la manera en que el público y la crítica lo percibió, y cómo pudo influir.

La cuestión de la “verdad”, un concepto tan esencial como complejo, ha condicionado la estética del actor, las prácticas, la reflexión, el Habla Escénica, y posiblemente las didácticas. Por ello estudiaremos sus relaciones y evolución, para finalizar filtrando las cuestiones suscitadas desde puntos de vista actuales.

Las categorías que aparecen en los debates son muy complejas, tanto como la noción de práctica, o teoría, en la epistemología del teatro. Pero también el cuestionamiento de la propia capacidad del lenguaje oral como medio de transmisión, las pautas y la libertad creadora, la subjetividad y el ego del artista, su espiritualidad, la trascendencia, el esoterismo y la religión, las relaciones entre codificación y libertad, o entre la forma y el contenido del mensaje, lo concreto y objetivo frente a lo “ideal”, los estilos y los gustos estéticos intersubjetivos, lo bello y lo feo, lo admisible y lo inadmisible, es decir, los límites de la “verdad” y de la subjetividad; la identificación o distancia en las relaciones entre actor y personaje, el “genio”, el oficio y la formación, la sensibilidad, el sentimiento y la emoción, lo inmutable y los cambios en el estilo en cada periodo, la visión de los artistas y la visión de los críticos, el gusto de quien paga, que es el público, el papel de la censura a la que no eran ajenos los actores, la voz hablada y la voz cantada, etc. Son categorías que afectaron decisivamente a la práctica, los conceptos y la enseñanza del Habla Escénica.

7.1. Las valoraciones estéticas

Las visiones filosóficas del arte han puesto de relieve la particularidad “epistémica” del conocimiento artístico (Borgdoff, 2006) como medio de revelar la verdad oculta de la naturaleza o la sociedad. Se ha opuesto reiteradamente el conocimiento artístico al conocimiento intelectual quizá como medio de salvaguardar la irrenunciable y necesaria libertad creadora, que ha conducido a cada artista a buscar su particular lenguaje expresivo. Esta libertad también ha conducido a

los territorios del ego del artista, al esoterismo, o a la asociación de lo visceral con lo auténtico¹⁰⁰, que además y para complicarlo no siempre implica falta de rigor. Efectivamente «las prácticas artísticas son, al mismo tiempo, prácticas estéticas, lo que significa que aspectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema del estudio» (Borgdorff, 2010: s.p.). La investigación o producción artística explora las relaciones entre la materialidad y lo inmaterial: cómo el arte revela lo inmaterial, o cómo esto se manifiesta a través de lo material. La trascendencia ha sido también una categoría estética intensa para los artistas del teatro en el siglo XIX. Creo importante comprender que la dialéctica entre producto artístico y proceso productivo ha estado marcada por las visiones estéticas individuales y colectivas, lo que resulta clave para entender los procesos de elaboración del habla escénica y su configuración disciplinar. Los argumentos sobre la “verdad” y las “convenciones” se han proyectado desde posiciones estéticas.

Las teorías estéticas han hurgado en las relaciones entre forma y contenido; Hegel (1989: 241) consideraba que en arte se deben presentar como idénticos, y cada vez aparece como más absurda —o tramposa— la diferenciación conceptual entre ambas. El conflicto, la dialéctica entre personas, en el teatro se manifestará principalmente a través de la forma dialogada. No hay forma inocente, que no transmita contenidos, y no hay contenido que no tome forma. Desde esta perspectiva los usos “formales” de la palabra transmiten contenidos (nos gusten o no), y los contenidos que se transmiten a través del habla escénica han de asumir sus códigos convencionales, especialmente en cuanto al lenguaje. La palabra será siempre acción, y como la acción en teatro está condensada también el lenguaje será diferente, pues el arte imita la realidad, pero al hacerlo la interpreta, selecciona, concentra y amplía (Oliva, 2004: 41, 79). «Mediante el lenguaje el personaje muestra quién es, no sólo por el contenido de lo que dice sino también por cómo lo dice» (Oliva, 2004: 160).

Por muy ordinario, por muy coloquial que sea el diálogo teatral, su estilo nos aporta información, y esto es igualmente válido para la escritura contemporánea. La forma informa, y por eso tenemos que prestarle atención aunque el texto nos parezca casual o cotidiano. Porque quizá no esté sujeto a un patrón rítmico o a una medida, pero siempre posee un ritmo específico (Berry, 2014: 29).

¹⁰⁰ Fuentes (2007: 12) explica cómo la psicología freudiana era un punto de partida para Alfred Wolfsohn, y después: «la presencia de la psicología jungiana en la exploración de una vía que lleve al actor directamente a lo más genuino del ser. En este proceso jugarán un papel importante tanto la religión, que hace del sonido un agente creador por excelencia, como el esoterismo musical, base de las correspondencias ocultas entre el sonido y la naturaleza humana». Además, cuenta como el Roy Hart Theatre, un significativo grupo que hizo de la voz el núcleo de su trabajo, se ampara en las virtudes catárticas del canto, las grandes culturas musicales de tradición oral, el éxtasis y las prácticas del yoga. Poco después describe la comunicación del Roy Hart Theatre como «visceral y auténtica» (Fuentes, 2007: 13).

La identificación entre actor y personaje afectará tanto al contenido como a la forma, lo que hará del actor un creador no solo por la vivencia sino por el modo de transmitirla. El actor justifica la forma a través del contenido, que en muchas ocasiones se ha identificado con los sentimientos (Oliva, 2004: 326). Para el teatro anterior, Hegel limita la identificación al personaje escrito, por un lado, y por otro con la necesaria concreción particular que demanda vivencia de las pasiones. Hegel reconoce la facultad creadora del actor en escena.

El actor en cambio entra en la obra de arte como individuo entero con su figura, fisonomía, voz, etc., y tiene la tarea de fundirse por completo con el carácter que representa.

α α) Tiene a este respecto derecho el poeta a exigirle al actor que, sin añadir nada de su parte, se imbuya por entero del papel dado y lo interprete tal como el poeta lo ha concebido y poéticamente configurado. El actor debe ser por así decir el instrumento que tañe el autor, una esponja que absorba todos los colores y los devuelva inalterados. (...) Pues por un lado las pasiones, incluso cuando el poeta las expresa más generalmente con caracterización típica, se revelan sin embargo como subjetivamente vivas e interiores, por otro los caracteres adquieren en gran parte una particularidad mucho más amplia, cuya exteriorización peculiar debe presentársenos igualmente con realidad objetiva viva (Hegel, 1989: 851).

Los estilos —no lo olvidemos—, resultado de la organización particular de forma y contenido en cada momento, han sido sostenidos o modificados desde el escenario, pero también impuestos al artista desde el público (Hegel, 1989: 191 y s.). El estilo es una elección destinada a generar sorpresa, como ya anunciara Aristóteles (*Retórica* III, II, 2 y 3. Tomo la referencia de Grijelmo, 2012, s.p.), se separa de lo ordinario y produce extrañeza y gusto. «Y para ser sorpresa, el estilo ha de basarse en una elección: la elección de las palabras y la elección de los silencios, para desviarse de aquello que se espera» (Grijelmo, 2012, s.p.).

En su tratado, Carner toma de Coquelin (1841-1909) la idea de que los efectos superficiales se gastan bien pronto: «el efecto fracasa si no está sostenido por la dicción, por la expresión del carácter; en una palabra, por el estilo» (Coquelin¹⁰¹, en Carner, 1890: 217).

Las justificaciones para las decisiones artísticas pueden ser lógicas, emocionales y también estéticas. Lo que no puede ocurrir es que lo estético se quede vacío de energía interna y de intención comunicadora. Los estilos son elaboraciones, y todos pueden resultar falsos o convincentes, todo depende de que el artista lo haga “suyo”, es decir, lo incorpore a su naturaleza —o parta de ella hacia el estilo—, lo haga natural, y en este sentido “verdadero” dentro de la convención. Re-

¹⁰¹ *El arte del actor* se publicó por primera vez en España en 1890, en *La Ilustración artística* (Coquelin, 1890).

cordamos el movimiento completamente estilizado de Lindsay Kemp (nac. 1938), y nunca diría que no era “verdadero”. El personaje en el teatro es «una forma en el espacio y en el tiempo» (Oliva, 2004: 363), el producto de un arte, no de una realidad. Peter Brook lo explica con claridad:

hemos llegado aquí al meollo de la cuestión. No existe nada en la vida sin forma; en todo momento, especialmente cuando hablamos, estamos obligados a buscar la forma. Pero debemos ser conscientes de que esa forma puede convertirse en un obstáculo total para la vida, que carece de forma. Ésta es una dificultad de la que no podemos evadirnos, y la batalla es constante: la forma es necesaria, pero no lo es todo (Brook, 2004: 68).

Los debates y valoraciones sobre lo bello y lo feo fueron desmontados por la modernidad y son hoy algo más bien inútil (Trancón, 2004: 88), aunque sigamos usando las categorías. Pero en el siglo XIX los cánones intersubjetivos de la belleza, tanto a nivel popular como académico tenían mucha presencia en el teatro, ya que este reflejaba la sociedad y viceversa (Canet, 2011; Rubio, 1984). Belleza y apariencia eran —todavía lo son— conceptos estrechamente asociados:

la burguesía dominante definía la belleza de acuerdo con sus gustos, intereses y necesidades. Era imperioso, para legitimar su poder, el identificar lo bello con lo bueno, y lo bueno con los nuevos valores dominantes (el trabajo, la riqueza, el orden, la libertad), del nuevo sistema social impuesto (Trancón, 2004: 90).

Precisamente Trancón (2004: 92) cree que el concepto “estética” establece los límites estéticos que anteriormente establecía la “belleza”. Pero la ausencia de límites desde la estética, siempre más explícita en los creadores que en el público, conduciría a la indiferenciación —este es el tema que nos interesa— entre el arte y la vida misma: se difuminan los límites de la obra artística, del teatro y de la vida. La delimitación estética del código se pierde en este caso. Sin embargo, resulta que la función reveladora del teatro, implica que muestra lo que no se puede mostrar, lo reprimido, lo oculto, y por ende lo que se percibe como “feo”; esa revelación solo es tolerable en un contexto definido, organizado, en definitiva convencional (Trancón, 2004: 95). El teatro, entonces, cumpliría esa función particular de conexión entre arte y vida, y la “belleza” —o la “estética”— la función de diluir lo insoportable o lo que disgusta. Otra vez el “decoro”.

Los estilos tienden a establecerse como patrones universales precisamente por su idealización, es decir, por la aspiración a la “verdad”, o por la presunción de tenerla. Ante la imposibilidad de poner límites desde la estética no queda más que la relación entre las formas, su sintaxis, que remite de nuevo a la noción de código de signos (Trancón, 2004: 98), y a los dos caminos fundamentales: filtrar la realidad por los códigos, o definir los códigos desde la realidad. La cuestión estaría entonces en la coherencia teórica y práctica de los códigos, es decir, en su adecuación para cumplir las funciones que se les atribuye en cada caso por parte del artista y por parte del público.

Por esto la importancia del contexto histórico original es crucial para entender el estilo, porque los estilos se generan y tienen coherencia en su contexto, que debemos investigar, asimilar y actualizar en detalle (Oliva, 2004: 301). Cada estilo de actuación se genera en relación con su entorno histórico, se establece y perpetúa en posición dominante tanto desde la escena como desde la recepción y las teorías, hasta ser desplazado por otro. En el siglo XIX primero fue el código barroco convencional, después el neoclásico y romántico, más tarde el realismo y el naturalismo, en todo caso en una convivencia no exclusiva.

Estos signos convencionales habían creado un código, compartido tanto por el actor como por el público, que se consolidó con el paso del tiempo y que llegará a ser, realmente, muy difícil desterrar (González, 2003: 49).

Manuel Milà y Fontanals divide sus principios de estética en tres partes: una «objetiva real», una «subjetiva», y finalmente una «objetiva artística». El fin del arte sigue siendo crear belleza conforme a los principios y deberes religiosos y morales (Milà, 1857: 56), por la exacta imitación o correspondencia con el objeto representado. No obstante lo ideal forma parte intrínseca de la producción artística: «la exposición artística es la naturaleza acrisolada por lo ideal» (Milà, 1857: 61). Las convenciones separan lo ideal de la naturaleza y por eso resultan monótonas y sus productos artísticos sin vida. Para Milà el que produce el arte es el genio y la inspiración, que son activos y espontáneos. Sin embargo, el artista también puede dirigir la inspiración y escoger entre sus resultados. Las reglas son necesarias porque no todos tienen el “genio”, que por definición será excepcional, y servirán para evitar errores y mostrar el camino; un cauce para el genio inspirado. La técnica pone a prueba y fija las vocaciones artísticas y da una base firme y estable a la inspiración (Milà, 1857: 96). Como no hay reglas completas y universales, «las reglas son pues una abstracción de los modelos, la cual ha debido hallarse conforme con los principios racionales relativos á materias artísticas» (Milà, 1857: 61), es decir, relativos a las disciplinas. Las primeras reglas, las superiores, son las reglas morales. Después las reglas generales del arte. Finalmente las reglas más concretas que refieren a aquellos géneros que requieren una habilidad exterior: «disciplina, de prudencia artística, si cabe decirlo así, y los consejos, advertencias y medios secundarios de reconocida utilidad» (Milà, 1857: 96). De este modo, la escuela sirve para evitar desaciertos y tanteos, y para que el artista desarrolle sus facultades apoyándose en ella.

Louis-Auguste Segond plantea en su tratado sobre higiene de la voz la importancia de conocer la anatomía y fisiología para estructurar los procesos de aprendizaje sin dañar la salud del estudiante: aislar las dificultades y movimientos, seguir una progresión lógica con procesos controlados, reducir el nivel de esfuerzo. Así, cuestiona algunos métodos habituales de los maestros de canto a la luz de las investigaciones científicas (Segond, 1856: 84 y s.). Los hechos constatados generan cuestionamientos de la didáctica, acaban también por afectar a la técnica, y consecuente-

mente a la estética misma del canto: uso de la respiración, reducción del esfuerzo vocal (y de los riesgos), cambios en el timbre, variaciones en el tono, uso de la pronunciación, y dialéctica articulación-sonido (Segond, 1856: 99). Yela (1872a: 67) atribuye a la estética («el efecto que la voz produce en el oído, y por lo tanto, fundándose solo en las cualidades del timbre») los errores en los términos usados para los registros, que ignoran «los procedimientos que la naturaleza emplea para la producción de la voz».

En otro paradigma, como veremos más adelante, se encuentran los consejos del Abate Bautain (1857). Define una estética de la elocuencia basada en la transmisión de las ideas. Dios es la verdad, que ilumina el espíritu y da origen a las ideas; la función de la elocuencia es transmitir esas ideas, que son la verdad, a través del pensamiento, de la voz y el cuerpo. Por tanto cada individuo ya tiene la verdad de antemano, que es el contenido, el fondo, lo esencial, de lo cual todo lo material es sólo un reflejo, la forma necesaria, pero accesorio. En esta estética, por tanto, la forma está al servicio de la transmisión del fondo: el cuerpo ha de cuidarse porque es la «maquinaria» necesaria para transmitir las ideas. Y la mejor manera de transmitir las ideas es la sinceridad, la espontaneidad y la naturalidad; a través de la «gracia divina, inspiración celeste» (Bautain, 1865: 55-56) los sentimientos y las ideas se transmiten del orador al auditorio por simpatía. De ahí que los dones de la naturaleza, el «don divino» y particular que cada cual ha recibido, espiritual y físico, sea lo determinante. Por eso no puede haber reglas, y la utilidad de la formación técnica especializada está supeditada al talento innato. La formación y el entrenamiento son útiles sólo para perfeccionar los dones, y Bautain recomienda el aprendizaje por imitación del maestro para asimilar su experiencia. Esta estética es reconocible en varios manuales de declamación.

Es prácticamente la misma que formula Manuel Tamayo y Baus (1860) en su discurso de ingreso en la Academia Española. La belleza de la ficción dramática está en la reproducción de la verdad, de la naturaleza; una reproducción que no es una copia literal de la realidad, sino que toma lo poético, lo esencial y significativo. Hay una selección y una elaboración que no permite presentar la realidad cruda y grosera (Tamayo y Baus: 1860: 259). Pero esto no significa falsearla, deformarla o embellecerla artificialmente, al contrario, el lenguaje debe ser «copia exactísima del corriente modo de hablar» (Tamayo y Baus: 1860: 280), y siempre respetando el buen gusto y la moral. Se debe reunir la naturaleza y el ideal. No hay fórmulas; el teatro debe crear ficciones que tengan la misma espontaneidad y vida que la realidad. El arte debe ocultarse de modo que lo difícil parezca fácil, y lo premeditado espontáneo. Hay que evitar todo amaneramiento y convencionalidad, porque la gran poética está en el corazón del hombre, y el teatro debe reflejarla:

sólo cuando en él aparezcan hermanados, como gemelos cariñosos, lo bello, lo verdadero y lo bueno, será el arte noble deleite y eficaz motor de los corazones, enseñanza de los pueblos, compañero de la filosofía, hijo bien querido de la religión,

digno empleo del espíritu que nos infundió el Hacedor Supremo, y que en su facultad creadora tiene segura prenda de inmortalidad (Tamayo y Baus, 1860: 290).

Antonio Capo (1865: 20) afirmaba que la Declamación «tiene tal conexión con todas las artes, que las reglas generales de aquellas, lo serán siempre para la declamación», es decir, que existen las reglas de la naturaleza, y los principios que artistas inteligentes y estudiosos han autorizado. Son argumentos que ya había expuesto públicamente José de la Revilla en 1832 (ver en 12.1.3.4).

Es posible que la cuestión del “genio”, que se mantuvo siempre activa, condicionara la formación en las escuelas de Declamación, en el sentido de generar cierta desconfianza o desprecio por las técnicas y la formación reglada. El principio ha pervivido en las enseñanzas artísticas, en el arte dramático y muy significativamente en la interpretación, a través de la irrevocable tendencia del actor a huir de las “reglas” amparándose en la “pasión” y la “intuición”, con puntos de vista, como veremos, próximos a la religión. Los sucesivos intentos de reforma tuvieron un pilar básico en la formación de los cómicos, y desde los primeros intentos del siglo (La Junta de Reforma de los Teatros de 1799) hubo resistencia de los actores. Nicomedes Pastor (1845: 32) relata la fuerte resistencia de los cómicos a someterse a los rigurosos ensayos de Juan de Grimaldi. Las valoraciones estéticas han sido un terreno de inmunidad, autoafirmación, y acomodamiento frente a los cambios:

the prevalence of the leading actors, which reflected a tradition based on first-hand apprenticeship and ingrained mechanisms for casting, which made for unassailable privileges concerning repertory and hierarchies¹⁰² (Pietrini, 2011: 18).

En España el debate sobre la oposición entre naturalidad y convenciones artísticas tomó tintes nacionalistas. Para una revisión de los cuestionamientos y las valoraciones estéticas del teatro en la segunda mitad de siglo en España, puede verse el artículo de José Luis Canet (2011) *Las prácticas escénicas en la segunda mitad del XIX a través de los discursos críticos*. Para los críticos de la Academia Española la crisis de la sociedad era también la crisis de su teatro. Los principios románticos a propósito del genio personal y la pasión, en un contexto socio-político convulso y profundamente religioso, decantaron las posiciones hacia un idealismo que negaba, o simplemente quería ignorar la paradoja del comediante. No deja de ser curiosa esta convivencia del principio de vivencia de las emociones, y la tendencia a la codificación que destilan los manuales.

¹⁰² «la prevalencia de los primeros actores, que reflejaba una tradición basada en el aprendizaje de primera mano y arraigados mecanismos para la elección de los repartos, lo cual favorecía los inexpugnables privilegios relativos al repertorio y las jerarquías».

In nineteenth century treatises the question of the actor's sensibility recurs repeatedly and coexists with the principle of a codification of gesture for teaching purposes. Most treatise writers also sought to maintain a difficult equilibrium between the two different outlooks: the necessity of arousing emotions by identifying with the character, and the advisability of making measured use of one's own emotivity, mediated by judgement and reason¹⁰³ (Pietrini, 2011: 20).

La Mímica aplicada al canto, o Mímica melodramática, se estableció como disciplina en el Conservatorio entre 1863 y 1865, impartida por Juan Jiménez, que era autor de un *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, publicado en 1862. La materia fue considerada útil en la formación dramática de los cantantes hasta su supresión por motivos económicos (Soria, 2014: 35 y s.).

La teoría de la estética en el arte del actor se fue configurando como imprescindible para la crítica y los actores en la segunda mitad del siglo XIX; permitió estructurar y objetivar la reflexión. Antonio Guerra le da un lugar y función privilegiados en su tratado:

la estética, estudiada dentro de las condiciones de la ciencia positiva, esto es, en relación constante con la realidad y con un carácter eminentemente práctico, y despojada de las vanas idealidades metafísicas que tanto la han perjudicado, es uno de los elementos más importantes de la educación artística (Guerra, 1884: 394).

Con todo, para Guerra el objeto bello causa la emoción de manera directa, sin necesidad de concepto, reflexión o consideración de finalidad. Aunque varíe el punto de vista sobre los medios de expresión o transmisión, la emoción sigue ocupando un lugar central en la estética de la Declamación, ya que, en definitiva, es parte esencial de la experiencia humana. Los criterios sobre la belleza siguieron en gran parte siendo subjetivos o intersubjetivos (ver Guerra, 1884: 492 y s.), si bien la psicología comenzaba a explicar la sensación, la percepción, la cognición, y algunas de las cuestiones que antes quedaban englobadas bajo el concepto "pasiones del alma". En la teoría estética del actor en Guerra y Alarcón la vivencia y transmisión de las emociones requiere de una fuerte instrucción, y considera también como importantes los rasgos del estilo (Guerra, 1884: 447).

La función del actor, según Enrique Funes, es la representación de la vida, de los caracteres y las emociones:

¹⁰³ «En los tratados del siglo XIX, la cuestión de la sensibilidad del actor se repite una y otra vez, y coexiste con el principio de la codificación del gesto con fines didácticos. La mayoría de autores de tratados también buscaron mantener un difícil equilibrio entre las dos distintas perspectivas: la necesidad de despertar emociones por la identificación con el personaje, y la recomendación de hacer un uso mesurado de la propia emotividad por medio del juicio y la razón».

el espectador verá en el escenario, no la comedia, sino la representación de la vida; y el intérprete lo será del *papel*, como si el público no contemplara su obra artística» (Funes, 1894: 418).

Hace de la historia de la Declamación española una pugna por llegar al naturalismo: una lucha entre el histrionismo exterior y la emoción interna, el convencionalismo y el «retrato de la realidad» (Funes, 1894: 425). Separa los medios que el actor utiliza para que las fábulas parezcan verdaderas en escena, del estilo del autor, aunque no ignora que en parte dependen de él, esto es, concibe el arte del actor independiente de la literatura. Sin embargo, Funes (1894: 492) deja siempre claro que: «sujeto el *naturalismo* á la condición de realizar la belleza artística», porque el ideal está siempre presente en el arte. El empeño por separar lo nacional de las influencias extranjeras le lleva a atribuir los avances del naturalismo al genio individual de Máiquez, Latorre o Romea, atribuyendo el efectismo, en buena parte, a la influencia francesa del drama romántico y de Juan de Grimaldi: «impulsa al actor hacia el *efecto* teatral, porque del *efectismo* se alimentan las manifestaciones artísticas de sensación y de espectáculo» (Funes, 1894: 508). Formula el principio estético que anima la “escuela de la verdad”:

agradar, sorprender, maravillar al auditorio, parece lógica pretensión de quien al auditorio manifiesta su obra artística: pero es el caso que, para conseguirlo, no han de ser los efectos la tendencia del arte, sino que lo ha de ser la causa, y ella los producirá espontáneamente (Funes, 1894: 514).

Las inflexiones de la voz, los cambios, se deben producir sin esfuerzo por efecto de la situación y del diálogo, y el actor escucha y reacciona, algo muy diferente de lo que se venía viendo en las últimas décadas: «manoteos, desplantes y golpazos en el estómago y en el corazón», transiciones efectistas, resortes para la sorpresa y el aplauso (Funes, 1894: 515).

Esta indisciplina y selvaticidad, por un lado; por otro, la *dama española* y el *actor cómico*, que siempre fueron tablas de naufragio, porque salvaron las dos cualidades eminentes del actor indígena, la *sensibilidad* (madre de la fantasía y de la fuerza) y la *gracia* nativa; (...) en ésta, como en todas sus manifestaciones, siempre es uno, independiente y substantivo el espíritu español, el cual, en el arte sublime de la interpretación del poema escénico, simboliza, por lo íntimo y lo fogoso de su expresión, el predominio del *sujeto*, *el cómico sobre el personaje* (Funes, 1894: 604).

Funes es muestra de cómo el sesgo ideológico cumplía su papel en las valoraciones estéticas del teatro. Bertrán (1910: 18), en cambio, lo ve de manera bien distinta: el teatro no es escuela de costumbres, es su reflejo; «el fin del Arte es la creación de la Belleza», y no atender a la hipócrita moral de la platea, que cambia según cada época y según cada cual, que de hecho está en cada cual.

La moralidad, tal como muchos suelen entenderla, es uno de tantos convencionalismos vigentes: uno de los más perniciosos: el más inmoral de todos (Bertrán, 1910: 18).

El teatro no es escuela de moral, se amolda a la sociedad de cada tiempo: «Es el público quien hace el teatro» (Bertrán, 1910: 22), y exige más hermosura en las formas que en el fondo. No lo real, lo verosímil, y artísticamente bello, es lo que puede aplaudirse.

Bertrán entendió el cambio de época, que se manifestaba a través de los textos (Maeterlinck, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tolstoi, Praga, Becque), y que condicionaba una nueva estética: la relación con el público cambiaba, ya no era posible basar la actuación en la risa o en el llanto, en el chiste, en el desplante oportuno, en el momento de inspiración, y mucho menos en los efectos de la dicción.

Para impresionar hondamente, sinceramente, se requiere una sobriedad de medios que (escribo para confesarlo) no están al alcance de muchos que creen poseerlos. Las situaciones culminantes del teatro moderno son conflictos (hablo de las obras notables) que han sido preparados concienzudamente, y cuyo efecto no se cifra en tal frase ó en tal «desplante de sentimentalismo», sino que la tensión dramática debe ser mantenida con algo que sea remedo ó reconstitución directa del natural. Los lloriqueos inveterados de la escena española son un vicio de educación que ahora ya no cuele. Si el arte dramático fuera una copia servil de la realidad (y entonces los actores deberían hacer sobre las tablas una porción de cosas que el público no toleraría), pudiera objetarse que en la vida no suelen resolverse los conflictos con una actitud inmediata ni una decisión súbita, sino que pasado el momento de estupor) de desesperación ó de odio, los protagonistas divagan, dudan, regatean el desenlace, sostienen, en fin, una lucha compleja, llena de detalles insignificantes en sí, sintiéndose ligados por los mil nudillos de la red del egoísmo, del despecho, de la venganza... y raramente por el impulso de resolver la situación de una manera rápida y definitiva (Bertrán, 1910: 70).

Las situaciones y emociones que venían del romanticismo se entendían ya como rutinarias, como vicio desconectado de la realidad. Los llantos de pañuelo tapaban la cara y entorpecían la dicción, se repetían como «el tic-tac de un reloj de pared». La transmisión del dolor pasaba ahora por un lenguaje sin rodeos, sobrio, digno, un «lenguaje que entendemos todos» (Bertrán, 1910: 72).

La “verdad” de la vida, que se había convertido en imperativo estético en el siglo XVIII (Pietri ni, 2011: 1) y perduró hasta el siglo XX, convivió siempre con las codificaciones, especialmente del gesto. Édouard Cuyer (1902) publicó *La mimique*; la versión española de Alejandro Miquis se publicó en 1906. Incluye un diccionario de las emociones y sentimientos con noventa entradas. El

Tratado de tratados de Declamación de Luis Millá (1914) todavía sigue una estructura que en buena parte se organiza en torno a la clasificación del gesto y las emociones. *La mímica* de Cuyet, con base en la anatomía, estaba enfocada a las bellas artes. Aunque la fisiognómica había sido ya rechazada en el teatro por convencional, y por oponerse a la “verdad” de la diversidad de emociones y sus matices, resulta curioso que Cuyet sigue argumentando sobre la verdad y la estética, en este caso desde la ciencia:

en nuestra época, por el carácter de los datos que la ciencia proporciona á los artistas, el estudio del gesto se funda en datos exactos, obtenidos mediante la fotografía instantánea y la cronofotografía [cita los conocidos trabajos de Marey]; hacer notar que la verdad, reemplazando en muchos casos á actitudes convencionales, ha tenido que luchar, á riesgo de no ser apreciada, con opiniones arraigadísimas y, finalmente, decir cuáles son las consecuencias que para la estética ha producido la aceptación de la verdad (Cuyet, 1906: 332).

En Francia, las investigaciones de Delsarte sobre la semiótica de la vida anímica a partir de la observación de la realidad eran un claro precedente. Una vez más la dialéctica —ética y estética— entre la realidad, el arte y la convención. Guadalupe Soria ha revelado recientemente que en el Conservatorio de Madrid se creó en 1862 una nueva asignatura: *Mímica aplicada al canto* (Soria, 2014: 35).

Sobre el asunto vuelve Unamuno en 1896 planteando las diversas caras del convencionalismo, incluso en el realismo, y resume las tendencias estéticas que a su juicio afectaban al teatro: modernismo, «hechología», convencionalismo, psicologismo... El habla escénica es ubicada, una vez más, en los límites estéticos entre la convención y la realidad.

Sirva de ejemplo cierta engañosa naturalidad en el diálogo que se logra a costa de que no lo oigan en el paraíso los que para oírlo pagan. Porque si a dos personas que están conversando familiarmente se les hace alzar la voz de manera que les oiga un concurso entero y numeroso, al variar la intensidad varía por fuerza la cualidad o entonación de la voz. En nuestros teatros se ve que los actores modernistas sacrifican a las veces la intensidad a la naturalidad de la voz, defraudando así en provecho de los que tienen cerca los intereses de los espectadores lejanos. «¡Más alto!» gritan del paraíso entre los siseos de la cazuela, a esos actores naturalistas y no naturales, y tienen razón los paradisiacos (Unamuno, 2007: 241).

En una indagación histórica conviene tener en cuenta estas dicotomías como medios para explicar las posiciones y valoraciones estéticas del pasado en su contexto, aunque la perspectiva contemporánea del teatro ya no opone ciencia y arte, teoría y práctica, verdad y libertad, teatro y vida, «arte y discurso sobre el arte» (Pavis, 2000: 267).

Como se ha mostrado, son las parejas de conceptos que precisamente se entienden como dicotómicas, y que además son centrales en nuestra cultura: arte y realidad, sujeto y objeto, cuerpo y mente, animal y ser humano, significante y significado, las que tras nuestra investigación empiezan a perder solidez, a dinamizarse y a oscilar, si es que no se desmoronan completamente (Fischer-Lichte, 2011: 336).

7.2. Definiendo “declamación”

La buena dicción no puede separarse de la interpretación (Ermete Zacconi¹⁰⁴, en Saura, 2006: 332).

Una vez definido el campo teórico del habla escénica, indagaremos en el significado de “declamación”. Recurrimos primeramente a las definiciones de los diccionarios para después recoger otras, provenientes de la teoría teatral desde el siglo XVIII, a través de las que mostramos la estrecha relación semántica e histórica con el habla escénica, la oratoria y la retórica, y cómo ha variado diacrónicamente hasta el siglo pasado. Jesús Rubio (1988: 262) observó la necesidad de aclarar el término cuando reunió varios testimonios básicos en un epígrafe titulado: *Un término controvertido: declamación*. González Subías (2003: 17) hace un pequeño recorrido por las primeras referencias al término.

Declamatio significaba en latín el ejercicio de la palabra y aparece reiteradamente en Quintiliano y Cicerón. Se entendía también como los ejercicios empleados por los oradores para entrenarse.

En el diccionario Español-Latino de Cristobal de las Casas de 1570 se lee: «declamacione».

El Diccionario de Autoridades, tomo III (1732), ofrece dos entradas:

DECLAMACION. s. f. Oración rhetórica, eloqüente y persuasiva. Viene del Latino Declamatio, que significa esto mismo. RIBAD. Fl. Sanct. Vid. de San Stanislao Kostka. Todas las oraciones y declamaciones que componía para exercitarse en la eloqüencia, comunmente eran de las grandezas y alabanzas de la Santíssima Virgen. PATÓN, Eloq. f. 56. Esta parte le es mui necessaria al Poeta para hacer versos, y al Orador para sus declamaciones.

DECLAMACIÓN. Por extensión vale tambien apláuso, alabanza, panegyrico de alguna acción grande. Latín. Declamatio. HORTENS. Mar. f. 196. El primer día... fue solemne triumpho de Jesu Christo nuestro Señor... Estos siete días siguientes son declamaciones de la hazaña, particulares demonstraciones de la victória.

¹⁰⁴ Ermete Zacconi (1857-1948): famoso actor realista italiano de teatro y cine, escribió un tratado sobre Declamación.

El *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro*, de Rodríguez Cuadros (2009), recoge también las definiciones de Terreros (1786): «Discurso o poema pronunciado en público con un tono de declamador, vehemente» y la de Pedrell (1894: 131):

oración escrita o dicha con el fin de ejercitarse en las reglas de la retórica, y casi siempre sobre asunto fingido o supuesto [...] El modo de recitar la prosa y principalmente el verso, que consiste en el tono de la voz, en la acción y en el gesto. El arte de representar en el teatro. En música es el arte de producir el acento gramatical y el oratorio, por medio de las inflexiones de la voz y del ritmo de la melodía.

Además, Rodríguez incluye la definición de Navarro (2001): «Arte de decir o recitar en el teatro», y otros textos:

“Lo que decimos del canto, podemos decir también de la declamación. Algunos no tienen ninguna gracia, y aunque dicen cosas hermosas, carecen de aplauso; algunos tienen mil sales en la acción y en la pronunciación, y son oídos con gusto, aunque no digan cosa que pueda ser alabada de los doctos.” (José Alcázar, *Ortografía castellana*, mss. ca. 1690 [SP, p. 335]) “Y si la acción del comediante habla con los ojos, la declamación se dirige a los oídos, dos sentidos en el hombre sin duda los más sensibles y por esta razón debe mirarlos con respeto pues que son jueces. La declamación, generalmente hablando, no es más que dar a entender el discurso. Cada movimiento del alma, decía Cicerón, tiene su expresión natural en los rasgos del semblante, en el gesto y en las voces; por esta razón es necesario que el comediante use de la declamación de diferente modo que en el trato familiar, porque se ve precisado a sentir la ira del furioso, la alegría del festivo, la dulzura del enamorado, la indiferencia del frío y la vehemencia del violento; de tal suerte está precisado a estas variaciones que si en ellas se conduce tibio o perezoso, desaparece el sujeto que nos figura de la escena y sólo vemos entonces o el poeta o el comediante; y en tal caso, ya no vemos la comedia o la tragedia, pues falta la ilusión y se desvanece la mentira. No hemos de confundir aquí una declamación simple con una declamación fría, porque la declamación en tanto es fría en cuanto no es simple, pues ésta es capaz de calor y vehemencia, y aunque no da abultado sonido a las palabras, sabe sentir perfectamente las cosas: ésta no desmenuza una pasión, pero la pinta en toda su fuerza y actividad.” (Nipho, *Idea*¹⁰⁵, pp. 147-9).

El DRAE (2014):

(Del lat. *declamatio*, -ōnis).

1. f. Acción de declamar.

¹⁰⁵ Se refiere a Nipho (1769).

2. f. Oración escrita o dicha con el fin de ejercitarse en las reglas de la retórica, y casi siempre sobre asunto fingido o supuesto.
3. f. Oración o discurso.
4. f. Discurso pronunciado con demasiado calor y vehemencia, y particularmente invectiva áspera contra personas o cosas.
5. f. Arte de decir o recitar en el teatro.

Sabine Chaouch da una definición en su léxico de la filosofía del actor en el siglo XVIII:

Art de rendre emphatique un discours par une diction appuyée, cadencée et ornée. La déclamation, à son origine, impose une prononciation spécifique: port de voix élevé; liaisons ultra recherchées; respect scrupuleux de la forme poétique avec la mise en valeur de la rime, de l'hémistiche, de la mesure de l'alexandrin par un accent uniforme, régulier et méthodique («chantant»); multiplications des articulations afin d'élargir et d'agrandir la parole du personnage, soit qu'elles lui contèrent solennité et majesté, soit qu'elles mettent en relief des paroles sentencieuses. La déclamation qui joue sur la forme plus que sur le fond, a été de plus en plus considérée au XVIII^e siècle comme une énonciation de convention, qui tombait dans l'enflure et l'affectation parce que ne reposant pas sur l'intériorisation du rôle par l'acteur. Elle devient ainsi le symbole de l'inauthenticité scénique, la parole n'étant jamais en création, mais toujours en récitation. Elle est considérée comme le fait des mauvais acteurs¹⁰⁶ (Chaouch, 2007: 436).

Todavía a mediados del siglo XVIII la actuación se entendía como un arte entre la oratoria y la declamación. La progresiva definición del territorio de la declamación teatral se va produciendo a partir de los años 40 desde Francia e Inglaterra, aunque en inglés se utilizaba la palabra “acting”:

ACTING is an Entertainment of the Stage, which by calling in the Aid and Assistance of Articulation, Corporeal Motion, and Occular Expression, imitates, assumes, or puts on the various mental and bodily Emotions arising from the various Humours, Virtues and Vices, incident to human Nature¹⁰⁷ (Garrick, 1744).

¹⁰⁶ «Arte de hacer enfático un discurso por una dicción marcada, rítmica y adornada. La Declamación, en su origen, impone una pronunciación específica: pasaje destacado entre sonidos; enlaces rebuscados; respeto escrupuloso de la forma poética con la puesta en valor de la rima, del hemistiquio, de la medida del alejandrino por un acento uniforme, regular y metódico (“cantante”); multiplicación de las articulaciones a fin de ampliar y expandir las palabras del personaje, o sea aquellas que le daban solemnidad y majestad, o que ponen de relieve las palabras sentenciosas. La Declamación, que juega con la forma más que con el contenido, fue considerada en el siglo XVIII cada vez más como una enunciación convencional, que cayó en la exageración y en la afectación porque no se basaba en la interiorización del papel por el actor. Se convirtió así en el símbolo de la falsedad escénica, pues aunque la palabra no era nunca ociosa, siempre estaba en recitación. Se la considera la obra de malos actores».

¹⁰⁷ «Actuación es un espectáculo del escenario, en el que con la ayuda y asistencia de la articulación, movimiento corporal y expresión ocular, imita, asume, o actúa las diversas emociones mentales y corporales que surgen de los diferentes humores, virtudes y vicios, que afectan a la naturaleza humana».

En Italia y Francia hacia 1750 se asociaba “declamación” con hablar gritando y usar ciertos recursos de la dicción reiteradamente, incluso a pesar de los actores, pues era el gusto establecido.

LA DECLAMACION. Los antiguos entendían mal la palabra declamación, y su etimología hacía ver, que solamente llamaban declamadores á aquellos que hablaban gritando. Es necesario reflexionar, para no engañarnos en el verdadero sentido de dicho término; porque no es la fuerza de la voz la que forma el grito, y sí la manera de producir el sonido, y sobre todo la frecuente recaída en los intervalos de la misma especie; (...) Los Comediantes en Italia hablan mucho mas alto que en Francia porque sus teatros son mas grandes; sin embargo todo lo referido se puede executar sin declamar, porque solo la vehemencia y uniformidad unidas parece que forman la declamación. Principiar en voz baxa, pronunciar con una lentitud afectada, prolongar los sonidos con languidez sin variarlos, elevarlos improvisamente á las semipausas del sentido, y volver prontamente al tono anterior: en los momentos de pasión explicarse con un vigor extraordinario, sin dexar jamas la misma especie de modulación; es sin duda el método con que se declama (...) sin que jamás se haya hallado arbitrio de destruir un mal tan arraigado (Riccoboni, 1783: 28-30).

En la última parte del siglo XVIII ya no se veía la declamación como un arte hermoso sino como artificial y afectada.

Le dire sur scène résultait en grande partie de traditions, dont la plus importante était «le bien dire». La déclamation, au XVIIIe siècle, restait fondée sur les codes rhétoriques de l’actio oratoire, dont les catégories principales étaient l’accent oratoire qui renfermait l’expression des passions et des parties du discours; l’accent prosodique comprenant les variations tonales de la voix (aigu, medium, circonflexe) et l’accent grammatical ou prononciation exacte des mots et rythmique pneumatique des phrases. L’arsenal de règles mises à la disposition de l’acteur par le biais des traités de rhétorique, devait lui permettre d’embellir le texte par un travail vocal d’ornementation qui visait à soutenir la forme poétique et le style soutenu employés pour écrire une pièce de théâtre. L’application trop minutieuse de ces préceptes amenait les acteurs à jouer de manière très cérébrale et techniciste, la tête étant comme coupée du corps. En ce sens, le dire, sur scène, semblait souvent manquer de justesse et de sincérité¹⁰⁸ (Chaouch, 2012).

¹⁰⁸ «Hablar en el escenario era en gran parte el resultado de las tradiciones, de las que la más importante era «el buen decir» [la elocuencia. N del T]. La declamación, en el siglo XVIII, todavía se basaba en los códigos retóricos de la actio oratoria, cuyas principales categorías fueron el acento oratorio que contenía la expresión de las pasiones y las partes del discurso; el acento prosódico incluía las variaciones tonales de la voz (agudas, medias, circunfleja) y el acento gramatical o prononciación exacta de las palabras y la respiración rítmica de las frases. El arsenal de reglas puestas a disposición del actor a través de los tratados

Esto nos da una idea de hasta dónde se había identificado la declamación con los elementos de la voz y el habla, apoyados en la tradición de la oratoria y en la codificación de los efectos retóricos como parte del oficio del actor. Jovellanos comienza el *Tratado de declamacion*, publicado dentro de su *Curso de humanidades castellanas* hacia 1794, con la siguiente definición:

la declamacion puede dividirse en dos partes principales, que son pronunciacion y accion: trataremos de cada una de ellas separadamente (Jovellanos, 1865: 329).

La tendencia a la codificación es perfectamente clara en el primer tratado sobre declamación del siglo XIX, el de Zeglirscosac [Francisco Rodríguez de Ledesma], aunque no trate la voz y el habla. Usa en su manual las expresiones «arte dramático», «arte del cómico» y «arte de la declamación teatral». Parece que los términos se entendían equivalentes.

A la luz de los textos sobre el actor y el habla escénica hay que preguntarse en qué medida y de qué forma los actores españoles la pusieron en práctica, y cómo evolucionó a lo largo del siglo XIX.

En el teatro dieciochesco las partes habladas y cantadas se sucedían en las funciones, y a principios del siglo XIX «nuestro teatro autóctono mantenía el tradicional anhelo de incorporar a la declamación sabrosos aditamentos musicales» (Romero, 2006: 202). Aunque ambos se considerasen “declamación” y existían fórmulas dramáticas intermedias, había una distinción entre el teatro cantado (musical o lírico: tonadillas, farsas, operetas, óperas, monólogos cantados) y el teatro hablado (verso y prosa). El teatro musical tuvo un auge inusitado y suscitó gran interés y afición en el siglo XIX, aunque no es objeto de nuestro estudio.

Como se ha visto Hegel reflexionó sobre la vinculación de la palabra, la música y el movimiento en el teatro antiguo, y vio la diferenciación básica entre palabra hablada y cantada; entendió el vínculo entre la declamación y el habla como elaboración escénica desde las inseparables relaciones entre forma y contenido, realidad y representación.

En primer lugar, la declamación como habla artística. Esta estaba poco desarrollada entre los griegos; lo principal lo constituía la comprensibilidad, mientras que nosotros en el tono y la expresión de la voz y en la clase de recitación queremos reconocer toda la objetividad del ánimo y toda la peculiaridad del carácter en las

de retórica, le permitiría embellecer el texto con un trabajo de ornamentación vocal que pretendía apoyar la forma poética y el estilo elevado empleados para escribir una obra de teatro. La aplicación demasiado minuciosa de estos preceptos llevó a los actores a actuar de manera muy cerebral y tecnicista, la cabeza estaba como separada del cuerpo. En este sentido, el habla, en el escenario, a menudo parecía carecer de propiedad y sinceridad».

más delicadas matizaciones y transiciones, así como en las más agudas oposiciones y contrastes (Hegel, 1989: 850).

En el plan general o primer reglamento del Conservatorio de María Cristina, redactado por su primer director Francesco Piermarini en 1830, hablaba de la «declamación de la lengua y poesía italiana» (Soria, 2010:31). Diferenciaba en el capítulo XXVII, dedicado al asunto, entre declamación y «declamar cantando»; la primera era un paso previo para la segunda, y requería la interiorización y la vivencia («la impresión que hace en nosotros la cosa que se representa») a fin de evitar «el facilísimo defecto de lo exagerado y de la afectación». Las reflexiones de Piermarini se basaban en la fisiognómica: de una parte la experiencia interna («alma sensible»), y después la manifestación externa («compostura»). La separación es clara: «Para declamar bien un cantante no necesita como el actor en la comedia acompañar con el gesto la mayor parte de las palabras» (Soria, 2010: 32). Al crearse la sección de Declamación del Conservatorio se mantendría esta separación entre declamación musical y hablada. El propio Piermarini hablaba igualmente de “Declamación castellana” y “Declamación Española” (Soria, 2010: 48), posiblemente para distinguirla de la “Italiana”.

En el Reglamento interior del Conservatorio de Música aprobado por Real Orden de 9 de enero de 1831 (Soria, 2010: 39) se habla de la declamación (que en este caso impartiría el profesor de baile):

en el Conservatorio se honrará, y se enseñará por primera vez, con verdaderos principios, el interesante y difícil arte de la declamación o representación escénica, de cuya perfección depende en tan gran parte el legítimo fin útil del espectáculo dramático digno de este nombre; el cual siendo por su origen y naturaleza una exhortación y escuela representativa de la moral, de heroísmo y de todos los vínculos, ornamentos y virtudes sociales, no ha tenido hasta ahora entre nosotros más rudimentos y fianzas que las inspiraciones fortuitas del carácter e ingenio natural de cada actor (Soria, 2010: 39).

Piermarini solicitaba a la corona en julio de 1830 la creación de la sección de declamación del Conservatorio:

para completar esta obra magnífica de la soberana munificencia, me atrevo a molestar la atención de V.E. haciéndole conocer que faltan dos ramos todavía que atender, esto es: una *Calcografía Música*, que en beneficio de la Industria Nacional, y a precios equitativos proporcione a los aficionados y Profesores la adquisición e impresión de las obras clásicas de esta especie; y la *Declamación Castellana*.[...] Respecto a la *Declamación Castellana* V.E. sabe que con la muerte del célebre Máiquez las escenas españolas perdieron su lustre y casi entera-

mente se desconocen en el día las sumas bellezas de nuestro teatro por falta que actores que sepan declamarlas. Para reanimar este ramo tan importante, abrir a la juventud de ambos sexos una carrera que pueda facilitarle una subsistencia cómoda y decorosa y al mismo tiempo formarle el corazón con la buena moral y con los verdaderos principios de la Educación y la Religión, he pensado molestar a V.E. para que como protector de todo lo bueno (de lo que yo tengo repetidas y repetidas pruebas) se digne tomar en consideración este Prospecto, que espero se servirá elevar a la soberana aprobación del mejor los Don Joaquín Caprara y D. Rafael Pérez son los dos sujetos que pueden ser muy útiles a mi parecer. Caprara como primer maestro tendrá el sueldo anual de 9.000r., Pérez el de 7000. 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 Trágica, y poner en escena las piezas que ordenare el Director (en Soria, 2006: 64).

El profesor Enciso Castrillón define declamación teatral:

P. Qué es declamacion teatral?

R. El arte de espresar en la escena con la voz, el gesto, y aun con el mismo semblante los sentimientos del personaje que el poeta introduce, y hacerlo con toda la variedad y exactitud que exigen las circunstancias en que se le supone (Enciso, 1832: 115).

Pero da más definiciones en relación con la voz:

dicen algunos que la declamacion teatral, respecto á este punto, es una modificacion que la voz recibe cuando estamos agitados por alguna pasion, y que anuncia esta disposicion de nuestra alma á los que nos escuchan como la manifiestan á los que nos miran los rasgos de nuestro semblante animado por aquella pasion misma (Enciso, 1832: 124).

Bastús (1833: 42) dará casi la misma definición, aunque el título de su manual añada «Declamación o Arte Dramático».

Se da el nombre de *declamacion* al arte de espresar por medio de la voz, del semblante y del accionado los afectos y sentimientos del personaje que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la ecsactitud, con toda la variedad, y con las modificaciones que ecsije la edad, el caracter, la situacion y las demas circunstancias en que se supone hallarse el personaje que se intenta representar.

Ambas definiciones están tomadas de Bernier de Maligny (1826: 469), precisamente de un capítulo dedicado a la voz, *Décomposition de la voix humaine*:

[La déclamation théâtrale] C'est una affection o modification que la voix reçoit lorsque nous sommes emus de quelque passion, et qui annonce cette émotion a ceux qui nous écoutent, de la même manière que la disposition des traits de notre visage l'annonce a ceux qui nous regardent¹⁰⁹.

Se trata de la definición de Declamación más repetida en los tratados. Esta patente intertextualidad manifiesta la influencia decisiva de la tratadística francesa en los conceptos y definiciones en los manuales españoles y por tanto en el concepto mismo de declamación. Antonio Guerra (1884: 443) copia y detalla la definición de Bastus. La voz y la pronunciación queda unidas, subsumidas en la expresión de las emociones a través del gesto y el rostro.

Volvemos a Enciso Castrillón. Recitado:

«Una declamacion notada sostenida y conducida por un bajo que haciéndose oír á cada mudanza de modulacion impide al actor desentonarse» (Enciso, 1832: 47).

«Y asi pasemos á tratar de la declamación, esto es, vamos á formar una idea de los principales preceptos de la pronunciacion del actor en el teatro (Enciso, 1832: 114).

Enciso precisa «declamación teatral», como Bernier de Maligny, presumiblemente para diferenciarla de otras como la declamación lírica, forense o sagrada, como hará después Bastús (1865) en su manual. La “declamación” se asociaba de inmediato al estilo tradicional de los actores franceses.

A partir de *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* (1825) de Talma, los cuestionamientos que surgieron en el siglo anterior se extienden a través de los manuales y tratados, pero sin llegar a una solución definitiva para el término.

El arte de la declamacion (digámoslo así; porque es necesario emplear esta frase), no consistía en recitar versos con más ó ménos énfasis y calor, sino que este arte, perfeccionándose, podía dar realidad á las ficciones escénicas (Talma, 1825. Cito por Talma, 1879: 37).

C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot *déclamation*, dont on se sert pour exprimer l'art du comédien. Ce terme, qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation

¹⁰⁹ «[La declamación teatral] es una afección o modificación que la voz recibe cuando somos afectados por alguna pasión, y que anuncia esta emoción a aquellos que nos escuchan, de la misma manera que la disposición de las facciones de nuestra cara lo anuncia a los que nos miran».

de convention, et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a, j'en suis sûr, souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase; donc l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable. *Jouer* la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art; *dire* la tragédie me paraît une locution froide et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent mieux l'idée: *to perform tragedy*, exécuter la tragédie, *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action, agir*¹¹⁰ (Talma, 1825: 6-7).

Andrés Prieto recomendaría, siguiendo a Talma, no usar el término “declamación”, y propuso en su lugar: “representar un papel”. Cambió significativamente el título inicial de su manual (*Teoría del arte cómica y elementos de Oratoria y declamación*) por *Teoría del arte dramática*: apartaba así los términos “oratoria” y “declamación”. Asociada a la oratoria y la retórica, “declamación” ya no se consideraba adecuada; sin embargo, todavía no puede prescindir de ella y dedica algunas páginas a explicarla según su concepto que incluye la irrenunciable naturalidad.

Las modulaciones que [el actor] da a su voz tienen el nombre de declamación (Prieto, 2001: 125).

Un actor que carece de sentimiento no debe ser mirado sino como un declamador (Prieto, 2001: 87).

El verdadero significado de la voz “declamación” equivale a invectiva y, por lo mismo, es impropia tratándose de teatro. Erasmo ha intitulado su obra *Elogio de la locura, compuesto en forma de declamación*; sin embargo, nos vemos forzados a servirnos de esta palabra y a definirla de la manera que se entiende. Así,

¹¹⁰ Me parece más jugoso incluir aquí la traducción de Andrés Prieto de 1835. Tomado de la edición de Vellón, en Prieto, 2001: 139. «Puede que sea éste el lugar de revelar la impropiedad de la palabra ‘declamación’ de que nos servimos para expresar el arte cómico. Esta voz que parece demostrar otra cosa que el decir natural, que lleva consigo la idea de una cierta denuncia, de convención, y cuyo empleo y uso se refiere probablemente a la época en que la tragedia se cantaba, ha dado con frecuencia una falsa dirección a los estudios de los actores principiantes. Con efecto, declamar es hablar con énfasis, luego diremos, por consecuencia, que el arte de la declamación es el de hablar como no se habla. Además, me parece muy caprichoso y extravagante emplear para designar un arte la voz de que nos servimos para hacer su crítica. Yo me vería muy embarazado y perplejo para substituir una expresión más conveniente. ‘Hacer la tragedia’ da, más bien, la idea de componerla que de representarla; “decir la tragedia” me parece una locución fría, y juzgo que sólo expresa el simple decir sin acción. Los ingleses se sirven de muchos términos que dan la idea más clara: *to perform tragedy*, ‘ejecutar la tragedia’; *to act a part*, ‘representar un papel’». Es interesante contrastar con la traducción de Enrique Sánchez de León de 1879, profesor de Historia del Teatro y Literatura Dramática en la Real Escuela De Arte Dramático desde 1904 (Soria, 2010: 281).

diremos que el talento más a propósito para hacer brillar los demás es el que los antiguos llamaron “acción”, y que nosotros llamamos “declamación” (...) La declamación teatral es el arte de expresar sobre la escena, por medio de la voz, ademán, gesto y fisonomía, los sentimientos de un personaje con la variedad y la precisión que exige la situación en que se encuentra. La monotonía y la vehemencia, juntas y combinadas, forman la declamación. (...) El arte de la declamación es, como todos los que los hombres han inventado, para cautivar el entendimiento, los oídos y los ojos: todos son hijos del ingenio. Todos los matices de las pasiones, todas las delicadezas del entendimiento y todas las fibras del corazón, están sujetas y subordinadas a este arte encantador que los hombres de gusto adoran y aprecian los filósofos. Inseparable de las bellas letras y de las ciencias, ha contribuido como ellas a consagrar el reposo de esas naciones preponderantes, que se han disputado, sucesivamente el derecho de ilustrar la tierra, después de haberla asolado (Prieto, 2001: 133-134).

Latorre (2006: 124) copia directamente de Talma (1825). Poco a poco aparecen los términos “arte dramático” e “interpretación”: «[Carlos Latorre] era el llamado á iniciar de un modo racional la enseñanza de la declamación, ó lo que con más propiedad puede llamarse la interpretación» (Nombela, 1909 [I]: 138). González Subías (2003: 18) dice que «Latorre continúa identificando el término “declamación” con una determinada forma de hablar en escena», caracterizada por ser enfática. En este periodo, aparentemente, parte de la tradición de la oratoria, especialmente las cuestiones técnicas vinculadas con la *actio* y la pronunciación, empieza a ser reclamada como propia por la Declamación teatral.

En 1840 el viceprotector de la Escuela de Declamación, José de Aranalde, preguntaba a los maestros qué entendían por declamación. En su respuesta (Soria, 2010: 190), redactada por Latorre, no se plantean otros términos. En la *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, el programa mantiene la palabra declamación, aunque asume el «método de la verdad» (p. 287) y la imposibilidad de enseñar a ser actor.

Luis Lamarca sí cree que el arte del actor requiere enseñanza, y escoge la expresión *Arte de Representar*: «doy esta denominacion, porque me parece mas exacta que la de *Arte del teatro*, de la *declamacion*, ó del *cómico* que hasta ahora he visto usada» (Lamarca, 1841: 177).

Un planteamiento equilibrado entre verdad y expresión es el de Antonio Barroso, que integra coherentemente en su definición varios aspectos controvertidos:

no porque se declame deja de haber verdad en la expresion: la *declamacion*, la *entendida declamacion* no es un *canto*, no debe confundirse con el *énfasis*; es un realce de la misma verdad, necesario para que llegue ésta con todo su valor

al oído del público, para que no se desvirtúe en el espacio que media desde la persona que siente, que es el actor, hasta la persona á quien se participa el sentimiento, que es el público. Este es nuestro sentir: así comprendemos este punto y lo hemos esplanado al tratar de otro, de bastante afinidad con el presente, cuando dijimos que *no era suficiente presentar la verdad desnuda* (Barroso, 1845: 183).

También —escribe— hay Declamación en la sociedad, de manera natural, pero en el teatro la naturalidad, aunque sea verdadera copia de la naturaleza, no puede pasar ciertos límites.

Manuel Milà, catedrático de Literatura de la Universidad de Barcelona y maestro de Declamación, en su manual pone la atención en la diferenciación entre Literatura y Declamación, señalando que esta tiene principios y prácticas.

La declamacion se reduce pues en rigor á la ejecucion visible de una clase ó de un ramo de obras poéticas; pero por lo importante y comun de esta ejecución, y por estar basada sobre principios y prácticas que se consideran independientes del estudio de la literatura, forma una facultad y profesion á parte, justamente reputada por una de las bellas artes (Milà, 1848: 3).

En el capítulo V, sin embargo, Milà (1848: 12) asocia claramente el término “declamación” con “recitación”, es decir, con los elementos del Habla Escénica: voz, pronunciación y dicción.

Vicente Bastús, en la edición de 1865 del *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, añadió unos interesantes párrafos, en los que expresa claramente la tensión entre el uso tradicional del término y «la idea de las representaciones modernas». Como veremos en el estudio, Bastús recoge materiales de otros manuales y tratados aparecidos desde la primera edición del suyo (1833).

La palabra declamación, de que aun solemos servirnos para expresar la ciencia o arte que enseña a hablar en público, sujetando a determinadas reglas la voz, la acción y el gesto, no es aplicable a nuestras modernas representaciones. Indica la palabra declamación una cierta afectación del lenguaje, mayor entonación en la manera de producirse o hablar, y actitudes o gestos más marcados o exagerados; cosas todas que van afortunadamente desterrándose de nuestra escena. (...) Podía también quizá aplicarse la palabra declamación a la ejecución de las piezas dramáticas, aun después del renacimiento de las ciencias, desde los últimos tiempos de la Edad Media, hasta muy cerca de la moderna reforma del teatro; durante cuyo período, la declamación era una especie de canturía o salmodia pesada, parecida al canto monótono de algunas órdenes religiosas: mas en el día que la naturalidad ha reemplazado la afectación, la voz declamación no

expresa la idea de las representaciones modernas. Parécenos que la palabra representación es más propia que la de declamación, por cuanto presenta con mayor exactitud el verdadero objeto del arte escénico, que no es más que la reproducción, la natural y verdadera representación en el teatro, de todas las escenas de la vida (Bastús, 2008: 245).

Declamación tenía un uso establecido que asume como sinónimo de “representación”. No obstante, como erudito, Bastús enseguida aclara que la declamación se dividía en sagrada y profana, ésta en forense, parlamentaria y teatral, y a su vez ésta en lírica y dramática, que es de la que tratará. Es la «naturalidad», que ha reemplazado a la «afectación», la que hace que el término no se ajuste a las representaciones modernas. Y esto porque

la afectación es lo primero que se ha de desterrar del teatro, es decir, de todo lo que tiene relación con él, así como la naturalidad lo que con más esmero debe procurarse (Bastús, 2008: 150).

La asociación entre “declamación” y “énfasis” quedaría establecida y permanecería durante todo el siglo XX: recitado tradicional y declamación quedarían unidos en el concepto, asociados al teatro clásico en verso (Rodríguez, 2012: 234).

Comienza Bretón de los Herreros (1852: XXIX) *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España*, con la aclaración del término declamación.

Aceptemos ante todas cosas el vocablo *declamacion*, á falta de otro mas adecuado y expresivo, para significar el arte de representar obras dramáticas, excluyendo de ellas, por supuesto, las líricas, pantomímicas, ecuestres, y con mas razon otras aun mas inferiores en categoría que las últimamente nombradas, no obstante su afinidad mas ó menos remota con el drama, esto es, con la imitación viva, ora hablada, ora cantada, ora gesticulada de la vida y costumbres de la humanidad. Cualquier otra palabra que quisiéramos sustituir á la que encabeza este artículo cumpliría menos con su objeto. *Representación* á secas, sería muy vaga, y aplicándolo los adjetivos *escénica* ó *teatral* generalizaría demasiado la idea: tampoco sería á propósito la voz *histrionismo*, que, sobre ser ya en el día no muy bien sonante, mas bien se refiere al modo de existir los actores como clase y á la historia de todos ó algunos de sus individuos que á la de su profesión: *arte del teatro*, asi puede aplicarse á los que escriben comedias como á los que las recitan sobre las tablas, y con los mismos ó mayores inconvenientes habríamos de tropezar acudiendo á otra dicción y aun cláusula breve para reemplazar la locución ya por el uso consagrada, que, como sabe todo el que haya saludado la gramática, fué siempre y es y será *et jus et norma loquendi*. Llamemos, pues, *declamacion* al arte consabido, y ahorraremos circunloquios.

Latorre (1839) y Romea (1865) continúan usando “declamación”, aunque este último también emplea “arte dramática”. Enrique Funes apunta que Talma, Clairon, Latorre, Lombía y Romea han llamado «adrede y porsabido, lo que debe entenderse por Declamación» (Funes, 1894: 13).

También en el periodo romántico Antonio Capo (1865), discípulo de Latorre en el Conservatorio, siguiendo con el método de preguntas y respuestas, propone:

P. «¿Qué es Declamacion?»

R. «Segun se define en lengua castellana, es el arte de recitar la prosa y principalmente el verso, que consiste en el tono en la voz, de la accion y en el gesto.»

P. «¿Y satisface á V. artísticamente hablando esa definicion?»

R. «No señor.»

P. «¿Sirvase V. decirme cómo la comprende?»

R. «Yo comprendo que es el arte de Sentir y hacer Sentir.» (Capo, 1865: 15).

El sentimiento, la excitación de la sensibilidad, será por tanto un componente esencial de la Declamación, a la que también llama «arte dramático» (Capo, 1865: X).

En 1890 Carner publica su *Tratado de arte escénico*, aunque el libro tercero esté dedicado a la “declamación”. Efectivamente, prefiere evitar “arte dramático” para no confundir con los géneros (por el drama), y lo mismo con las expresiones “arte histriónica” o “arte mímica”, que considera parciales. “Declamación” tampoco le parece adecuado porque designa:

la parte de la oratoria que constituye la forma exterior y material de la composición literaria por medio de la cual el orador ó actor comunica el sentimiento al auditorio. El orador sagrado, el orador político, el orador forense y el orador escénico ó actor estudian la declamación cada uno de ellos desde su punto de vista; pues bien, el estudio de la declamación desde el punto de vista del actor, constituye una parte del arte escénico, pero no todo el arte escénico mismo (Carner, 1890: 38-39).

En 1892 Juan Risso evita “declamación” y prefiere el término actual: *Breves apuntes para el estudio del arte dramático*. Funes (1894), Prohens (1899) y Urzúa (1900) siguen usando el término tradicional.

Dijimos que los cómicos habían renunciado á su glorioso nombre: ahora se llaman *actores*. No tiene la nueva palabra tan expresiva significación como la otra, ya en desuso porque se la juzga humillante (Ruiz, 1894: 266).

La diferenciación teórica entre los distintos elementos del teatro, especialmente entre la parte literaria y la parte propiamente escénica influyó en las denominaciones; así, a fin de siglo, tomó

mayor presencia la expresión “arte escénico”, que tenía en consideración la parte musical, pictórica y arquitectónica. Álvarez (2010: 317) cree que el término pudo ser introducido por Carner (1890), y después se extendió, siendo usado por Ixart (1894) y Cotarelo (1896).

Nos parece también mejor que los nombres de *Mímica* ó *Declamación* que adoptó Milà y Fontanals, porque estos sólo indican una pequeña parte del arte escénico, puesto que en nuestro concepto la primera conviene á la parte de la declamación que se refiere a las manifestaciones mudas, tales como el accionado, el gesto, el andar, etc., y con la segunda designamos á la parte de la oratoria que constituye la forma exterior y material de la composición literaria por medio de la cual el orador ó actor comunica el sentimiento al auditorio. El orador sagrado, el orador político, el orador forense y el orador escénico ó actor estudian la declamación cada uno de ellos desde su punto de vista; pues bien, el estudio de la declamación desde el punto de vista del actor, constituye una parte del arte escénico, pero no todo el arte escénico mismo. Algunos autores estudian la declamación prescindiendo del orador religioso, del orador político y del orador forense y fijándose únicamente en el actor, como si no la necesitaran los primeros, ó como si para nada hubiera de servirles, por lo cual nos inclinamos á creer que no se preocuparon mucho para precisar el verdadero alcance de dicha parte de la oratoria (Carner, 1890: 39).

Entre ellos cita a Carlos Latorre, como señala Álvarez (2010: 317). Entiende la “declamación” como la parte vinculada a la oratoria —atañe igualmente a los oradores—, una parte fundamental del “arte escénico” que atañe al actor, y además, a otro tipo de oradores. Para Carner “Arte cómico” refiere únicamente a los actores o autores de comedias. Subdivide la Declamación en «medios», «expresiones» y «cualidades»; los «medios» constan de la «Tónica» (Voz, Ortofonía, Dicción), la «Mímica» (el gesto, el accionado, la «locomoción»), y la «Plástica» (apostura, caracterización y trajes). El habla escénica ocupa un espacio concreto en los medios de la Declamación del actor, que a su vez es una parte del arte escénico junto a los escritores, directores y críticos. En definitiva, sigue sin prescindir del término “Declamación”.

En sus *Indicaciones sobre la declamación* (1899: X) Lorenzo Prohens sigue refiriéndose a actores y oradores: «marchar libremente por el campo del arte de la declamación hasta hacerse un actor ú orador de primer orden». Actor, incluía al cantante lírico.

El polémico Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), en su *Historia de las ideas estéticas en España*, escritas entre 1883 y 1891, hace un recorrido por el término y los tratados sobre el arte del actor y el teatro desde la teoría del arte, a partir de 1740, con referencias importantes como Pellicer, García de Villanueva, Diderot, Nipho, Dorat, Engel, Jovellanos, Milizia, Zeglirscosac, etc. Aunque en otros capítulos de su voluminosa obra reflexiona por extenso sobre Diderot y Lessing,

la Declamación aparece en unas pocas páginas, al final, en un apéndice, junto a la Danza y la Pantomima, como artes secundarias. Divide la materia en Declamación oratoria y Declamación escénica. Merece la pena reproducir este largo párrafo, que transmite perfectamente la escisión entre la práctica teatral y la reflexión crítica de los historiadores.

DECLAMACIÓN.— Es cuestión largamente controvertida entre los autores, si la declamación puede considerarse como arte independiente, o si sus reglas son inseparables de la oratoria y de la poesía dramática, cuyas obras, por decirlo así, completa y exterioriza. Aunque puedan vivir el drama y la elocuencia sin manifestación exterior, lo cierto es que, en el estado actual del arte, parece que algo les falta en tanto que no han salido de las páginas del libro. Llámese, pues, arte subsidiaria, arte auxiliar, arte complementaria o de cualquier otra suerte, la declamación, bajo cuyo nombre moderno se comprenden los dos tratados que en las retóricas antiguas se llamaban de la pronunciación y de la acción, abarca un mundo vastísimo, que muy difícilmente puede encerrarse dentro de la teoría literaria, por lo cual reclama vida propia y organizarse en cuerpo de ciencia, lo cual hasta el presente nadie ha hecho. En ningún ramo ni sección de las bellas artes reina el desorden, la anarquía y el empirismo en tanto grado como en el arte del teatro, donde todo el mundo se arroga fueros de juez, y donde la práctica, muchas veces viciosa, amanerada y absurda, sustituye a los principios filosóficos, únicos que pueden dar sólido fundamento a una teoría del arte. Sin un paciente estudio de la naturaleza humana bajo el aspecto fisiológico y psicológico; sin una verdadera teoría de los afectos y de las pasiones; sin un estudio no menos delicado y sutil de los medios de expresión; sin un conocimiento nada somero de todas las cuestiones fonológicas, de todos los accidentes y matices con que la voz manifiesta las agitaciones y movimientos del espíritu, y, finalmente, sin una penetración profunda de las condiciones artísticas de cada lengua, será totalmente imposible que la declamación aspire a ocupar un capítulo en ningún libro de Estética. Los antiguos retóricos, tan hábiles y minuciosos en todo lo concerniente al arte de la palabra, reunieron muchas observaciones útiles derivadas de larga práctica y de un sentido tan exquisito como fué el que debieron a la naturaleza griegos y romanos; pero estas observaciones aparecen consignadas en sus libros sin trabazón ni enlace, sin verdadero sistema. Esto, por lo que toca a la declamación oratoria. En cuanto a la teoría de la declamación escénica, puede decirse que no nació hasta el siglo XVIII con la Paradoja del comediante de Diderot, con la Mímica de Engel, con las Cartas de Talma, con el poema de Dorat, con el Arte del teatro de Milizia (Menéndez y Pelayo, 1940 [III]: 660).

En conclusión, el término “declamación” estaba asociado al uso de la palabra en el teatro al modo establecido en el barroco (códigos retóricos, oratoria, énfasis y reiteración) que perduró

hasta finales del siglo XVIII. En el siglo XIX el interés por la naturalidad y la expresión de las emociones trasladó el foco de atención a la voz y los elementos visuales, como el gesto, apartando progresivamente de la semántica los contenidos relacionados con los códigos retóricos. El término se consideraba en general inadecuado, pero se mantuvo junto a otros anteriores (arte cómico), y junto a otros cada vez más usados: arte del teatro, arte escénico, arte dramático, arte del actor, y a veces “Interpretación”¹¹¹.

7.3. Habla Escénica y actuación: enfoques, controversias, y un telón de fondo

Todo el mundo hablaría de calor, de sentimiento, de entrañas, de verdad, de naturaleza, y de gracia, y quizás nadie tendría una idea exacta de ello (Engel, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 214).

Si partimos de los presupuestos arriba expresados en cuanto a la integración del signo sonoro y verbal con el resto de lenguajes escénicos, nos daremos cuenta de la importancia decisiva de los debates en torno al arte del actor, de las distintas concepciones estéticas del mismo, y su evolución desde el teatro barroco hacia el realismo. Desde el siglo XVIII había en la actuación, ya lo hemos explicado, una dialéctica constante entre dos tendencias universales: la “naturalista”¹¹² amparada en la reproducción de la naturaleza, y la “expresionista” que considera los elementos expresivos y técnicos.

En la mayor parte de los casos, el resultado final en escena primaba sobre los procesos, lo que con seguridad afectó a la didáctica (Martínez, 2011: 56). De un lado estaba la mimesis alumno-profesor, y de otro la actividad escénica de los alumnos fuera de las escuelas¹¹³. Sólo podremos interpretar adecuadamente el habla escénica desde la perspectiva amplia de la interpretación en la época, y porque, además, como escribió Adolfo Marsillach «La interpretación no es un arte —como ningún otro— que se pueda desarrollar al margen de la sociedad donde se produce» (cito por Rodríguez, 2012: 221).

Las visiones del actor y la palabra en torno al teatro del Siglo de Oro desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días, han sido revisadas por Evangelina Rodríguez (2012: 143 y s.) a través del oxímoron «cuidadoso descuido»: indaga en la pervivencia de Quintiliano y Cicerón, en las cualidades de la *actio oratoria* que se trasladaron al arte del actor, incluyendo el ingenio, ima-

¹¹¹ Por ejemplo: Ruiz (1894: 187), Funes (1894: 21).

¹¹² Entrecornillo para diferenciar de los movimientos naturalista y expresionista propiamente dichos, que llegarán a finales del siglo XIX y en el siglo XX.

¹¹³ Julián Romea no fue un caso aislado; al igual que ocurriera sesenta años antes a los estudiantes de la escuela sevillana de Olavide, no terminó sus estudios antes de incorporarse a los escenarios (Rubio, en Romea, 2009: 14; Soria, 2006: 39).

ginación, agudeza, memoria, soltura de lengua y decoro. Aparecen las cuestiones recurrentes como los distintos términos para referirse al actor (cómico, actor, farsante, recitante), el binomio dones de la naturaleza y aprendizaje-experiencia, la naturalidad que «oculta todo artificio premeditado», la técnica que contiene el impulso natural, la maestría para combinar arte y oficio (atención, reflexión, esfuerzo, constancia), la oposición entre práctica entendida como experiencia y los conocimientos teóricos, o el gusto del público versus los principios académicos, otro “culebrón” en la historia del oficio. Sin perder los referentes clásicos (Aristóteles, Cicerón, Horacio), busca en el barroco las huellas y antecedentes de la paradoja del comediante: imitación o vivencia; cuestiones que llegan al siglo XIX en plena vigencia y asoman en cada uno de los manuales.

Mayores afectos miente
 el que siente un mal cruel
 y le disimula, aquel
 que le dice y no le siente.
 Pruébese esto claramente,
 si un representante a oír
 vamos, porque persuadir
 nos hace entonces que amó,
 y un enamorado no:
 luego más es el fingir.

(Calderón, en Rodríguez, 1998: 197).

Los cambios fundamentales en las concepciones sobre el actor que se produjeron durante el siglo XVIII, la importancia de las sensaciones en el conocimiento y en la representación de las emociones, así como los distintos planteamientos que se generaron, han sido explicados por Sabine Chaouche (2012), Guadalupe Soria (1998:49 y s.) y Joaquín Álvarez (1997), entre otros. Se han explicado en el epígrafe 6.1.2, en relación con el habla escénica y los manuales de declamación: las tensiones entre la experiencia sensitiva y emocional interna asociada a la naturalidad, y los signos de la representación asociados a la codificación subyacen a los debates sobre el actor.

Theatre practitioners attempted to wrest from oratory a sense that language was better served by passion and natural expression than by strict codes of conduct and speaking. The body began to replace the voice as the site in which character and meaning were read, and theatre edged towards realism, expressionism, and symbolism¹¹⁴ (McComb, 2002:13).

¹¹⁴ «Los profesionales del teatro intentaron extraer de la oratoria la idea de que el lenguaje se servía mejor de la pasión y la expresión natural que de los estrictos códigos de la conducta y el discurso. El cuerpo comenzó a sustituir a la voz como lugar de lectura del personaje y del sentido, y el teatro avanzó hacia el realismo, el expresionismo, y el simbolismo».

En las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX el cambio fue llegando progresivamente a la práctica teatral

y el tránsito de un estilo falso á otro verdadero y por lo mismo mas sencillo, debia señalar forzosamente una época notable de donde se principiase á contar una nueva era en el arte difícil de pintar las pasiones en la escena con verdad, expresión y sencillez (Revilla, 1832 [VI]: 238).

Javier Vellón comenzó con Stanislavski su trabajo sobre Isidoro Máiquez (1768-1820) y el «Justo medio» del actor (Vellón, 1997: 311). En los extremos del siglo, ambos representan el final de un trayecto y el comienzo de una nueva época. Quizá el siglo XIX en España se caracteriza por esa dicotomía entre *Ars* e *Ingenium*, artificio y naturalidad. La controversia atraviesa también los manuales de Declamación. En ellos conviven ambas perspectivas. Con frecuencia se percibe este debate en el trasfondo de las reflexiones e indicaciones sobre el habla escénica, y casi siempre parece determinante.

El mito de una individualidad creativa, anárquica y reticente a los dictados de las preceptivas —imagen fomentada en el XVIII tanto por los detractores como por los defensores del pasado— se actualiza en la descripción de los métodos actorales. Los cómicos defienden la primacía de la formación personal, sometida a criterios de efectividad —constatados en la acogida del público— y que no pueden ser difundidos por ningún centro formativo (Vellón, en Prieto, 2001: 29).

En el contexto de reafirmación de los intereses de la burguesía, y a través del debate sobre el actor en el siglo XVIII, la ilusión teatral” se plantea como cuestión ideológica: la naturaleza llega al escenario. (Vellón, 1997: 312, Rodríguez, 2012: 208, Medina, 2009: 97). Máiquez significó el viaje de la actuación barroca hacia el naturalismo, a la vez que conectó ideológicamente la renovación francesa de Talma con el posterior actor romántico español. Bretón de los Herberos dice que

Máiquez iba por el buen camino, tan distante de la sencillez sistemática y prosáica que enerva y desluce al arte, como de la afectación que lo descubre demasiado á las claras (Bretón, 1852: LVII).

Joaquín Caprara y Rafael Pérez, catedráticos de Declamación, trabajaron en escena con Máiquez. Juan Lombía, Carlos Latorre, Andrés Prieto o Julián Romea, todos ellos profesores en la Escuela de Declamación y autores de manuales, refieren la mítica influencia de Máiquez:

desde que el gran Isidoro Máiquez haciendo imperecedera su propia gloria aumentó la de la escena española restableciendo la verdad en la declamación teatral, esta ha prevalecido y prevalece constante (Lombía, 1845: 96).

Los debates sobre los conceptos de verdad y verosimilitud aparecen reflejados en los manuales en torno a las posiciones de Diderot (1830): inteligencia y oficio, o sensibilidad e implicación emocional. Para Talma, el arte del actor era una búsqueda de la naturaleza humana a través de las pasiones por debajo de las convenciones sociales, y el actor debía experimentar esas emociones para dotarlas de realidad.

Lekain comprendió que el arte de la declamación (digámoslo así; puesto que es necesario emplear esta frase), no consistía en recitar versos con más ó ménos énfasis y calor, sino que este arte, perfeccionándose, podía dar realidad á las ficciones escénicas (Talma, 1879: 37).

Talma opuso la “verdad” a las convenciones teatrales asociadas al recitado enfático. El territorio experiencial de las emociones era el alma del actor, lo que acabó remitiendo a la subjetividad individual frente a las normas clásicas.

Félix Enciso Castrillón, todavía cercano a los principios ilustrados, era claro: la vivencia debía ajustarse a los límites del arte y de la ilusión escénica.

El actor ha de ser dueño de sí mismo mientras está en escena, y no olvidar que en el teatro está la copia de la naturaleza, y no la naturaleza, es decir, que allí todo ha de ser pintoresco, y presentado en las circunstancias mas favorables para conmover á los espectadores, sin dejar de agradarlos (Enciso, 1832: 117).

Cuando habla de la «identificación» elude entrar en el asunto de la vivencia y prefiere ceñirse a unas reglas: entender el papel en su conjunto y en relación con los demás, atender al diálogo, no fiarse en el apuntador, olvidarse del público (Enciso, 1832: 118).

Latorre y Romea apostaban por el genio individual innato (Soria, 2010), un don divino. A partir de ahí podía guiarse con el juicio y la experiencia del maestro «iniciando al joven de genio en los secretos de su propia experiencia» (Latorre, 1839: 7). Por tanto, en las observaciones de los maestros de Declamación para la revisión del reglamento del Conservatorio, en 1840, rechazaban la especialización en estilos, la imitación y las «reglas», pues «en la Cátedra de Declamación no hay reglas que establecer» (en Soria, 2010: 187 y s., 192.). Era por el año en que falleció Enciso Castrillón y José de la Revilla intentaba ordenar el funcionamiento del Conservatorio. Si bien admiten la necesidad de formación, se insiste en que esta se reduce a la «parte mecánica»; casi todo remite a la experiencia de las pasiones desde la individualidad, y a la transmisión personal. El actor empieza a colocar su propia personalidad al mismo nivel que el personaje (ver este debate en Oliva, 2004: 212).

Los cambios que se producían en la técnica interpretativa, en los modelos teóricos, en la formación, en la dirección escénica, en las luchas de poder por el control del teatro, en las relacio-

nes de este con la sociedad en aquella etapa crucial entre la muerte de Fernando VII y la “Gloriosa”, quedan reflejados en los manuales y tratados. Andrés Prieto (2001: 197), que nos sorprende por la cercanía de sus propuestas, dice en su manual: «El arte del cómico se divide en dos partes: imitación e inspiración. El que posea en grado superior una de estas dos cualidades puede ser un gran actor: será sublime si las puede reunir».

Es posible imaginar el siglo XIX como escenario de dos posiciones: la trascendentalista platónica que alimenta la perspectiva romántica del personaje, y la ilustrada que prefiere poner su atención en la funcionalidad del drama (Alcántara, 2002: 16-17). El idealismo atravesaba tanto la filosofía del arte (Hegel, 1989: 191, 883) como las visiones de la actuación. Frente a la racionalidad ilustrada, frente a los preceptos clásicos (personaje-parte), el Romanticismo alemán introdujo la pasión del genio creador, y el predominio de la subjetividad (el personaje-ser), lo que implicaba cierta desconfianza en la técnica y en las disciplinas (Oлива, 2004:35).

Asunto cien veces discutido y nunca puesto en claro, es el de la *naturalidad en la escena*, que cada cual entiende á su modo, pues valiéndose de los mismos razonamientos que alegan los defensores del naturalismo en el arte, hay que apreciarlos á través de dos nuevas condiciones: la suspicacia del público, y la perspectiva teatral. Tan difícil es tenerlas en cuenta que, recorriendo la historia del teatro, las ideas de famosos críticos y actores, no sólo no desvanecen, sino que aumentan las confusiones. (...) En teoría luchan dos ideas fundamentales: una reclama del cómico insensibilidad completa para que la pasión no venza el estudio, y otra considera imprescindible una finura de sentimiento, capaz de percibir como verdaderas las pasiones fingidas por el artista. En la práctica, tales teorías no son en absoluto aplicables, pero una con otra se funden y completan. Ya dijimos cómo realiza su estudio un actor, y fácilmente podemos apreciar que, sin gota de sentimiento, no se consigue un razonado estudio, y sin completa serenidad, no se logra una precisa representación (Ruiz, 1894: 267-269).

Estas posiciones, no siempre separadas, han permanecido en el tiempo tamizando la visión del actor desde las teorías y la crítica, e igualmente aparecen en la reflexión sobre la técnica vocal y del habla en los tratados.

Así pues, las formas de interpretación, los cambios de modas, la teatralidad frente al realismo, son condiciones que han influido decisivamente a la hora de poder definir qué es un actor y qué significa actuar, de modo que la teoría de la interpretación ha estado ligada, quizá más que cualquier otra en el arte dramático, a un imperante subjetivismo (por parte del descriptor o crítico) que afecta su percepción de la interpretación. En otras palabras, sería imposible que una sola mi-

rada pudiera racionalizar todos los sistemas de interpretación de la misma manera, igualmente que los espectadores (como descriptores en este caso) también varían según lo hacen los modos de actuación. Por esta razón lo que a los neoclásicos les parecía realista indignaba a los románticos y lo que éstos consideraban verosímil produciría risa al espectador contemporáneo (Oliva, 2004: 22)¹¹⁵.

Basten un par de ejemplos tomados de los primeros registros sonoros de los que disponemos. Un recitado de Ricardo Calvo (1873-1966) de 1910, sobrino de Rafael Calvo (1842-1888) y considerado su sucesor en la tradición de la recitación romántica. Y otro de Enrique Borrás (1863-1957) de 1924, considerado seguidor del estilo naturalista de Antonio Vico (1840-1902). Rodríguez (2012: 216 y s.) considera a Ricardo Calvo y Enrique Borrás representantes de «la síntesis entre lo lírico-romántico y lo naturalista»¹¹⁶.

Mientras que por algún invento prodigioso no sean fijados, para reproducirse luego en admirable sincronismo, los movimientos y las entonaciones, ¿qué hará la Crítica para ver en el hecho las leyes del principio, cuando es tan fugaz el fenómeno? Abrir un paréntesis, que, de no rendirse á fantasías, probabilidades y conjeturas, llenará siempre de puntos suspensivos (1). [Incluyo la nota al pie] (1) Aunque, por el progreso de las ciencias experimentales, llegue á conseguirse fijar y reproducir la obra del actor, no adelantará mucho la Crítica, cuya misión es ver lo permanente en lo fugaz, lo filosófico en lo histórico (siempre que lo que pasa, quede de algún modo en la memoria de los hombres); pues la reproducción, por medios mecánicos¹¹⁷, de lo fugaz creado por el Arte, resulta una parodia. (...) Es curioso que en La Nature del 16 de Abril de 1892 se describa una Fotografía parlante, especie de Foto-fonógrafo (...) para reproducir sincrónicamente los tonos y los gestos. (Funes, 1894: 85).

Teófilo Calle (2001), que fue alumno de Ricardo Calvo, dice que la actuación naturalista de principios del siglo XX estaba todavía impregnada de la tradición del siglo XIX, y que sin duda existió una escuela española de interpretación.

Creo que no hay estudios sólidos que informen verazmente de cómo era aquel teatro desde el punto de vista actoral, porque sacada de contexto no vale la opi-

¹¹⁵ Adolfo Marsillach lo expresaba así: «Era una forma efectista y artificial en la que importaba más la *música* que la *letra*. (...) Había actores a los que se consideraba *naturales*, pero de una *naturalidad* que hoy no aceptaríamos» (en Rodríguez, 2012: 223). Y Bertold Brecht: «las actitudes físicas, las entonaciones y las expresiones fisionómicas están determinadas por un *gestus* social» (en Oliva, 2004: 234).

¹¹⁶ Rafael Calvo y Antonio Vico trabajaron juntos como actores, directores artísticos y empresarios (Soria, 2010: 175). Vico fue Catedrático de Declamación en el Conservatorio desde 1883 (Granda, 2001 y 2006). Ricardo Calvo Agostí fue profesor en la Real Escuela de Arte Dramático (Granda, 2006: 97).

¹¹⁷ Ver nota 3.

nión descalificadora y simplista que lo desacredite. Avanzo la idea de que el teatro de aquel tiempo estaba impregnado de grandilocuencia, propiciada en principio por los textos que requerían un modo de expresión arquetípica llegando a crear mito y escuela (Calle, 2001: 74).

Una de esas opiniones pudo ser quizá la de Marcos Jesús Bertrán (1910), que además de gastar buen humor, valoraba el arte, la técnica, la elaboración y el gusto. Como veremos, en su libro defiende que el arte del actor consiste no solo en saber hablar sino también en saber escuchar, un cambio enorme en el tránsito de la época postromántica al naturalismo. Bertrán fue de los pocos cronistas que nos habla de los problemas vocales de los actores.

La memoria escrita sobre el arte del actor gira alrededor de los procesos de adaptación entre actor y personaje, con diversas vías de acceso que conforman las técnicas y con frecuencia determinan los estilos. En unos casos gana el actor, la persona representante, y en otros es el personaje inventado el que se hace con el actor (Rodríguez, 2012: 236)¹¹⁸.

El asunto de la “verdad” es quizá el núcleo de los debates sobre el arte del actor a lo largo de la historia, y aparece insistentemente en los manuales y tratados: «EL ARTE ES LA VERDAD» gritará¹¹⁹ Romea (1858: 58). Aunque el concepto de verdad, como se ha visto, ha cambiado con el tiempo, lo cierto es que los actores generalmente han querido hacer “de verdad” su personaje y acciones sobre el escenario, a fin de que el público asuma lo que ocurre. Indudablemente es así, pero técnicamente no resulta una explicación satisfactoria.

El problema de las relaciones entre subjetividad y objetividad subyace y se plantea constantemente en todas las investigaciones actuales sobre el teatro (Trancón, 2004: 46).

En el telón de fondo del escenario del siglo, se dibujan dos siluetas: la creencia y la razón.

Todo ello influyó decisivamente en la manera de entender la voz y el habla en el actor, y generó una contradicción, tal vez absurda hoy pero activa entonces, entre la técnica y la inspiración, codificación y naturalidad. A pesar de todo siempre hubo una conciencia de la importancia de la elaboración artística, la ficción dramática y la combinación de distintas artes en escena. Carlos Latorre negará la posibilidad de enseñar actuación, y por tanto la disciplina. Por una parte las convenciones estéticas (del signo que fuere en cada momento) estaban presentes en la re-

¹¹⁸ Evangelina Rodríguez (2012: 236) inserta una cita de Adolfo Marsillach: «El ser humano inventado por el dramaturgo —dirá Marsillach— se resiste a dejarse vampirizar por el individuo que tiene que representarlo sobre la escena. Es un singular combate en el que uno de los dos acaba perdiendo».

¹¹⁹ Romea puso mayúsculas para enfatizar apasionadamente algunos contenidos de su manual.

cepción del público, y por otra parte negar la posibilidad de formación era negar la función de las escuelas¹²⁰.

La ya tónica confusión entre actor y personaje surge principalmente del personaje realista que incorporó cualidades muy cercanas a la vida de las personas (individualidad, emociones, historia, psicología, contexto). Al acercar la ficción del personaje a la realidad a través del actor —presente y material sobre el escenario— se favorece la identificación. Con todo conviene relativizar, pues la confusión entre realidad y ficción, tanto por parte del público como de los actores, viene de lejos:

pues que vemos, si acaso un recitante
hace un traidor, es tan odioso a todos
que lo que va a comprar no se le vende
y huye el vulgo de él cuando lo encuentra,
y si es leal, le prestan y convidan,
y hasta los principales le honra y aman,
le buscan, le regalan y le aclaman.

(Lope de Vega, 1947: 18).

En los escritos moralistas sobre la licitud del teatro (Cotarelo, 1904) abundan los testimonios sobre esta confusión recurrente, por cierto según parece bien aprovechada por unos (actores) y otros (moralistas).

Realismo y naturalismo planteaban no solo personajes “reales” con vida interior, con psicología y emociones, sino también unas «circunstancias dadas» en términos stanislavskianos, es decir, también un entorno social. Poco a poco la realidad que entraba en el teatro planteaba nuevas demandas al actor cada vez más alejadas de los tipos, las fórmulas declamatorias, la emocionalidad romántica, y las grandilocuencias formalistas en la expresión oral escénica. Julián Romea triunfó en la alta comedia con la naturalidad, fundió el éxito en los escenarios y el éxito social en una misma persona.

Con el naturalismo la voz ya no está completamente al servicio del contenido del texto, y se produce una escisión entre la voz y la palabra. La voz manifestaba el verdadero estado del cuerpo

¹²⁰ Volveremos sobre esta impostura más adelante. Las posiciones de Latorre y Romea apuntaban a la experiencia interna y la transmisión maestro-discípulo. En este sentido es muy interesante el estudio de las propuestas de reglamento del Conservatorio por parte de los Maestros de Declamación y por parte de José de la Revilla (Soria, 2010:185 y s.). Este último, partícipe del proceso de reforma de la educación y profesor del Conservatorio, apostaba por el estudio metódico y ordenado conforme a principios científicos: «Cuando actores obcecados con su opinión favorita afirman con énfasis que el verdadero arte reside en el corazón, dicen una de aquellas verdades que por probar mucho nada prueban» (Revilla, 1832 [V]: 104). O bien: «si merece disculpa el que tiene genio cuando no se sujeta al estudio metódico indispensable, el que carece de semejante requisito y afecta igual desden del arte, es risible, digno de desprecio y aún de la mofa pública» (Revilla, 1832 [V]: 107).

y las emociones, vinculados al inconsciente y a las reacciones verdaderas, por lo que podía emitir sus propios mensajes, incluso diferentes a los transmitidos por las palabras (Fischer-Lichte, 2011: 257). La voz y el cuerpo no engañan, las palabras sí pueden hacerlo. Barroso (1845: 79) escribe: «La palabra indica el sentimiento, y el sentimiento se espresa, digámoslo así, por medio de sus agentes, que son las facciones, la acción etc.». La forma en la palabra comienza a considerarse desvinculada de la realidad, de la “verdad”, y a considerarse aparte. El público reconoce el uso excesivo, afectado o impropio de la risa y el llanto, al igual que ocurre también en la vida (Barroso, 1845: 120). Desde el siglo anterior habían convivido y competido en los teatros las compañías de verso y las de ópera, la voz hablada y la voz cantada (Bretón de los Herreros, 1828); en una predomina la palabra, en otra el sonido de la voz.

Para Funes (1894: 555) hubo dos astros bien distintos que marcaron la segunda mitad del siglo XIX: Julián Romea y José Valero (1808-1891).

La Declamación, aun con lo que él [José Valero] conservaba del *estilo efectista* y de la indisciplina indígena, se hubiera salvado de la locura y de la anemia, enfermedades que le hicieron adquirir *ciertos* discípulos suyos y *falsos* y pretensos discípulos de Don Julián, confundiendo los unos el *realismo efectista* de aquél con la exageración y el artificio, y convirtiendo los otros la naturalidad artística de éste en el más insulso prosaísmo (Funes, 1894: 555).

En vida de Julián Romea había estrenado Enrique Gaspar (1842-1902) *Las Circunstancias*, una comedia realista que hacía hablar a personajes cotidianos un «lenguaje suelto, rápido, cortado, que se asemejara, salvo el indispensable aderezo literario, al que emplean las gentes en sus conversaciones habituales» (Deleito, 1920: 166). Después de Julián Romea hubo nuevas avanzadas del realismo, pero como dice Deleito (1920: 167): «fue anegado por la oleada neorromántica, que con Echegaray avasalló el teatro hasta fin del siglo XIX». La última década del siglo se acercó al realismo con el teatro de Pérez Galdós, que estrenó en 1892 *Realidad*; pretendió, sin conseguirlo, una renovación estética del teatro.

El estilo de actuación de María Guerrero (1867-1928) iba en la misma dirección, como se aprecia en esta crítica de 1894:

la naturalidad exquisita, las inflexiones de la voz agradable, aunque de timbre robusto y en ocasiones casi hombruno, la mirada, todo conmueve y transporta al espectador, que siente y ve palpitar ante su vista el realismo del cuadro y que muchas veces no aplaude porque es tan esquisito el arte que llega a confundirse con lo real¹²¹ (en Ruibal, 1997: 1232-1233).

¹²¹ La crítica es sobre las actuaciones en mayo de 1894 en Pontevedra de María Guerrero en *Mariana*, por la compañía de Emilio Mario.

Esta renovación cuajó en 1895 con el estreno de *Juan José*, de Joaquín Dicenta (1862-1917), que supuso la entrada en escena del drama popular, y que sería el gran personaje de Antonio Vico.

Mientras Funes (1894: 572) y Saco (1879: 27) hablan de independencia, individualidad e indisciplina de los actores, que hace imposible la adscripción a escuelas, Gómez (1998: 289) habla de escuelas declamatorias vinculadas a actores: Rafael Calvo, Antonio Vico, Emilio Mario, Joaquín Arjona, Mariano Fernández, y Ramón Rosell, varios de ellos vinculados a la Escuela Española de Declamación. En España, el fin de siglo quería sintetizar y dejar atrás los dos estilos interpretativos —«escuelas actorales» dirá Evangelina Rodríguez (2012a: 208, 211)— que provenían del Romanticismo: Rafael Calvo encarnaba el estilo lírico-romántico, el naturalista, Antonio Vico. Una nueva generación de actores se aparta del gusto neorromántico y quiere regenerar el teatro desde el naturalismo comedido (Onrubia, 1984: 254), el que defenderán Martínez Espada (1900), o más convincentemente Marcos Bertrán (ver 12.9): sobrio, «sincero, expresivo, sin afectación ni jactancia» (Bertrán, 1910: 52). El público sigue dividido en una oferta amplia con distintos tipos de espectáculos y teatros, que también conformaban estilos de actuación: los bufos, el teatro por horas, el circo...

El telón de fondo en el escenario finisecular acabaría siendo la pantalla de proyección de la «Fotografía parlante» de que hablaba Funes (1894: 85), que con los años cambiaría la percepción y la técnica del arte del actor.

7.4. La estética de la recepción y el Habla Escénica: la crítica, el público

El teatro se hace y no queda nada, eso es fascinante. La obra de arte puede desaparecer, eso no importa, pero tiene que haber dejado sus semillas en la tierra.
(...) Nadar contra corriente hace bíceps (Joan Miró)¹²².

Revisamos aquí los factores relacionados con la recepción que influyeron en el Habla Escénica. La crítica y la censura nos permiten explorar los términos usados para hablar de la voz y el habla en escena, las estrategias y los recursos expresivos de los actores, los géneros y estilos dramáticos, teatrales y de actuación, los principios estéticos por los que se valoraban los espectáculos, los tipos de público, su cultura, sus gustos, sus hábitos y reacciones. Otros temas importantes tienen que ver con el teatro como fenómeno social: la influencia del teatro francés e italiano, el influjo determinante de la política, el poder o las ideologías, la gestión de los teatros, y la proliferación de sociedades dramáticas o teatros caseros.

¹²² En *Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Baléares*, catálogo de exposición, Es Baluard. Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2006.

La falta de registros determina que una gran parte de los comentarios críticos sobre los actores se basaran en testimonios indirectos, recuerdos e impresiones influidos por multitud de factores como el aplauso del público, la cultura teatral, conocimientos del crítico, y las posiciones ideológicas. El paso del tiempo, el gusto personal del cronista, las afinidades, las pasiones y el chascarrillo —a los que era tan propicia la afición teatral decimonónica— han filtrado los datos sobre el desempeño de los actores. Ya que «la esencia del teatro y de su producción documental es, precisamente, el espectador» (Rodríguez, 1998: 307), se hace necesario:

desmontar la *arqueología* de las miradas, las convenciones visuales, plásticas o de referencia a la dicción que sobre el hecho teatral en general y sobre el actor en particular convergieron para construir los indicios documentales (Rodríguez, 1998: 36).

La recepción del arte ha variado en función de las expectativas de cada momento histórico, y las expectativas vienen determinadas por multitud de factores: cognitivos, sociales, culturales, políticos y hasta económicos (Pavis, 2000: 266). El estado de la sociedad y los intereses del momento determinan la manera de percibir los códigos y subcódigos del espectáculo y sus partes, esto es, lo que espera el espectador de la experiencia estética; de ahí que interesa observar cómo han cambiado las expectativas, los momentos de cambio y sus posibles causas, los intentos de los artistas de modificar esas expectativas. El convulso siglo XIX requiere tener en cuenta la «radical historicidad» (Rodríguez, 2013: 186) del teatro, a la vez que las situaciones concretas del actor, del maestro, del espectáculo, por lo que no conviene ignorar la perspectiva antropológica. Además, como se ha dicho, del espectáculo queda el recuerdo, la experiencia subjetiva de cada persona. Todos estos planos deben considerarse en la interpretación de los manuales. Sin embargo, el estudio de la recepción y la crítica es demasiado amplio, excede las intenciones y los límites de este trabajo, por lo que nos ceñiremos a un necesario marco de referencia diacrónico que relacione Habla Escénica y recepción.

Los estudios de Emilio Cotarelo son imprescindibles para los primeros años del siglo, y en especial las *Controversias sobre la licitud del teatro...* que sigue siendo

el documento más sólido para investigar, en un seguimiento diacrónico, cómo se va perfeñando una teoría de la recepción teatral, encarnada en unos protagonistas concretos (los actores, las actrices, su actividad física) (Rodríguez, 1998: 295).

Los debates en prensa, los discursos en ateneos y academias, las justificaciones en las leyes y decretos, aportan información sobre la percepción del arte del actor, el público y la representación. La opinión y la crítica en prensa —en mi opinión, un campo en el que es necesario profundizar— suelen aportar información genérica sobre los actores en escena, aunque significativa

en ocasiones, como en el caso de Larra. Él mismo había reflexionado sobre el público del teatro, epicentro de las críticas hasta el fin de siglo: «El público es, pues, la primera causa del abatimiento de nuestra escena» (Larra, 1832: 10). Es necesario siquiera esbozar: cuáles eran los gustos del público y la crítica en cada momento (lo qué esperaban), cómo percibían el habla escénica (lo que recibían), y qué conocimientos tenían al respecto (cómo lo recibían).

La escisión entre el teatro musical y popular, y el teatro “arreglado”, en verso o “de declamación” era otro de los rasgos constantes, como lo fue la influencia del poder y la política sobre los escenarios. Además de la crítica en prensa, las fuentes para las referencias al habla escénica son las biografías de actores, las memorias de dramaturgos, críticos y aficionados, los tratados y los propios manuales de Declamación. Hubo también significativas reflexiones sobre las funciones de la crítica frente al público y el arte del actor (Lombía, 1845; Romea, 1882; Funes, 1891; Unamuno, 1896; Martínez, 1900).

En la segunda parte del siglo XVIII se sucedieron diversas controversias sobre el actor que revelaban la importancia de la mirada, del punto de vista, a su vez marcado por los intereses particulares o colectivos. La visión del moralista contrastaba con la de los actores, y esta con la del crítico, distinta que la del público. El público ha sido recurrentemente responsabilizado del mal estado del teatro en los siglos XVIII y XIX: un público ruidoso, participativo, sectario, poco exigente con la calidad interpretativa y demasiado adepto a los efectos “fáciles” (González, 2003: 36 y s.).

Las propuestas de reforma intentaban reducir el espectáculo a los principios neoclásicos; además de separar escenario y público, hacía falta una dignificación de la profesión cómica. Y por entonces ya era patente que pocas veces los gustos del público coincidían con los de la crítica o los reformadores.

Finalmente, por estas y otras cosas que callo y callaré yo, pero las publica y publicará el escándalo común, van muchos, y pues he de decir la verdad, van casi todos. Ahora bien, si los Jueces legítimos de las Comedias, que son los Mirones, van a ellas por otras causas que para verlas y sacar el fruto de la corrección y enseñanza para que son permitidas, ¿qué extraño será que el Cómico haga oficio del desacierto y el Poeta profesión del desatino y desaciertos? [...] Yo nunca afilaré la pluma contra Cómicos y Poetas, ni haré tinta de hiel para vituperar sus faltas, mientras no vea más racionales, instruidos, discretos, amantes de la rectitud y veneradores de la honestidad a los concurrentes del teatro (Nipho. En Rodríguez, 1998: 311).

La crítica, por ejemplo, de Francisco Mariano Nipho, a través de periódicos como *El Diario Extranjero*, *Memorial Literario* o *El Bufón de la Corte*, también cumplía un papel importante en sus valoraciones sobre la declamación. Hasta el último tercio del siglo XVIII, en la prensa «la ac-

ción de los actores se toca solo con mucha oportunidad y muy de paso» (en Rodríguez, 1999: 278). Nipho, en cambio, no se contentaba con los comentarios sobre las representaciones, sino que los argumentaba desde las motivaciones éticas, culturales y periodísticas. Separaba la parte literaria de la espectacular, y dio a la crítica una función reformadora y de educación del gusto (Rodríguez, 1999: 278-279). Daba cuenta de una declamación «maquinal y no reflexiva; puramente de uso, pero falta de todo conocimiento» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 41): la pomposa exageración, el manoteo y el “tonillo”. Por supuesto, el argumento del dominio en la expresión natural de las pasiones aparecía con frecuencia. La recurrente cita a los clásicos, el teatro como escuela de costumbres, las reglas del arte en el teatro, y otros temas han sido revisados por Carmen Roig (1996) en *El debate teatral europeo en el “Espíritu de los mejores diarios”*. La crónica teatral se instauró definitivamente en la prensa a partir de 1784, con *El Memorial Literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, donde las crónicas de Joaquín de Ezquerro¹²³ trataban de evitar las arduas polémicas sobre los actores con críticas argumentadas y respetuosas.

En los primeros años del siglo XIX la comedia neoclásica acabó por ocupar su espacio en la renovación teatral: García de la Huerta (1734-1787), Tomás de Iriarte (1750-1791), Gaspar de Jovellanos (1744-1811), y sobre todo Leandro Fernández de Moratín (1760-1828); las traducciones y refundiciones lograron ir desplazando a las “disparatadas” comedias heroicas o de magia que, con todo, seguirían teniendo el favor del público durante mucho tiempo. En su lugar, la comedia lacrimosa, la de costumbres, la comedia burguesa, los dramas nacionales (Romero, 2006:203).

Ni la ampulosidad, ni el énfasis, ni la salmodia, ni la cadencia fatigosa, ni el tono uniforme declamatorio, propiamente dicho, podían tener cabida en diálogos sencillos y naturales, semejantes en todo a los de la sociedad (Revilla, 1832 [VI]: 237).

En ocasiones la prensa nos aporta valiosas reflexiones críticas sobre el desempeño de los actores en relación con el habla escénica. En un artículo citado arriba “El Respondon” valora la naturalidad de la interpretación de Máiquez como «sin viveza, gesto, ni fuego en sus expresiones», hasta el punto de parecer autómatas (*Diario de Madrid*, 22 de agosto de 1803, p. 938). Había clara conciencia de que la naturalidad venía de Francia, de que no era reprobable en sí misma, y de que se trataba de un intento de cambiar una situación estancada debido a la costumbre de gritar, la connivencia de los actores con sectores del público, y el beneplácito de este. Curiosamente, el tema atravesará todo el siglo XIX. Sin embargo, “El Respondon” aduce que la naturalidad no es

¹²³ No hemos podido localizar fechas de nacimiento y defunción. Fundó *El Memorial literario* en 1784; se editó hasta 1808.

acorde con todos los textos y caracteres, y que en muchos casos acaba en una actuación lánguida y monótona, a pesar de los aplausos. Lo más significativo, precisamente, refiere al habla escénica:

se figuran que ese método puede ser general y convenir a todo género de comedias, y caen en una languidez y frialdad que fastidia, ignorando la exactitud que necesita el cómico tener en las ideas de su papel, y el sonido o metal de la voz que debe usar para hablar en el tono sencillo y natural, sin ser frío ni demasiado familiar, y sin dexar por esto de dar a los versos toda la gracia, expresion y energía de que sean capaces. De este modo van adquiriendo una monotonía fastidiosa en el modo de representar, se olvidan de aquel fuego y viveza con que el cómico dexando de ser quien es en la realidad es preciso que se transforme en el teatro, y se identifique; (por decirlo así) con el personaje que trata imitar, para llegar de este modo á saber pintar las dulzuras del amor, dolo [sic.], la ambición, y. todos los sentimientos de que el hombre es susceptible con aquellos propios matices y realzes que necesitan para llegar á su mayor expresión. (...) la primera obligación de un cómico, es la de hablar de modo que se le entienda y oiga en el teatro, pues para esto pagan su dinero los espectadores, arreglando el tono de voz al carácter de la pieza que se represente, y siempre con proporcion a la capacidad del coliséo, para que en todas las partes sea oído, como así sucede en los teatros mas grandes que los nuestros (...) Que además de esto usen como deben hacerlo en las comedias del tono natural y sencillo, no deben nunca desentenderse de expresar los sentimientos del Autor, con la fuerza que [ilegible] sí tienen, arreglando la fisonomía, ademanes, y accion muda al sentido de los versos que dice, y de los que oye á la figura que habla con el; que es donde consiste el interés de la accion, alzando la voz y aun gritando, quando el asunto lo exija, sin que por esto caiga en irregularidad (...) entonces, podríamos hablar de su mérito y del de las demás piezas, que han tenido la misma desgracia de no ser aun oidas y que por lo mismo pueden aun anunciarse como nuevas (*Diario de Madrid*, 22 de agosto de 1803, p. 938-939).

Hubo enfrentamientos entre los teatros y la crítica, que en varias ocasiones fue censurada, como veremos. Por ejemplo en el mismo año de la cita de "El Respondón", Máiquez pedía que se prohibiera a la prensa hablar sobre el desempeño de los actores:

«Excmo. Sr. Gobernador del Consejo: Isidoro Mayquez, apoderado general de la Compañía del teatro de los Caños del Peral, con el debido respeto, hace presente á V. E. Que no obstante estar mandado por Real orden y repetido muchas veces por el Gobierno, que en ningún papel público se hable de teatros y menos de los actores de ellos, no sólo se sigue contraviniendo con el mayor abuso á estas soberanas y saludables disposiciones, como podrá V. E. servirse hacer ver en los números 7 y 8 del nuevo papel periódico titulado El Regañón, sino que también se usan

personalidades directas (cuya abominable costumbre está reprobada por punto general), resultando de aquí el mal éxito de casi todas las funciones que se ponen en escena, el descrédito de los actores, el perjuicio y menoscabo de sus intereses, la imposibilidad de cumplir las obligaciones que han contraído con el Gobierno. En esta atención, suplica á V. E. se sirva prohibir de nuevo y bajo las más graves penas, el que en lo sucesivo se hable en ningún papel público de los teatros y sus actores, y principalmente el que en ellos se traten odiosas personalidades, que por lo regular produce la malevolencia ó el capricho, son por lo general injustas y siempre ofensivas y perjudiciales. En lo que recibirá merced de la rectitud de V. E., cuya vida guarde el cielo dilatados años. Madrid 7 de Julio de 1803. Excmo. Sr. Isidoro Mayquez» (en Cotarelo, 1902: 179).

Durante los años de la Guerra de Independencia, y en otros muchos momentos a lo largo del siglo, las ideologías y convulsiones políticas resultaban determinantes para la vida teatral, que era medio excepcional de propaganda. Entre 1810 y 1813 la producción de teatro patriótico y político fue intensa:

la característica más destacada de todo este teatro escrito durante la guerra es que se trata de algo verdaderamente popular, tanto por su concepción, como por el público al que va destinado —teatro de mayorías, de masas—, como por la misma identidad de los autores, en su mayoría anónimos, que expresan el sentir del pueblo (Freire, 2005: 31).

Sin embargo, varios autores célebres escribieron teatro patriótico en este periodo: Martínez de la Rosa (1787-1862), de Paula Martí (1761-1827), Zavala y Zamora (1762-¿1813-1814?), Enciso Castrillón. En general, era teatro popular y de celebración colectiva, con gran aparato escénico, música militar, desfiles y batallas; era el mismo tipo de teatro que se hacía a finales del siglo XVIII.

En esta jocosa reflexión en prensa sobre la unidad de ejecución, de 1812, se pueden apreciar las mismas críticas a los actores:

¿Que diremos ahora de nuestros actores, tocante á esta unidad de egecucion? Lo que se nota de su mayor número es una voz montada en canto llano, cuyos tonos é inflexiones se repiten con exactitud cada quarto de minuto, acompañados de igual simétrica monotonía de inpropísimo accionado, lo que presenta á los tales en el verdadero aspecto de figurines de reloj con maquina, música y repetición. Unos lloran sienpre hasta para dar una enhorabuena; otros con rostro sienpre risueño, y sin representar á ningún mártir, caminan al cadalso. Si á un príncipe se le contesta con heroica entereza según el poeta; según el comediante hènbra ó varón debe hablarsele con tono, gesto y accionado, que un lacayo no sé yo si debiera aguantarlos &c. &c. &c.

Por último el que está mudo para la escena, sea conparsa, interlocutor ó protagonista, se desquita de su molestia hablando con el que tiene al lado, sonriéndose indecentemente con la luneta, mirando osadamente á los palcos; y solo sale de esta perfecta distracción, quando el apuntador (á fuerza de quilos) le avisa lo que debe hablar ó hacer; y en tal caso, con la voz y con el gesto debe manifestarle el actor ira por su inoportunidad, como los niños á los que les despiertan, quando se duermen dando la lección (“Juan Chacota”¹²⁴, 1812: 36).

La influencia de las situaciones políticas en el interés del público parece una constante en paralelo al interés de los gobiernos en el control económico, moral y político del teatro¹²⁵. En las luchas y polémicas públicas entre absolutistas y liberales, no solo se jugaba el reglamento y funcionamiento de los teatros (Rubio, en Romea, 2009: 21): hubo momentos en que se quedaron sin público, que en tal situación prefería los actos patrióticos (Fernández, 2013). Con frecuencia las funciones tenían como motivo acontecimientos relevantes recién ocurridos, y no era inusual la participación del público como coro.

«Aquellos espectadores querían y necesitaban, creo, una forma de teatro más pública, la sensación del disfrute y la participación en comunidad» (Berry, 2014: 45).

Paralelamente se programaban refundiciones del Siglo de Oro, dramas lacrimógenos y traducciones de piezas francesas. Poco a poco se iban haciendo paso nuevas formas de representar y de entender la representación, como se ha visto en el caso de Isidoro Máiquez.

La visión del teatro y de los actores era diferente según las posiciones ideológicas del público y los críticos, a su vez muy dependientes del momento político. Pero además, permanecían de fondo las demandas de liberalización de la empresa teatral y la dignificación y cualificación profesional del cómico, como muestra Rosalía Fernández (2013) en el muy sugerente *Crisis teatral en Madrid durante el Trienio Liberal*. Dependiendo del signo ideológico se defendía la necesidad de proteger y estimular el teatro (ilustrados liberales), o bien se criticó en prensa o pasquines los altos sueldos de los actores, su vagancia, lujo, falta de esmero en su trabajo en escena o reiteración de las obras (Fernández, 2013: 113).

Los actos patrióticos, los discursos y las lecturas, eran otras modalidades activas de habla escénica, y debieron tener influencia mutua con la declamación teatral.

¹²⁴ El que escribe busca el anonimato. Chacota: «| 1. *Quasi cacota*; del nombre latino *cachinnus, solutus risus, a sono risus fictum vocabulum, Iuvenalis* (...) Hacer chacota de un negocio, echarlo en burlas (Cov.) # Bulla y alegría llena de risa, chanzas, voces y carcajadas, con que se celebra algún festejo, ò se divierte alguna conversación. Covarr. quiere venga esta voz del Latino *Cachinnus*, por las carcajadas de que se compone la chacota. Lat. *Cachinnus jocus*, i (Dicc. Aut.) # Alegría, regocijo lleno de risadas y bulla (Terreros)» (en Rodríguez, 2009).

¹²⁵ Véanse referencias en nota 80.

La crítica teatral tuvo un papel decisivo en la profesionalización y en la carrera de periodista de Larra. Sus críticas a los actores eran sensatas ya que entendía la complejidad y dificultades del arte del actor, pero en no pocas ocasiones severas. Sabía que el actor necesitaba amplias aptitudes y talento, conocimientos de historia y literatura, instrucción específica. A causa de una crítica de Larra sobre la actuación de Nicanor Puchol el 18 de junio de 1833, este protestó ante el Rey aduciendo que se comprometían los medios de subsistencia de los cómicos, y durante un tiempo, desde octubre del mismo año, Larra no pudo hablar del desempeño de los actores (Pérez, en Larra, 1997: LIV). Denunció la pobreza cultural, la falta de formación y cualidades artísticas, de rigor, de aquellos que aspiraban a desempeñar la profesión. El famoso artículo de costumbres *Yo quiero ser cómico* (Larra, 1997: 54) revelaba todo ello, además de otros aspectos de interés¹²⁶. Entre ellos destacaba el acceso a la profesión por recomendación o meritotaje —asunto al que dedicamos alguna atención en este trabajo—, la vanidad, la falta de esfuerzo, las fórmulas reiterativas, y los vicios tradicionales de la actuación afectada y trivial. Larra vio la necesidad de formación para adecuar el estilo interpretativo de los actores al realismo que Máiquez había introducido y Latorre impulsado en el Conservatorio. La naturalidad que se proponía en este momento no ignoraba las convenciones teatrales, de modo que la apertura de la sección de Declamación en el Conservatorio suscitó muchas esperanzas. En el artículo *Teatros*, de 1836¹²⁷, Larra transmite vívidamente la percepción que se tenía de la institución:

cuando se estableció el Conservatorio de Música, cierto escrúpulo de conciencia, cierto pudor saludable hizo comprender que sería vergonzoso fundar en la capital del reino una escuela donde se formasen cantores para el teatro y donde no se pensase siquiera en el pobre verso. Movidos los que lo dirigieron de este pudor, se dignaron conceder hospitalidad a la declamación española en un nicho de su establecimiento; se crearon dos cátedras de declamación; se asignaron a cada una hasta seis mil reales, o cosa semejante, por vía de honorarios; se nombraron dos catedráticos, individuos de las compañías de Madrid; se les dio «don» en los oficios de nombramiento, y muchachos en los bancos de la escuela, y se les dijo: «Enseñad ahí cuanto sepáis, si algo sabéis; ya tenéis casa, uniforme, *don* y seis mil reales; ya está el teatro protegido; ya verán ustedes los actores que salen». Y ya lo hemos visto por cierto (Larra, 1997: 464).

¹²⁶ Escribía Granda (2006: 85) a propósito del cuadro de costumbres de Larra: «Yo prometo no pecar de exagerado si afirmo que las cosas no han sufrido un cambio esencialmente notable». Es sabido que no se requiere cualificación profesional para actuar. A pesar de la influencia de la televisión, de la fascinación adolescente por el brillo de la fama, de las recomendaciones personales y el meritotaje, existen las Escuelas Superiores de Arte Dramático y las corporaciones profesionales.

¹²⁷ Sierra (2006: 104) dice de diciembre de 1832.

En una crítica de Lúculo¹²⁸ a *Rey valiente y justiciero y ricohombre de Alcalá*¹²⁹, ya en 1841 se expresa la dificultad que los estilos van a plantear al actor, un asunto recurrente en los manuales:

acostumbrados a representar comedias de costumbres, originales o traducidas, vaudevilles en español, cuyo lenguaje llano requiere naturalidad, nuestros artistas no pueden adquirir de repente el tono declamatorio, la cortesía caballeresca, las maneras algo afectadas que harían resaltar los personajes de las antiguas comedias (en Rodríguez Sánchez de León, 2000: 294).

Larra reflexionó sobre la recepción de los espectáculos teatrales analizando los comportamientos del público en *¿Quién es el público y dónde se encuentra?* (Larra, 1997: 657). Recoge notas y opiniones diversas sobre el público, que resultan contradictorias, interesadas y faltas de criterio. El público es, en conclusión, el pretexto general y con el que todos encubren sus intereses, también la crítica; pero no por ello sale mejor parado:

y en segundo lugar, concluyo: que no existe un público único, invariable, juez imparcial, como se pretende; que cada clase de la sociedad tiene su público particular, de cuyos rasgos y caracteres diversos y aun heterogéneos se compone la fisonomía monstruosa del que llamamos público; que éste es caprichoso, y casi siempre tan injusto y parcial como la mayor parte de los hombres que le componen; que es intolerante al mismo tiempo que sufrido, y rutinero al mismo tiempo que novelero, aunque parezcan dos paradojas; que prefiere sin razón, y se decide sin motivo fundado; que se deja llevar de impresiones pasajeras; que ama con idolatría sin *porqué*, y aborrece de muerte sin causa; que es maligno y mal pensado, y se recrea con la mordacidad; que por lo regular siente en masa y reunido de una manera muy distinta que cada uno de sus individuos en particular; que suele ser su favorita la medianía intrigante y *charlatana*, y objeto de su olvido o de su desprecio el mérito modesto; que olvida con facilidad e ingratitud los servicios más importantes, y premia con usura a quien le lisonjea y le engaña; y, por último, que con gran sinrazón queremos confundirle con la posteridad, que casi siempre revoca sus fallos interesados (Larra, 1997: 664).

En recuerdo de Larra comienza Marcos Jesús Bertrán (1910: 13) *Entre el telar y el foso*, describiendo la ciudad y lo que ocurre en la calle en un día cualquiera; eso es el público: responde a lo que se le incita.

El actor, desfigurando el remedo de una dicción que debiera ser naturalmente correcta, en cuanto puede asirse de una tirada de verso sonoro y armonioso, esgri-

¹²⁸ Escribió críticas teatrales en *El Iris, Periódico artístico y literario*, que se publicó en 1841.

¹²⁹ La pieza era de Agustín de Moreto (1618-1669) y se presentó en el Teatro de la Cruz.

me con la lengua el *latiguillo* y va lanzando palabras atropelladamente, desbarata los conceptos, y al final, cuando casi no articula casi más que sonidos guturales como eructos, cual si le ahogaran los versos que por su capricho salen á borbotones, el auditorio remata el juego con una salva de aplausos. Aquello es sencillamente estúpido (Bertrán, 1910: 28).

Pero volvamos a Larra. Sus críticas, como casi todas en la época, se centran en los argumentos, en los aspectos literarios, sociales, y de la vida teatral, en lo ocurrido en las funciones. Habla también de la pertinencia y criterios de los repartos, muchas veces inadecuados (Larra, 1997: 478). Pero sus críticas se refieren poco a los actores y lo hacen en términos muy generales en la parte final de los artículos. Hay muy escasas referencias a la voz y el habla, como la referida a Concepción Rodríguez en *Catalina Howard*: «nadie puede reemplazarla en su buena dicción y en la verdad sorprendente con que ha hecho varias escenas» (Larra, 1997: 493).

Las críticas en las primeras décadas del siglo dedicaban una pequeña parte, al final, a la puesta en escena y el trabajo de los actores. Esta parte solía ser de carácter general, refería los aplausos que se habían dado, y no detallaba cuestiones técnicas. Sería conveniente investigar si se debía a la censura, a falta de interés, o bien de conocimientos; igualmente su evolución diacrónica. Un ejemplo, en la extensa crítica a *D^a María de Molina. Drama en cinco actos. Representado en el teatro del Príncipe (Observatorio Pintoresco, núm.13, 30 de julio de 1837; P.99-101)*, de página y media a doble columna, el autor (A. D), aduce:

mucho tendríamos que decir respecto á la ejecucion del drama si el tiempo lo permitiera. En ella ha habido de todo, de bueno y de malo, algunos de los actores debieran cargar con la responsabilidad de los aplausos que recibieron.

La censura operaba desde las instituciones y afectaba al teatro en todos sus niveles, desde la escritura teatral hasta las representaciones. En la segunda mitad del siglo XIX fue una herramienta de cohesión ideológica en torno al nacionalismo (Salgues, 2010: 153 y s.). En este periodo las críticas a los actores y cantantes, dependiendo del crítico y del lugar, podían ser mucho más extensas y detalladas.

Las oscilaciones entre periodos de distinto signo político eran determinantes para la actividad censora y por tanto para la actividad teatral (Rubio, 1984).

Es una diversion indispensable; una diversion que dirige la opinion pública de las masas que la frecuentan; un instrumento del mismo gobernante, cuando quiere hacerle servir á sus fines (Larra, 1832: 5-6).

Hay que considerar los cambios que se desarrollaron en la disposición del público en las salas de teatro. Hasta 1826 parte del público permanecía en pie; fue obligado a sentarse en bancos, quitarse el sombrero, a no gritar, interrumpir, hacer señas a los actores, arrojar objetos al escenario, fumar o hacer fuego, por *Real Orden de primero de septiembre de 1826*. Hasta 1843 el público estaba segregado entre hombres y mujeres en el Teatro de la Cruz. Lombía hizo una costosa reforma para eliminar la separación, que causaba no pocas molestias, y que ya había dejado de existir en otros teatros y espectáculos (Thomason, 2005: 52).

Juan Lombía, sobre el que volveremos más abajo pues trata todos los aspectos del teatro, nos deja un testimonio sobre la influencia del Habla Escénica en el público y viceversa:

el público está indistintamente confundido en cada uno de los teatros, de manera que al estreno de una pieza asisten lo mismo los apasionados del buen género que los del malo, lo mismo los que se prendan de un gesto oportuno ó de una transición sublime, que los que no pueden resistir al deslumbrante efecto de una tirada dicha á voz en grito y con toda la fuerza de los pulmones: para todos hay aplausos que salen de sus peculiares círculos, el actor de conciencia vé perdido el fruto de sus talentos y vigiliás, puesto que se le iguala con el mediano ó con el malo, y no hallando mayor recompensa en lo mas difícil, concluye por adoptar lo que le cuesta menos trabajo (Lombía, 1845: 104).

La crítica misma, que había asumido la tarea de reorientar el teatro, resultó en entredicho en los años previos a la formación del Conservatorio de María Cristina. En este periodo parecen fraguarse los cambios en los modos de actuación, tendiendo a armonizar el estilo enfático español, y la copia de modelos franceses o de actores con éxito. No está resultando sencillo desbrozar los tópicos en el legado hipercrítico de la Ilustración, o el «legado envenenado» (Rodríguez, 2012: 17) de un Romanticismo nacionalista y cada vez más conservador, para acercarse a la realidad de los actores, del público y de su percepción. Efectivamente: «La invención de una tradición cultural propia y diferenciada de la de otras naciones supuso también la invención de una tradición teatral» (Rubio, 2010: 263). La crítica, cuando menos en parte, oscilaba en sus criterios dependiendo del signo del periodo político en curso (Rodríguez, 1999: 201), —insistimos— en consonancia con un teatro usado reiteradamente como tribuna política. Tomás Bretón de los Herreros (1796-1873) señala en 1831 las exigencias de verosimilitud y de vivencia:

cualquier palabra, movimiento ó gesticulación que directamente encamine un actor á los espectadores es perjudicial al objeto del arte y aun á los intereses del mismo actor, pues mayor aceptación debe prometerse en el desempeño de su papel cuanto menos se separe de la verdad. El cómico debe hablar y proceder en la escena como si hubiese una muralla delante de la orquesta; y esta es una consideración que está al alcance del mas rudo; pero la suelen perder de vista

algunos comediantes adocenados, porque quieren arrancar palmadas á cualquier precio, y este mal entendido afán les arrastra á cometer mil inconsecuencias, mil errores. (...) estudie el cómico su arte; cultive su ingenio; procure corregir sus defectos; aprenda bien sus papeles; pida consejos á quien pueda dárselos; no tenga en fin otro conato que el de agradar al público que le mantiene; y aunque durante la representación de un drama se olvide de que es el hijo de su madre, nadie le llamará descortés; nadie dirá que es ingrato (Bretón, 1965: 106-107).

Sus conocimientos sobre versificación y sobre los actores hacían de Bretón un crítico competente. Alude escuetamente al trabajo de actuación, en los últimos párrafos, generalmente con escasísimas alusiones a la voz; advierte del tono declamatorio cuando lo percibe (Bretón, 1835), o, tímidamente, de algún grito desentonado (Bretón, 1836). Con todo, los tercetos de sus sátiras bienintencionadas dejan claro que la profesión se defendía:

Actor, si está en descrédito tu arte,
aunque tuyo no sea el crimen todo,
vive Dios que te toca mucha parte.
Mas ya me da un amigo con el codo,
y esclama: "¡Tú los cómicos te atreves!
¿Qué intentas, temerario? ¿Estás beodo?
¡Ah, que enemigos mil fieros y alevés
que maldigan tus versos te acarreas
si la teatral república conmueves!"

(Bretón, 1834: 7).

Juan Lombía resalta el poder de la prensa periódica y su importancia para el teatro:

hay algunos periódicos cuyos artículos teatrales se confían a plumas muy inespertas, y ese es un mal; porque esas plumas lejos de ilustrar la materia la confunden y oscurecen mas, y como aun cuando por fortuna no sean tantos que deba sentarse que este es un vicio general, tampoco son tan escasos que pueda tenerse por una escepcion, debo llamar la atencion de sus directores para que en bien del público, del teatro y de su propio interés, procuren, en lo que sea posible, que los artículos de teatros se encarguen á personas que puedan hacer interesante, amena é instructiva su lectura (Lombía, 1845: 128).

Lombía cree que el teatro necesita la crítica y se beneficia de ella cuando es de calidad. Argumenta que el actor está en desventaja frente al crítico ya que su obra no queda escrita y por tanto no perdura; de ahí que el crítico deba ser benévolo y además exponer los hechos ocurridos durante las funciones de manera imparcial. El público se encuentra confuso, y si en parte es así por

la confusión del teatro mismo, pero este tiene la facultad de remediarlo influyendo sobre aquel. Aparece, una vez más, la cuestión del género y estilo, clave para el habla escénica.

La confusión de los géneros que reina en los teatros de Madrid, y que estravía los juicios del público: en ambos se ejecuta lo mismo la tragedia que el sainete, tan pronto la comedia de costumbres como la de magia, y el drama histórico como el melodrama de espectáculo, y la obra más bastarda traducida del francés y escrita para el ínfimo vulgo de aquel país. De aquí nace esa incertidumbre del público acerca de lo que vá á ver; la falsa posición en que está para juzgar las obras y que no sea la bondad intrínseca de estas lo que decida el éxito, sino las circunstancias en que se halla el público al juzgarlas (Lombía, 1845: 93-94).

Es interesante su reflexión sobre el fuerte aumento del público asistente a los teatros, que achaca a la revolución, a la necesidad social «de comunicación» y de debate en público causada por la «efervescencia palpitante» de la agitación política (Lombía, 1845: 131).

Pero aunque es mucho mayor el número de concurrentes al teatro, una gran parte de él, tal vez la mayor, no va con la afición que antes se observaba en casi todos, no presta la misma atención que entonces; la causa pública la ha puesto en movimiento y ocupa su imaginación en todas partes, la agitación política preocupa su ánimo (Lombía, 1845: 132).

No evita la comparación con el público de París, cuyo teatro tiene un prestigio que todavía no tiene en España, pero que se encuentra en estado de crisis por la decadencia de la escritura dramática. La diferencia fundamental con respecto a los actores es «el esmero en el conjunto de la ejecución» (Lombía, 1845: 134) que allí era habitual y corriente mientras en España solo ocasional. Relata como el público apreciaba a los actores en París, y la abundancia de publicaciones sobre teatro. Sin embargo, el público español le parece más apasionado y sincero que el francés, manipulado por la prensa y el uso generalizado de la *Claque*. Siguiendo el criterio común en los actores de la época, prefiere al público como juez último que difícilmente se deja manipular:

porque en el teatro, en el seno de aquella multitud el espíritu social se manifiesta siempre radiante y poderoso, y los mismos que en una plaza pública representarían unidos la fuerza física y terrible, en el teatro, cuyo alto fin se ha comprendido por instinto, representan la fuerza moral unitaria á la cual todo debe someterse (Lombía, 1845: 145-146).

La alusión al «instinto» en la percepción por parte del público expresa bien el contexto. El público tuvo predilección durante muchos años por los espectáculos de ópera y baile de compañías extranjeras:

bien veo que apoderándose de ella [la escena española] casi totalmente en Madrid y en las primeras capitales ha cerrado no pocas puertas al teatro español y ha dejado fuera de él á muchos actores y poetas dramáticos (Lombía, 1845: 149).

Era lo que Bretón de los Herreros (1828) llamó el «furor filarmónico». Además, el teatro “en verso” o “hablado” competía con multitud de espectáculos: circo, volatines, ecuestres, gimnásticos, pantomimas, magia, bailes de máscaras, y con diversos teatros caseros y de «sociedades artísticas, literarias, filarmónicas» (Lombía, 1845: 187). Había mucha afición a declamar en comedias caseras para las que se constituían sociedades. Tanto, que Lombía dedica al asunto un capítulo de su tratado, y llega a proponer una especie de canon a todos ellos para sostener el Teatro Español (nacional).

Sin embargo, se han hecho tan comunes en las casas particulares y en las sociedades artísticas y literarias, que su multiplicacion es ya un azote para las especulaciones teatrales, sugetas á pagar una contribucion industrial al estado (Lombía, 1845: 113).

“El Curioso Parlante” —Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882)— describe detalladamente en su cuadro de costumbres *La comedia casera* (1832) cómo se vivía esta pasión: se creaba una junta, un reglamento de la sociedad, se creaban comisiones para las diversas tareas, se buscaba casa adecuada, se arreglaba y se construía el teatro, se escogía la pieza a representar, se hacía el reparto, se ensayaba con mil vicisitudes, hasta llegar a la noche del estreno. La función comenzaba con un largo silbido de aviso, la concurrencia se sentaba, y subía el telón:

ya pueden figurarse los lectores que asi empezaron á representar; pero tres minutos antes que los dijeran ya repetía yo estos versos solo de escucharlos al apuntador. Asi fue repitiendo, y asi nosotros escuchando, de suerte que oíamos la comedia *por partida doble*. Los actores eran de una desigualdad chocante. Cuando uno acababa de decir su parte con una asombrosa rapidez, entraba otro á contestarle con una calma singular; uno muy bajito era galan de una dama altísima, que me hacía temblar por las bambalinas cada vez que parecía en la escena; cuál entraba resbalándose de lado por los bastidores; cuál salía atropellando cuanto encontraba y estremeciendo el tablado; solo en una cosa se parecían todos: es a saber, los galanes en el manejo de los guantes, y las damas en el *inevitable* pañuelo de la mano (Mesonero, 1832: 272).

Gran parte del público estaba formado por familiares, y otra parte por curiosos. En el relato de Mesonero, la función y la sociedad dramática acababan con una pelea entre actores en escena: el público sube al escenario, que se hunde por el peso con un gran estruendo, y la concurrencia

huye a la carrera escalera abajo. Sin embargo, en otros casos, las representaciones de las sociedades tenían cierta calidad e incluso se contrataba a actores, cantantes y músicos profesionales.

Aunque reflejan la vitalidad de la vida teatral —no debía estar el teatro tan a punto de morir como se decía— Juan Lombía (1845: 100, 113, 131) referirá el daño que causaban al teatro profesional. La competencia desleal de unos teatros no sujetos al pago de impuestos acabó por ser un problema para los teatros regulares, e incluso para la Escuela de declamación, como veremos.

Sebastián Carner dirige su tratado a autores, directores, críticos, público, y a los actores, pero principalmente a los actores aficionados.

En virtud de una natural emulación se propagan extraordinariamente en la actualidad las sociedades de recreo, sociedades que al poco tiempo de fundadas cuentan ya con su teatro, en el cual debutan cada día nuevos aficionados. Algunas veces en esas representaciones acogidas con el aplauso con que la benevolencia del espectador suele premiar la excelente voluntad del aficionado, hemos descubierto, á través de un rudo amaneramiento, facultades nada comunes que se pierden por falta de educación artística y que convenientemente dirigidas, los aficionados que las poseen conseguirían aventajar en breve á muchos actores de profesión asaz displicentes y pretenciosos. Pero, sin medios para estudiar y abandonados á sus propias fuerzas, sus facultades no pueden adquirir desarrollo alguno (Carner, 1890: 22-23).

Volvamos al teatro comercial: el drama burgués que ponía en escena pasiones y afectos humanos creíbles, implicaba para el espectáculo y el actor un condicionamiento técnico y social. Así, el actor hubo de oscilar entre la declamación asociada al siglo XVIII o la expresividad del Romanticismo, y la sobria representación realista. El ascenso de la burguesía desde mediados de siglo y especialmente con la restauración implicaba para el actor la necesidad del equilibrio entre “expresión” y “realismo”, lo que se ha llamado “el justo medio” (Vellón, 1997; Rodríguez, 1999: 208):

si todos convenimos —explicaba Lista en *La Estrella*— en que el justo medio es la salvaguarda de la virtud en los hombres considerados individualmente, también es forzoso que convengamos en que la moderación es la única prenda de buen gobierno y felicidad de los pueblos (Rodríguez, 1999: 213).

El drama romántico, hay que tenerlo en cuenta, integró los efectos tradicionales, la expresión y el patetismo heredados de la comedia de magia y otras formas espectaculares. La alta comedia, en cambio, exigía al actor un realismo muy diferente en la actuación. Barroso (1845: 124-125) cuenta como el público prefería el efectismo en la voz y la dicción, lleno de contrastes incluso ab-

surdos, antes que la declamación monótona y pesada de tradición barroca actualizada por el Romanticismo. De hecho refleja un público escindido en dos sectores: uno sin criterio artístico que aplaude los efectos, y otro que oscila entre la risa y la ofuscación.

No olvidemos que funcionaban perfectamente las formas populares de teatro: los bufos, la comedia de enredo, los musicales, el circo. Estaban los toros. Con frecuencia el teatro dramático se percibía en desventaja y los críticos repetían la necesidad de protegerlo. Manuel Rimont resumía el panorama en la crónica del estreno de la restauración del Teatro Circo de Barcelona.

Opinan algunos que en Barcelona sólo pueden medrar los espectáculos líricos, porque el público concreta a estos su afición. Por nuestra parte nos guardaremos mucho de emitir semejante idea, porque nos haría ciertamente escaso favor; fuera de que, ¿cómo se concibe que deteste las funciones dramáticas una población que está creando cada día nuevas sociedades con el objeto de asistir a esta clase de espectáculos? Los teatros del Odeón, del Olimpo, del Oriente, del Triunfo y otros que no recordamos, las sociedades del Círculo Tertuliano, del Conservatorio Barcelonés y otras, ¿qué son, sino una prueba de que no falta en Barcelona afición a las funciones dramáticas? Distinta será sin duda la causa de la escasa concurrencia que acostumbra a asistir normalmente a esta clase de espectáculos, y esta causa mal podemos localizarla en Barcelona, cuando vemos los propios síntomas, no precisamente en las poblaciones secundarias, sino hasta en la corte. ¿Qué más causa puede señalarse a este retraimiento que la decadencia del teatro? y ¿qué otra causa puede señalarse a esa decadencia que el abandono en que se le tiene? No parece sino que el gobierno, negando toda importancia moral y social a esta clase de espectáculos, cuyo medro debe correr parejo con el desarrollo de la civilización y la cultura, desconoce que el teatro influye poderosamente en las costumbres públicas; de otra suerte no lo tendría abandonado por tanto tiempo, y a juzgar por las apariencias por un tiempo indefinido, a un reglamento incompleto e ineficaz, como lo tiene ahora (en Cervelló, 2008: 1354).

Las compañías francesas eran bien recibidas y apreciada la calidad de la interpretación, que con frecuencia se tomaba como modelo. La Compañía Dramática Francesa se presentó con éxito en 1857 en Madrid y Barcelona, de donde tomamos un fragmento de la crítica:

vamos a terminar este artículo reduciendo a pocas líneas el concepto que nos ha merecido la compañía francesa en la representación de estas dos composiciones dramáticas. Observaremos sin embargo con preferencia la gran ventaja que proporciona a estos actores el detenido estudio de sus respectivos papeles. No es posible conseguir de otro modo esa precisión en las contestaciones, esa naturalidad en los diálogos, esa rapidez en las situaciones más animadas, con

que se fomenta la ilusión, evitándose a la vez muchos de los espectadores la necesidad de oír la voz del apuntador confundiendo a veces y ahogando otras la del artista. Esta circunstancia que presupone muchos ensayos, da sin duda gran realce al mérito individual de los actores, entre los cuales debemos citar a la señora Corres-Delamarre y a los señores Bazin, Baugean y Roger. En *Le demi-monde* como en *Le médecin des enfants* la Sra Corres-Delamarre ha revelado dotes pocos comunes poseyéndose de las situaciones e interpretando sus papeles sin la menor exageración, pero con toda la valentía que la escena y las frases exigían¹³⁰ (en Cervelló, 2008: 947).

Sin embargo, Juan Lombía, buen conocedor del teatro en París, aseguraba que no había tan grandes diferencias entre el teatro francés y español que no se pudiesen salvar con una buena organización de este.

Después de estudiar por espacio de algunos años el teatro francés en muchas de sus obras dramáticas y en las didácticas ó elementales, lo he visto por mis propios ojos hasta con cariño: dos efectos principales ha producido en mí; el uno ha sido el aumentar mi entusiasmo por el arte que profeso, el otro el hacer mas apreciables á mis ojos los buenos actores y poetas que tenemos en España, donde veo que está la verdadera inspiracion del genio dramático (Lombía, 1845: 136).

Cada público, el francés y el español, tenía sus propias características —que detalla con claridad— por lo que no ve posible la comparación: «ese es muy bueno para allí, para aquí es mejor el nuestro y voy á probarlo» (Lombía, 1845: 136).

Carner (1890: 85) atribuye explícitamente la manifiesta ventaja artística de las compañías extranjeras a los ensayos:

cierta compañía extranjera que dio una serie de representaciones en Barcelona, llegó á llamar la atención de una manera especial por lo bien ensayadas y dirigidas que presentaba las obras (...) Pues bien, el secreto para obtener estos resultados lo descubrieron los curiosos que asistían á los ensayos, y no consistía en otra cosa sino en el rigor y escrupulosidad con que se verificaban.

Desde la Década Ominosa una parte de la crítica derivó hacia el clasicismo, o al menos hacia una fusión del romanticismo con los principios espirituales del Catolicismo, que determinaban a su vez la conducta moral y política: Agustín Durán (1789-1862), discípulo de Alberto Lista, José María Carnerero (1784-1866), o el mismo Manuel Bretón de los Herreros. La lógica y la razón decían que

¹³⁰ Compañía Dramática Francesa. *Le demi-monde*, comedia en cinco actos por Alejandro Dumas (hijo). *Le médecin des enfants*, drama en cinco actos, original de los señores Bourgeois y Dennery. *Diario de Barcelona*, 19-02-1857.

el teatro era un bien de gran interés para los pueblos, y la crítica debía mantenerse firme en los principios del buen gusto, del espíritu cívico basado en el conservadurismo moral, y en la «legalidad estética y política» (Sánchez, 1999: 269, 272).

A pesar de las diferencias existentes entre ellos, coinciden en manifestar que el origen de la estética romántica se encuentra en la transformación cultural y, sobre todo, política y moral derivada del establecimiento de la religión cristiana (...) lo cierto es que desde entonces la crítica literaria del siglo XIX vinculó casi sin discusión el teatro barroco español a la idiosincrasia nacional (Rodríguez, 2000: 26-27).

La función de la crítica decimonónica consistía en participar en el adelanto del arte dramático evitando ocasionar perjuicios al sistema establecido. Lo cual, en la práctica, se tradujo en un mayor control del Estado sobre el teatro y en un aumento de la dependencia de la crítica respecto de la política gubernamental (Sánchez, 1999: 270). Esta tendencia conservadora se acentuó a medida que avanzaba el siglo XIX. La doctrina política y artística del “justo medio” de Alberto Lista (1775-1848), se asumió por el movimiento romántico y después por el Canovismo como principio asociado al buen gusto, el decoro, las virtudes católicas y monárquicas; actualizaba así las posturas ilustradas del siglo XVIII:

por consiguiente, la crítica no entorpecerá el natural adelantamiento del arte y el lógico desarrollo de la civilización mientras los poetas no se sirvan de la innovación estética y del progreso intelectual o ideológico para quebrantar los eternos principios de la razón, del buen gusto y de la virtud moral que hacen civilizada, esto es, social y políticamente ordenada a una monarquía (Rodríguez, 1999: 213).

No se proponía una nueva moral civil sino que se actualizó la del Siglo de Oro a través de las comedias áureas o su imitación. El “justo medio” en las formas y en las ideas hipotecó, según Rubio (en Romea, 2009: 49), «la construcción de un teatro verdaderamente realista y moderno».

La Real Academia Española tenía encomendada a sus miembros en sus estatutos la función crítica: «Se encargará la Academia de examinar algunas obras de prosa y verso, para proponer, en el juicio que haga de ellas, las reglas que parezcan más seguras para el buen gusto, así en el pensar como en el escribir» (en Canet, 2011: 216). En la segunda mitad del siglo XIX los académicos tuvieron un perfil mayoritariamente conservador y tradicionalista, que unía la actividad política y el cultivo de la historia o la literatura. Los modelos que marcaron fueron a su vez conservadores y remitían al pasado, lo que según la prensa y otros críticos supuso un freno a la renovación del teatro en España (Canet, 2011: 217). El realismo, el materialismo, era visto por los académicos como amoral, enfrentado al decoro y los valores de la religión. La referencia fundamental y canónica

para el teatro, construida desde los años cuarenta, era el Siglo de Oro. Sin embargo, la realidad era otra: el teatro clásico español era más bien escaso, los teatros eran muchos y tenían abundante programación de teatro por horas, teatro breve, funciones líricas, café-teatros, sátiras y bufos.

Las causas siempre serán las mismas: el público no existe y hay que crearle y educarle; los cómicos no saben declamar y son malos en su gran mayoría; no existen escuelas de declamación, o si las hay son un anexo de los Conservatorios; los costes y cargas de las representaciones teatrales, que inciden en los bajos sueldos de los actores y la falta de decorados y vestuario; la necesidad del apoyo estatal, la reglamentación definitiva del teatro y la creación de un verdadero Teatro Nacional, donde se apoye decididamente a los autores españoles frente a la competencia de obras extranjeras (Canet, 2011: 223).

Antonio Pizarroso (1867) concluye su opúsculo con reproches a la crítica teatral:

entusiasmo y abnegación so necesitan para cultivar con cariño un arte que yace en tal abandono, de porvenir tan incierto y en el que la crítica se ceba con tanta saña. ¿Será acaso que los resabios de antiguas preocupaciones que años há se vienen combatiendo, hayan dejado un surco tan marcado que todavía se considere como una falta imperdonable el escribir y representar comedias? Y adviértase que no os esto rebelarnos contra la crítica; la aceptamos desde luego, pero la crítica justa, decorosa, razonada, que enseña al artista y con la que progresa el arte. Mas al observar que no hay libro científico, novelesco ni satírico con el que la prensa no se muestre, no ya benévola, sino pródiga de elogios, y que solo guarda la acritud y el rigor para las obras dramáticas y su ejecución (Pizarroso, 1867: 20).

Manuel de la Revilla¹³¹ achacaba a la mala organización de los actores y las compañías el retraimiento de los autores y el mal gusto del público.

Su obstinación en erigirse en árbitros del teatro, arrogándose el papel de críticos, admitiendo y rechazando las obras que á las empresas se presentan, empeñándose en señalar rumbos y derroteros á la inspiración de los autores y al gusto del público, son otras tantas causas de irremediables daños para el teatro (Revilla, 1883: 458).

A este mal gusto —según Revilla— contribuían otras circunstancias como los teatros populares, los privilegios de la ópera italiana y muy significativamente el abandono del Gobierno.

¹³¹ Antonio Guerra (1884: 16), como se verá enseguida, suscribe las mismas afirmaciones en su tratado.

Los teatros populares, esos teatrillos de hora, donde se sirve al público el manjar indigesto de una literatura baladí y corrompida, donde diariamente (con contadas excepciones) se ultrajan y profanan el arte, el sentido común y la moral, hacen dañosísima competencia á los teatros serios y causan notorios perjuicios á las letras. Mientras existan esos teatrillos, que por insignificante cantidad ofrecen al público unos instantes de solaz, rara vez culto y casi nunca honesto, los teatros de primer orden lucharán con gravísimas dificultades pecuniarias, y el arte padecerá daños enormes, merced á la depravación creciente del gusto (Revilla, 1883: 461).

La labor crítica sobre la recepción del desempeño de los actores en escena está por hacer, en especial el estudio de la prensa. Los comentarios sobre actores suelen estar impregnados de admiración cuando no son directamente hagiográficos (véase, por ejemplo, Sepúlveda, 1888: 182-183). Pero también había en prensa críticas negativas (Cervelló, 2008: 1358). El cantante y profesor Emilio Yela de la Torre describía así el desempeño de algunos cantantes:

¿Por ventura el arte de cantar consiste en lanzar a la carrera una nota más ó menos aguda, masó menos intensa y voluminosa, sacudiendo la melena y extendiendo los brazos cual aspas de molino? No. Si estos aspavientos exagerados arrancan los aplausos del público ignorante y los elogios de la crítica apasionada ó agradecida, en el ánimo del hombre inteligente excitan la compasión hacia el pobre cantante que no posee, otros recursos con que producir efecto (Yela, 1872a: 160).

Desde mediados de siglo se aprecia una preocupación creciente por la naturalidad en escena, y las críticas se fijan cada vez más en las exageraciones de los actores cuando estas se producían. Además de la existencia de una tradición del canto, es necesario considerar igualmente que cuando un actor tenía voz potente y flexible generalmente se dedicaba a cantar; parece natural que las críticas a los cantantes dedicasen mayor espacio a la voz. Los espectáculos musicales eran más frecuentes que los dramáticos, y el canto ofrecía a los críticos criterios y terminología más claros y establecidos: clasificación por tesitura, timbre, agilidad, volumen, afinación, etc. En Barcelona y otras ciudades había una sólida cultura musical y operística que se refleja en las críticas a los cantantes, extensas y detalladas, mucho más que las de los actores (Cervelló, 2008: 900 y s.).

Un ejemplo:

aquella voz que no tiene gran volumen, pero que es pastosa y gratamente timbrada, brota de su garganta como extraño prodigio, modulada diestramente,

emitida con singular perfección, portentosa en el registro agudo, que es en la Nevada incomparable, sobre todo en las notas de cabeza, límpidas, cristalinas [...]. Su agilidad de garganta es pasmosa, perfecto el mecanismo, las escalas precisas, la afinación exacta, los tránsitos no exigen nunca la corrección más leve y aquella orgía de sonidos brota sin esfuerzo de los labios de la insigne artista, que, maestra en los alientos, tiene la nota, la aumenta, la trina y la regula sin alterar ni un músculo de su rostro sonriente¹³² (Ruibal, 1997: 1302).

Veamos algunos ejemplos de comentarios sobre la voz y el habla de los actores —habrá más, sobre cada maestro, en el estudio de sus manuales—. Del trabajo de Ruibal entresacamos un ejemplo de crítica inusualmente amplia sobre la declamación de Miguel Egea en 1866, con referencias tanto a la voz como a la dicción:

el señor Egea se conoce que no estudió la modulación de su voz, (...) nos parece que confiando mucho en que su pronunciación es buena, que marca perfectamente las palabras, lo que a algunos parecerá que es un poco afectado, pero que a nosotros nos gusta, ha descuidado lo que es más importante, absolutamente indispensable para hacer sentir la modulación de la voz. Una entonación constantemente igual y uniforme, por muy buena y agradable que sea, cansa. (...) En situaciones difíciles, cuando se ve bajo la impresión de sensaciones fuertes de dolor o de alegría, modula y modula bien, pero no es sólo en esas ocasiones esencialmente dramáticas cuando el actor ha de manifestar todas sus buenas condiciones. (...) El Sr. Egea tiene un enemigo terrible con la monótona entonación de su voz.¹³³ (en Ruibal, 1997: 1210 y 2012).

Julio Nombela recuerda las voces de actores y actrices con la fruición de quien huele un café, pero en los grandes rasgos, no en los detalles. De Latorre dice: «Su voz, que en el teatro era insinuante, persuasiva, flexible al mismo tiempo que varonil, en la conversación particular era tranquila, suave, cariñosa» (Nombela, 1909 [I]: 132). Refiere la «voz de una dulzura que penetraba hasta lo más hondo del alma» de Teodora Lamadrid (Nombela, 1909 [I]: 235); de Matilde Díez (1818-1883): «su voz era de una dulzura, de una intensidad que penetraba en el alma de cuantos la escuchaban é infundía en ella los sentimientos y hasta los matices de su exquisita sensibilidad» (Nombela, 1909 [VI]: 412; ver también en 8.10).

Deleito (1920: 40) hace memoria de la voz y cualidades expresivas de Rafael Calvo, recordando las ricas inflexiones que daba a cada estrofa y el cuidado en la composición de efectos que combinaban la voz y el gesto de manera «colosal». De Donato Jiménez dice:

¹³² La crítica refiere a la actuación de la cantante Enma Nevada en Pontevedra, en agosto de 1895.

¹³³ La crítica refiere a las actuaciones de Miguel Egea en Pontevedra, en abril de 1866.

su voz, que hubiera podido cantar el “aria de la calumnia” en *El Barbero*, era llena, grave, fuerte, de tonos bajos sostenidos, pero sin matices de la más elevada *tessitura*: recia, uniforme y sonora como una campana (Deleito, 1920: 79).

En el prólogo a las memorias de Antonio Vico, José Echegaray escribe:

¡Qué figura tan gallarda, qué ademanes tan nobles, qué entonación y qué modulaciones tan prodigiosas y qué voz tan dulce y tan potente! Porque aquella voz que luego el trabajo de tantos años enronqueció a veces, era en la época a que me refiero, dulce, pastosa, musical y de extraordinario vigor (Vico, 1902).

Pongo el caso de Vico porque, siendo uno de los grandes actores y profesor de la Escuela Nacional de Declamación, tuvo tanto éxitos portentosos como dificultades con la voz, un aspecto que lógicamente no suele aparecer en las crónicas. Caralt (1944: 108) escribe en la biografía que una afonía le obligó a suspender las representaciones en México y que el resto de las temporadas en diversas ciudades americanas las hubo de emplear en pagar la deuda contraída. Bertrán, ya en época del naturalismo, refiere igualmente las dificultades de Vico y otros actores en relación con el habla escénica:

hasta hace poco, la mayoría de nuestros cómicos (puede precisarse en la época de los Calvo) se parecían por los *parlamentos* largos y los discursos de efecto, en prosa ó verso; muchos de ellos veían que para conquistar el aplauso bastaba regurgitar á empellones los conceptos y las imágenes, y hacer alarde... precisamente de lo que más escasea entre los comediantes españoles; buena voz y pulmones resistentes.

¿Quién no recuerda aquellos esfuerzos guturales... que daban lástima? Rafael Calvo se ahogaba; Vico quedaba afónico; Valero llegó a no poder hablar (Bertrán, 1910: 58).

Creo tan útiles estas referencias negativas, para conocer la imagen real del habla escénica, como las crónicas exaltadas de las noches de gloria. Barroso en su tratado incide en los defectos y a partir de ellos propone soluciones. Antonio Guerra dibuja en el suyo una visión muy negativa de los actores en cuanto a cualidades, formación, desempeño¹³⁴ y profesionalidad:

procediendo casi todos como verdaderos autócratas, sin freno ni disciplina que les someta, sin autoridad que les rija, y á veces sin criterio que les ilumine, no hay que decir cuántas trabas, cuán grandes disgustos y contratiempos han de experimentar los autores (Guerra, 1884: 16).

¹³⁴ Véase Guerra, 1884: 8-10, y el epígrafe 11.5.4.

Al parecer, al menos en los años ochenta, la particular configuración de las compañías resultaba determinante en la elección de los personajes, género, estilo y situaciones, por parte de los autores, y así se condicionaba todo el proceso de producción y los resultados escénicos. Los actores y los directores asumían parte del papel del crítico, como advertía Carner:

hasta que se convenza el artista de que las condiciones que él necesita para ejecutar una obra son distintas de las que necesita el crítico para juzgarla, y de que ni el crítico es el llamado á ejecutar ni el artista á criticar, rehusará siempre la saludable dirección que podría encontrar en la crítica serena y desapasionada (Carner, 1890: 29).

Francisco Flores García y Luis Millá (1914: 15-16, 55, 86) muestran reiteradamente a los actores en un contexto de competitividad feroz y divismo, en que la palabra se usaba también como medio para destacar:

el cómico vive siempre en pie de guerra, la enconada y sañuda rivalidad, mejor diré, el fiero antagonismo, ocupa en su pensamiento y en su alma el puesto de la noble y justa emulación, y el más brutal y descarnado egoísmo es el móvil principal, tal vez único de sus acciones. En cada uno de sus compañeros ve un enemigo irreconciliable a quien es preciso aniquilar y destruir para cualquier medio y a toda costa. (...)

Cada uno de los cómicos, además de su talento quisiera tener el de todos sus compañeros, para ser objeto, él sólo, de la admiración y del aplauso del público. (...)

Era actor excelente, pero sus excencias no las veía el público más que en aquellas escenas en que él dominaba y que eran completamente suyas, monólogos o en sendas tiradas de versos. Siempre que de su natural esfuerzo dependía el lucimiento de su interlocutor, el esfuerzo no parecía por ninguna parte. (...)

Cuando el efecto o el chiste estaba en las últimas palabras del discurso de su interlocutor, se echaba encima con lo que él tenía que decir antes de que el otro terminase, y reventaba de igual modo la situación (Flores, 1909. Cito por Millá, 1914: 55).

Volvemos sobre el papel del director de escena, que era al que aspiraban los actores, y para el que pocas veces estaban preparados. Así lo expone Rafael de Liern (1895):

enumerar los vicios de que adolecen nuestras representaciones teatrales sería una tarea enojosa y larga. ¿Se remediarán? Sí, andando el tiempo; cuando el cargo de director de escena no esté al alcance del primer advenedizo, sino de personas ilustradas y doctas, que sepan corregir y enseñar, que entren en esa gloriosa carrera previo detenido examen de sus condiciones de instrucción, talento y gusto artístico (...) La verdad es que director de escena lo es quien quie-

ra serlo. Basta tener un negocio teatral, y formar una compañía, para declararse primer actor, y como a ello va unido lo de director, desde aquel momento ya no hay quien apee al individuo de la cabecera del cartel (Liern, en Millá, 1914: 215-216).

Luis Millá narra de propia experiencia las actitudes de los actores-directores:

yo hago este papel y todos los protagonistas de cuantas obras se estrenan en las compañías en que yo sea primer actor y director, pues para eso lo soy. Y lo hago aunque reviente (Millá, 1914: 217).

En general, los grandes actores, incluso a fin de siglo, manejaban virtuosamente la relación con el público, los resortes de la voz y la palabra para conseguir el aplauso, que provocaban a voluntad, como Antonio Vico:

no necesitaba largos monólogos ni situaciones importantes de una obra para hacerse aplaudir. Una palabra, un gesto, le bastaban para obtener una ovación. A veces, en un intermedio, en su cuarto o en el "saloncillo" del Español, donde tenía regocijadas tertulias de amigos, preguntaba a uno de estos en qué pasaje del acto siguiente quería que arrancara el aplauso. Y. Por nimio o baladí que el pasaje fuera, allí, indefectiblemente, suscitaba el gran actor el entusiasmo del auditorio. Cuando "él quería", sabía transfigurarse como nadie, y encontrar a la frase más sencilla insospechados efectos, matices y sugerencias (Deleito, 1920: 27).

En los últimos años del siglo acabó de conformarse el canon del teatro nacional que el movimiento romántico había empezado a diseñar. Las tesis nacionalistas conservadoras, por ejemplo en Cánovas del Castillo (1828-1897), mantuvieron los mitos del genio nacional y la poesía del pueblo en el teatro, bastante alejados de la realidad:

pues no hay que vacilar; lo que se aplaude es la poesía, la poesía nacional... No busquéis en las obras citadas profundos, ni menos áridos análisis del alma humana; no exacta observación psicológica, buscad poesía nacional (Antonio Cánovas del Castillo, en Thatcher, 1996: 490).

Efectivamente, se configuró una visión ideológica, asumida por la burguesía canovista, que ignoraba las dinámicas y estrechas relaciones del teatro con los hechos de su tiempo a lo largo del siglo:

esto, desde luego, no es otra cosa que una síntesis, con poca sutileza, de la corriente dominante en la crítica teatral de todo el siglo; se intensifica en los últimos veinte años de él (Thatcher, 1996: 490).

Álvaro Romea (1847-¿?), que fue profesor sustituto en el Conservatorio, describe claramente las dificultades intrínsecas para la percepción del arte del actor:

además, como la formación empírica de los actores basta para satisfacer el gusto popular, inculto por naturaleza, que se contenta generalmente con lo que tiene, y en la necesidad de ídolos a quien adorar, si no los tiene de oro los fabrica de barro; y como por otra parte, desgraciadamente, el vulgo en asuntos teatrales se compone, no sólo de los que se declaran indoctos, sino de los que pasan por entendidos, de aquí la generalización del mal y la dificultad de su remedio (Romea, 1882: 196).

En la valoración del arte del actor señala diversos condicionantes a considerar. El primero es la fugacidad del hecho teatral, que impide la revisión y obliga a una valoración inmediata teñida por las circunstancias y las emociones del momento. No permite el examen ulterior atento y frío. Es difícil sustraerse a la valoración del público en un ambiente colectivo y que suscita tantas emociones, y muy difícil discernir hasta dónde llegan los méritos del poeta y hasta dónde los del actor. Hay que considerar múltiples circunstancias que determinan la producción y que se comunican a través de varios sentidos (Romea, 1882: 197). Igualmente las cuestiones culturales y sociológicas, tan determinantes en los gustos colectivos (pueden verse varios ejemplos en Saco, 1879: 209 y s.).

Por tanto, es necesario crear una nueva estética, partiendo de que el gusto del público no es fiable. Esta opinión atraviesa todo el siglo, desde Larra (1997), pasando por Álvaro Romea¹³⁵, hasta Carner (1890) y Bertrán (1910: 13): «A gran parte del público no le interesa cosa mayor lo que se representa en el escenario», o bien «el público, que, hablando á lo vulgar, las más de las veces escupe un mosquito y se traga un camello (...) le están embabiecando con cuatro gestos, nada más que cuatro» (Bertrán, 1910: 49).

Álvaro Romea distingue entre la práctica material, mecánica, y los principios estéticos que se desarrollan mediante el estudio intelectual. En este aspecto nos recuerda la teoría del famoso actor francés Benoit Coquelin (1841-1909) que por los mismos años distinguía entre actor instrumentista y actor instrumento, alma y cuerpo (Cole y Chinoy, 1970: 192; Saura, 2006: 302).

El público mantuvo sus hábitos, y esto resultaba determinante para los actores y la actuación.

Cinco lustros después de fallecido el tejedor cartagenero, escuchábase *en lunetas y tertulia* aquel —¡bravo, Latorre!— que el auditorio dedicaba en las escenas culminantes al hermoso trágico. ¡Siempre el *actor* sobre el *personaje*! Y veinticinco años después de muerto el gran Romea, continúa el público llamando á

¹³⁵ «Para comprender bien a un artista es necesario empezar por serlo» (Romea, 1882: 198).

escena al que se ha ido para no volver, resucitando á los difuntos y haciendo repetir *parlamentos* y diálogos; y siguen los cómicos contándose todo y saludando á la pared que se supone transparente y colocada entre la comedia y la realidad: ¡siempre unos y otros haciendo trizas, á lo mejor, la luna del espejo. Pero nuestro enorme Isidoro, casi siempre, Romea en Gloucester y en Sullyvan, Valero en Luis XI, Vico en los instantes en que la inspiración le da un aletazo en la frente y Mario, que es la misma verdad, consiguieron suprimir el público y hasta los aplausos (Funes, 1994: 418).

El siempre punzante y entretenido Enrique Funes (1891: 626) escribía, para comenzar su artículo sobre *La crítica en el arte del actor*: «anda la Ciencia de Vico muy desacreditada en estos tiempos». En su prosa barroca y elitista, se lamenta del positivismo ególatra que niega los principios y la ciencia para afirmar solo los fenómenos, y de cómo ese desdén acabó también por desacreditar la crítica artística. Primero fue el clasicismo académico que quiso limitar la belleza a unos límites estrechos, después el Romanticismo que la entregó a la «selvática libertad» de la inspiración desenfrenada y el instinto, hasta acabar en el «repugnante monstruo del naturalismo experimental y determinista, negación de la fantasía y de toda idealidad, y por lo tanto negación del Arte». Para Funes, a pesar de la divergencia —incuso lucha— entre la creación y la crítica, esta cumple una función de guía para el artista. La misión del arte consiste en retratar el espíritu, y la de la crítica buscar lo eterno. Por tanto se pregunta por los principios estéticos aplicables a la crítica del arte del actor (o Declamación teatral) y por su historia. La fugacidad del arte del actor frente a la permanencia del pensamiento trascendente, la no-permanencia frente a lo simbólico y perdurable, le lleva a reflexionar por una parte sobre los medios posibles de registro del arte del actor (fotografía, grabaciones sonoras, «foto-fonógrafo») que no podrían nunca recoger «las palpitaciones del espíritu» del artista presente (Funes, 1891: 226), y por otra parte sobre las posibles manifestaciones históricas de la crítica. No cree que haya un ejercicio de crítica en los escritos sobre el arte del actor basados en la memoria o en datos biográficos, pues encuentra que no tienen plan ordenado, estructura ni espíritu trascendente, que son una acumulación farragosa y dispersa. En cambio valora los escritos de José de la Revilla, Clarín o Bretón de los Herreros. Los hechos concretos le resultan importantes cuando explican las grandes ideas, los cambios o enseñanzas que alteran el curso del arte, lo simbólico. El arte es manifestación de lo eterno, «de la obra del Eterno» a través del espíritu humano, una unidad que se manifiesta de maneras particulares. Establece la necesidad de relaciones entre las distintas partes, y por tanto su interdependencia, refiriéndose al actor como intérprete de lo escrito por el poeta, para concluir que el arte del actor estaba «enterrado vivo en la tumba del poeta» (Funes, 1891: 628).

En cuanto al teatro clásico, en el fin del siglo cada vez era más difícil de asumir por el público el amaneramiento de supeditar el amor al concepto del honor, siempre violento, receloso,

quisquilloso y fulminante, «que comunica a sus víctimas una intranquilidad prevista al levantarse el telón y acentuada hasta la catástrofe»; se veía ya como falsa excitación, «muy distinto de lo que es en la realidad», y aunque se entendía la «valía poética, éticamente es de lo más lamentable» (Bertrán, 1910: 77). El repertorio macabro y sanguinolento ya no daba sorpresas, no conmovía.

Entre el público hubo siempre un sector compuesto por aficionados y críticos, que mantenía una posición a la vez apasionada y distante en tanto que analítica. Algunos de ellos como Nombela o Millá Gacio habían sido actores, otros dramaturgos, críticos, periodistas, o escritores como Leopoldo Alas.

Para encauzar el gusto del público (que indudablemente se ha salido de madre), no hay remedio humano, ya lo sé; pero por lo menos se puede procurar que no se pervierta más (Leopoldo Alas, en Canet, 2011: 244).

Unos elaboraron memorias, otros tratados, o valoraciones histórico-críticas, como Funes. Ramón Lladró describe una situación similar en su tratado:

composiciones huera, superficiales, con chistes que ruborizan muchas veces, sin respetar regla alguna prescrita, se exhiben á un público estragado que ya no echa menos los discreteos y versificación levantada que eran embeleso de nuestros padres. Hoy el teatro, más que el templo de la musa Talia, es el circo del grotesco Momo (Lladró, 1889: 8).

Esta imagen negativa de los espectáculos y los teatros aparece igualmente reflejada con mucho detalle en *El teatro por dentro, estudios al natural*, de Eduardo Saco (1879).

A fin de siglo aparecen incluso libros sobre crítica teatral centrados en el teatro contemporáneo, como el de Martínez Espada (1900), que se asume como crítica espontánea, impresionista y optimista, lo que no le impide reiterar el conocido discurso de la decadencia del teatro. Sigue prestando mayor atención a la literatura, por ejemplo al naturalismo de Benavente o Dicenta —el naturalismo era ya el signo de los tiempos—, y la mínima al arte del actor, siempre desde una perspectiva nacionalista y católica. Censura los recursos de artificio para conmover o provocar el aplauso como un juego de sorpresas (Martínez, 1900: 150); su discurso es básicamente el mismo de Julián Romea. La crítica dramática que debería analizar, desmenuzar y estudiar seriamente los espectáculos —dice— se ejerce en la prensa de manera trivial, por periodistas, no por expertos con criterio y conocimientos; con frecuencia una «crítica menuda, indocta, gacetillesca» a la que cada día se da menos importancia (Martínez, 1900: 224). Eduardo Saco (1879: 256 y s.) es de la misma opinión: los teatros tenían en los despachos escritores para redactar y enviar a los diarios artículos (“suelos”) laudatorios para el espectáculo, o

comentarios más o menos falsos e interesados para atraer al público. Martínez destaca que las críticas seguían usualmente el mismo patrón, con las mismas partes y contenidos, la misma extensión y criterios, y que invariablemente daban la razón al veredicto del público; en fin, una crítica desacreditada:

el autor y el público se hacen y rehacen uno a otro en la atmósfera confinada del teatro, y la crítica bendice y atestigua su infecundo enlace. (...) Esa crítica es verdadera y genuina representación del público, es informadora o dogmatizadora, *impresionista* a las veces, *crítica* casi nunca. Ni por asomo se le ocurre indagar por qué gusta un drama cuando gusta, por qué desagrada cuando lo rechazan; o da la noticia del éxito o el fracaso, o define aprobando o condenando, no estudia la suerte de la obra, ni ahonda en la impresión colectiva (Unamuno, 2007: 236).

Manuel Martínez refiere el uso de la *claque* cuando el público no está benevolente, y Saco (1879: 231) dice que el público sabe perfectamente hasta en qué palco y butaca sientan los «*alabarderos* de oficio y ensayados». Cada vez que la intervención de un actor gustaba el público aplaudía, de modo que eran frecuentes las interrupciones y la competencia por el aplauso. Eran factores muy determinantes en el uso del habla escénica.

También era habitual que la prensa, críticos y amigos, deambulasen por las patas y balcones del escenario. Una muchedumbre de gente ajena al espectáculo ocupaba bastidores y pasillos, en algunos casos con total libertad.

Todavía en el fin del siglo el teatro por horas tenía vigor y el público seguía prefiriendo el “género chico” y los sainetes (Unamuno, 2007: 234). Un público «bonachón» para lo bueno y para lo malo, pues busca solo diversión y recreo, pero veleidoso en extremo y con poco criterio pues «anda bastante mal de cultura» (Martínez, 1900: 242).

Durante una temporada hemos vivido en pleno retruécano. Bastaba tener facilidad para jugar con las palabras, como los malabaristas del circo con sus cachivaches, para encontrar su doble sentido, y el que tal hacía era autor, y sus obras obtenían éxitos delirantes¹³⁶ (Martínez, 1900: 247).

El público no siempre acudía al teatro, además de preferir otros espectáculos o actos sociales, se veía afectado por las epidemias como el cólera (1885) o por las crisis económicas. De

¹³⁶ Esta tendencia finisecular puede verse en *Oratoria fin de siglo, monólogo en verso y prosa*, de Antonio Jiménez Guerra (1909), estrenada en el Teatro Lara en 1896. Se editó en numerosas ocasiones, lo que prueba su éxito. Pueden encontrarse varios de estos monólogos en diversos registros sonoros, las primeras grabaciones de actores de que disponemos, en la Biblioteca Nacional; por ejemplo, de un actor llamado Alonso interpretando los monólogos *Orador anarquista y forense* (1898). El carácter paródico y humorístico refleja el ambiente teatral —bien alejado del naturalismo— relatado por Manuel Martínez.

una crónica de 1881: «Escasa ha sido la concurrencia, porque aquí tenemos el mal gusto de preferir una mala compañía de Zarzuela a una buena de declamación» (en Ruibal, 1997: 1386). Y ya en 1893:

decididamente el teatro aquí ha muerto [...].

Bien sabemos, porque a nadie se oculta, que el Teatro no anda bien en parte alguna, en Madrid inclusive, y bien se ve, porque esto se oculta aun menos, que las condiciones económicas de esta población no son en la actualidad muy favorables para el sostenimiento del espectáculo escénico, pero así y todo algo más podría hacerse si el público pusiera algo de su parte para salir del retraimiento en que ha caído. (...)

Pero la verdad es que es amargo ver desaparecer la vida teatral en Pontevedra, el más culto, ameno e instructivo entretenimiento de todos los públicos (en Ruibal, 1997: 1386-1387).

Sin embargo la industria del entretenimiento teatral, especialmente en la capital, ofrecía gran variedad de espectáculos con muchos elementos populares, y sostenía gran cantidad de empleos (Gagen, 1999: 257; Espín, 1995). Saco (1879: 288 y s.) niega categóricamente la decadencia del teatro y de la literatura dramática, centrandó la cuestión en la falta de intérpretes y la organización teatral liberalizada.

Además de los actores, músicos y diverso personal del teatro (apuntadores, racionistas, trapuntes, guardarropa, peluquero, atrezzista, alumbrante, celadores de cajas, cabo de comparsas, portero de escenario...), estaban los bailarines, que

tienen padres, y tios, y primos, y un abolorio, y una descendencia que no se acaban nunca. Y no hay medio de evitar que, cuándo unos, cuándo otros, y muchas veces todos á la vez, pidan localidades para sí y para los suyos, que es como pedir medio teatro, sobre poco más ó menos (Saco, 1879: 81-82).

El cuerpo de baile, según cuenta Saco, era obligado a mostrar más cuerpo de lo que la dignidad admitía, pero también tenía su público, en sala y entre bastidores:

el *cuerpo de baile* tiene sus *virtuossi*, y, por extraño que parezca, lleva tras sí un número de apasionados, que, sin sus atractivos, renunciaría á todos los demás del teatro. Penetrad entre bastidores y observareis que cada bailarina tiene alrededor suyo un enjambre de zánganos (Saco, 1879: 82).

Las compañías que giraban en provincias tenían gran variedad de repertorio:

es preciso recordar que en el caso del teatro en medio rural, como en el de las capitales de provincias, la característica mayor del repertorio es su variedad: cada

noche cambia por lo menos la obra en tres o más actos y casi siempre el sainete o acto único. No existe, pues, público y rentabilidad más que para una representación de cada obra (Botrel, 1977: 388).

La necesidad de cambiar diariamente el programa resultaba un claro condicionante del desempeño actoral en cuanto a la actuación y el habla escénica; no se podían realizar ensayos con profundidad, lo que ponía de relieve los recursos personales del actor frente al personaje, la particularidad de cada texto, o los rasgos de estilo.

Las sociedades dramáticas y las representaciones caseras distribuidas por todo el país, tanto en ciudades como en áreas rurales, atestiguan una gran vitalidad del teatro popular como medio de comunicación y acontecimiento social, en el que participaba una buena parte de la población como público o en escena. Los aficionados eran contratados en ocasiones para completar los repartos de las compañías profesionales que actuaban en los pueblos (Botrel, 1977: 382-383). El índice de analfabetismo en España alcanzaba las dos terceras partes de la población, sin embargo el teatro era accesible a todos. Había compañías itinerantes, y posiblemente teatros desmontables, que perduraron actuando por los pueblos hasta fin del siglo XX, y que representan una cultura teatral popular, pero que también llevaron el teatro culto a los pueblos (Botrel, 2014). Este teatro, como el mundo de la oralidad escénica, ha sido muy poco investigado, ya que existe escasa documentación, pero sin duda fue una parte —hoy casi desconocida— de la cultura en las áreas rurales.

Por otra parte la temática social había entrado en los teatros, y poco a poco fue planteando cuestiones más complejas que el teatro popular o el de entretenimiento. El gusto del público se planteaba como problema a resolver, y por ello hay tratados que se dirigían tanto a los actores como a la crítica y al público en general:

conocimientos que lo mismo interesan al director que al actor que al aficionado, y precisamente vulgarizar es lo que importa en un arte en que uno de los factores más interesantes es el público reunido para juzgar y dar su voto favorable ó adverso á la obra del compositor y de los que la representan. ¡Ojalá esa vulgarización llegara al extremo de que el público supiera qué es lo que puede pedir al actor y al director, y el director y el actor lo que deben dar al público! (Francisco de A. Rierola, en Carner, 1890: 20).

La crisis político-militar, estructural, y sobre todo espiritual, venía siendo planteada por los artistas y por el teatro (Gagen, 1999: 253). Unamuno publica en 1896 *La regeneración del teatro español*, y las ideas regeneracionistas llegan también a la primera diversión del país:

el pueblo se va a los toros o a otras diversiones o no va a parte alguna, y las personas de más elevada cultura tampoco van al teatro, y en realidad no van porque son también pueblo, porque a él vuelve toda cultura honda y de meollo. El teatro no vive ya del pueblo ni busca sustento en las entrañas de éste; vive de sí mismo. Todo el mundo sabe lo que va en pintura del estudio del natural, a la copia de los modelos, y cuán inagotable fuente de males es la de que los artistas pinten, en vez de la realidad visible, otros cuadros, cayendo así en el cromo. Este y no otro es hoy en España el mal mayor del teatro, el convencionalismo del cromo teatral. Fórmense los autores dramáticos en el teatro y a él sacan el mundo teatral; es el teatro teatro de teatro, una muerte, y peste que se agrava cuando se escribe para tal actor o actriz (Unamuno, 2007: 235).

En este panorama teatral fundó Benavente en 1899 el Teatro Artístico, en el teatro Lara, una vez más a imitación de París¹³⁷. Según Martínez (1900: 261) se estrenó con textos de Benavente y Valle-Inclán, y con éxito de público.

7.5. Persiguiendo la “verdad”

Traditionally understood, the voice maintained a secure position in theatre studies first because of the pedagogical concern with rhetoric and elocution, but also because of the close association of the voice with the phono-logocentric cast of Western thought, which granted it a privileged locus of meaning in the signification of truth¹³⁸ (McComb, 2002: 1).

Si «el teatro ha tenido su origen en el templo» (Lombía¹³⁹, 1845: 28), además, el hecho religioso y en concreto el catolicismo ha sido un factor determinante en la espiritualidad, la cultura y el teatro mismo en España. Las frecuentes referencias religiosas en los manuales de declamación dan prueba de ello. Las agrias controversias sobre la licitud del teatro (Cotarelo, 1904) habían hecho que se pusiera especial énfasis en la enseñanza de la religión y la moral, a modo de redención del oficio. En la Real orden de 6 de mayo de 1831 por la que se creaba la Escuela de Declamación Española dentro del Conservatorio, una regla —había 18— estaba dedicada a la instrucción religiosa, aspecto en el que insistió el primer director Francesco Piermarini (Soria, 2006: 67). Los alumnos tenían un rector espiritual que enseñaba también historia sagrada. No obstante, por entonces en todas las instituciones escolares eran actividades diarias el rezo matinal y nocturno, así

¹³⁷ Inspirado en el Teatro Libre de André Antoine.

¹³⁸ «Entendida al modo tradicional, la voz mantuvo una posición segura en los estudios teatrales, en primer lugar por la preocupación pedagógica por la retórica y la elocución, pero también por la estrecha relación de la voz con el molde fonológico del pensamiento occidental, lo que le garantizó el lugar privilegiado del sentido en el significado de la verdad».

¹³⁹ En su reflexión sobre el origen del teatro Lombía (1845: 21-27) dedica varias páginas a la religión.

como la misa (Soria, 2010: 28, 34, 76). La lucha burguesa por la desacralización de lo público derivó en la concepción de lo religioso como moral íntima (Rodríguez, 2013: 191), para regresar después, en la segunda mitad del siglo, a las concepciones nacionalistas vinculadas al catolicismo.

Por otra parte, la vinculación mito-rito (texto colectivo, texto dramático, representación) es un elemento común entre el teatro y las liturgias, lo que acerca las funciones del actor y el sacerdote, por lo que se ha considerado el teatro un espacio de supervivencia del rito (Pavis, 1980: 431).

Hay que concederle al actor [...] una función extraordinaria: la de guía de un mundo a otro, o de *un perito en el rito de la representación*. Él conoce todas las reglas y las aplica soberanamente, siendo él la persona que concibe y organiza el espectáculo, que lo celebra, que sabe todos los elementos y trucos para garantizar la realización adecuada del rito teatral [...] La representación comparada con una misa, teniendo en ella el actor, más o menos, la misma función que el sacerdote que celebra el misterio eucarístico (Oehrlein, en Rodríguez, 1988: 31).

El “secreto” y el “misterio”, lo que no se puede comprender o explicar, han sido dos categorías que han acompañado al arte del actor, que ha sido entendido en no pocas ocasiones como «una especie de casta totémica y sacerdotal» (Rodríguez, 1998: 30); secreto sobre las técnicas y sobre el repertorio, misterio ritual. Aunque el rito ha permanecido en el ADN del teatro, y los mitos que lo sustentan hayan ido cambiando, las connotaciones esotéricas, antroposóficas o directamente religiosas han sido principalmente, en mi opinión, una pantalla protectora y un recurso del actor frente a su propia fragilidad, el riesgo de la creación, frente al entorno profesional y social. En otras ocasiones un medio de reivindicarse. Fragilidad del artista expuesto a todas las miradas, juicios y gustos, comprensible y eficaz protección profesional. Supervivencia. Al igual que el ilusionista, al que seguimos llamando mago, necesita preservar sus procesos.

Qué duda cabe que el teatro ha sido un medio de conocimiento y auto-conocimiento del actor, igualmente en lo espiritual. La conciencia viva de ser atravesado por “otro” (el personaje, las palabras, la voz, la situación), no deja de tener su arrobamiento místico. Igualmente, la conjunción de los aspectos filosóficos, de la competitividad, del envoltorio de “apariencias” del teatro (vestuario, escenografía, telones, utilería), de la gloria de la fama —vanidad, se ha dicho—, y de la miseria de muchos actores al final de su vida, condujo a no pocos al asilamiento y el silencio (Zamacois, 1910: 242). Han sido unos cuantos los autores, actores y actrices que optaron por la vida espiritual. Algún caso conocemos. Las famosas *Amarilis*, *Baltasara*, *María Riquelme* o la *Calderona* acabaron en conventos o en ermitas (Bertrán, 1910: 202), y otras como Francisca de Gracia, *La Cómica*. Por otra parte, la indagación personal en “lo humano” —entiéndase experiencial, en primera

persona— y el rol mismo de artista creador remiten a la “inmunidad subjetiva” de la que habla Trancón (2004: 21). La imagen del teatro en la semiótica clásica ha pasado en ocasiones también por una hermenéutica teísta:

el teatro se concibe como emblema e imitación de la vida humana. Dado que la realización escénica es tan ilusoria y efímera como la vida humana, está en condiciones de remitir a esos atributos en tanto que perfecto emblema de ella. Toda realización escénica hace conscientes a los espectadores del carácter ilusorio y efímero de su propia vida y los pone en un estado propicio para que se aparten de lo terrenal y busquen la verdad y la eternidad en la fe en Dios (Fischer-Lichte, 2011: 408).

La tradición cristiana tuvo gran interés en la voz y la palabra como medios de predicación y para la educación; defendía la sencillez en la expresión, y condenaba abiertamente la vacuidad sofística de la retórica (Rodríguez, 1998: 428-429); buscaba la transmisión de la “verdad” a través de la expresión: «si se toma la palabra es para anunciar la verdad, y la verdad es el mismo Dios», dice el Abate Bautain (1865: 205) en su libro de oratoria. El mismo principio del orador se aplicaba al actor:

él mismo debe hacerse á un lado ante la verdad, y dejar que sola se presente; y esto tendrá lugar naturalmente, con espontaneidad, si se halla profundamente penetrado de ella, si con ella se ha identificado corporal y espiritualmente. Entonces estará grande, poderoso, deslumbrante como la verdad misma. Él no existirá ya: existirá la verdad; la verdad, que por medio del orador obra: su palabra estará realmente inspirada: el hombre se identifica en la virtud de Dios, que por su órgano se manifiesta, lo cual forma su mas bella, su verdadera gloria (Bautain, 1865: 212).

La “verdad” ha sido planteada en la actuación desde el personaje y desde el actor. Si se trata de la verdad del personaje, el actor ha de ponerse en las circunstancias del personaje, que son las que escribió el autor. Si se trata de la verdad del actor, el personaje pasa por ella. En no pocas ocasiones se concibe al actor desde una perspectiva neoplatónica como transmisor de la “verdad” del alma humana y su conocimiento, convirtiéndole en un medio de transmisión, una especie de sacerdote del misterio de lo humano, un canal entre el alma y el público, configurando desde estos presupuestos los principios estéticos del teatro. Además, se reclamaba el valor moral del trabajo del actor:

sus deberes para con la sociedad se igualan á los del sacerdote de todos los tiempos, porque á él toca moralizar y corregir los defectos de los hombres (Capo, 1865: VII-VIII).

McComb (2002: 15-16) encuentra huellas del interés decimonónico por el esoterismo en varias técnicas vocales y entrenadores del siglo XIX, que delatan la influencia del Romanticismo: Delsarte, Steele MacKay, Arthur Lessac, Rudolf Steiner, Mijail Chejov, Peter Bridgmont. Conviven las visiones esoteristas, espiritualistas y logocentristas, asociadas a las “energías”, el uso del cuerpo y el discurso, la búsqueda de los orígenes. Tal vez sea la trascendencia, a través de la voz, lo que buscaban Dylan Thomas «It’s the sound of meaning that I like¹⁴⁰» (en McComb, 2002: 294) o Jorge Oteiza inventando el «sonema»:

un quantum de luz, un paquete mínimo de energía fónica activa. Energía autógena de los sonidos musicales es la del sonema. Rezo de sonemas en nuestros santuarios. Se invoca el mito, por la puerta del sonema entra el mito en la palabra, el gesto espacial en la lengua (Oteiza, 1995: 38-39).

La cuestión de la trascendencia estuvo muy presente en el teatro del siglo XIX en España. Aunque atiende a reglas, conveniencias y consejos técnicos, Andrés Prieto, (después Carlos Latorre y Julián Romea) hace de la “verdad” en una perspectiva de trascendencia el núcleo de su sistema, alrededor del que se mueve el trabajo del actor; por esto ha de aspirar a la «gloria» como profesional, y la «gracia» en escena, siempre, esto sí, regulado por el «gusto»¹⁴¹.

Yo creo que el sagrado drama de la Redención del mundo, tiene una parte artística en la declamación (Capo, 1865: 45).

El actor sensible recibe la inspiración, «recibe la ilustración sobrenatural comunicada por Dios» (Capo, 1865: 184). Bautain, cuyo tratado tuvo mucha aceptación, entiende estos principios comunes a las artes, y los aplica a la oratoria:

el espíritu busca la verdad, que es su objeto natural; y la verdad es como la luz, ó mejor, es la luz misma, la luz inteligible; razón de ser por naturaleza difusa, y de que espontáneamente se derrame por doquiera que se le facilita acceso (Bautain, 1865: 43-44).

Desde esta visión, la elocuencia, el arte de la palabra, dependen del talento natural que es un don del cielo. Se sigue la búsqueda de la verdad que el espíritu percibe, la necesidad de transmitir la verdad a los demás, y finalmente el deseo de «gloria»:

¹⁴⁰ «El sonido del sentido es lo que quiero».

¹⁴¹ «Mas la verdad en las artes es una cosa de convención: como se lleva dicho, hay objetos que agradan por la imitación verdadera y natural, y otros que repugnan por la misma realidad» (Prieto, 2001: 156). «Hay cosas que el gusto indica y sobre las que es imposible establecer reglas, y ésta [la manera de recitar el verso] es una de tantas» (Prieto, 2011: 123).

experimenta aquel la necesidad de anunciar á los demás lo que él mismo conoce, y de hacerles ver lo que él ve (...) bien que en este goce no deja de tener su parte la gloria de ilustrar, de dominar hasta cierto punto á los demás. Un genio vivo, inteligente, que busca la verdad, que se apodera de ella rápidamente, y la concibe con lucidez, siente mayor necesidad que los demás de comunicar lo que sabe; y si á esto añade un vehemente deseo de gloria —¿quién no ama la gloria, por lo menos en la edad juvenil?— se sentirá impelido á hablar en público, y mas capaz de ejercer el imperio de la palabra (Bautain, 1865: 44).

Al menos desde el siglo XVIII los términos verdad y naturalidad han ido unidos en la tratadística, en relación con la puesta en escena del texto, la acción y el personaje. Al actor barroco probablemente le importaba menos la verosimilitud o verdad teatral que mantener la atención del público que asistía al teatro buscando diversión (González, 2003: 24). Era posible imitar la naturaleza o seguirla, como señala Chaouche (2012) a propósito de Alex Tournon de la Chapelle. La imitación conduce a la vía de la representación y la convención, seguir la naturaleza conduce a la vía de la vivencia.

El lenguaje de la sensibilidad sobre la escena nos lleva directamente de nuevo a la corriente del naturismo, pues lo que las lágrimas, los suspiros o desmayos nos indican es, ni más ni menos, que por medio de éstas se está revelando la verdad del corazón humano, la verdad de la naturaleza humana, una verdad directa que no necesita el intermedio de las palabras (Rodríguez, 2013: 196).

González Subías (2003: 33) ha simplificado las posiciones en dos corrientes: el actor convencional que se dirige al público a través del juego escénico vinculado a un uso exagerado de la voz y el gesto, y el actor naturalista basado en la imitación de la naturaleza.

Rubio (1988: 284-285) ofrece una colección de citas sobre la idea de naturalidad en los tratados de declamación del siglo XIX. Partiendo de la inevitable oscilación entre naturalidad y oficio, argumenta que la tendencia dominante fue la búsqueda del equilibrio entre ambas. Con todo, había mucho de oficio en la espontaneidad asociada a la declamación romántica, y el realismo —la “escuela de la verdad” de Romea— se oponía a ella argumentando la naturalidad.

Verdad y belleza aparecen unidas en los manuales, como ocurre en el de Milà (1848). “Verdad” significa reproducción de la naturaleza, pero reproducción que debe ser embellecida:

de aquí se deduce que la reproducción ó la representación artística de algun objeto de la naturaleza no es ni ha de poder confundirse con la cosa misma repre-

sentada. Esta observación puede desvanecer ciertas preocupaciones relativas al grado de reproducción servil de lo natural ó por mejor decir de lo trivial ó de lo común que algunos juzgan necesario al arte dramático (Milà, 1848: 4).

Similares son los argumentos de Bretón de los Herreros (1852), en el que el “decoro” —los principios morales— está por encima de la verdad. La verosimilitud es un punto de acuerdo entre la verdad y la inevitable convención teatral (espacio físico, articulación, verso, la técnica) para representarla.

Otro cabo habíamos dejado suelto, y ya es tiempo de anudarlo: la cuestión de si debía ser ó no absoluta la imitación de la naturaleza en el teatro. Ya hemos hecho observar que el actor tiene que seguirla más de cerca que otro cualquiera artista, y eso precisamente constituye la mayor dificultad del arte; pero su objeto como el de todas las demás, es copiar á la naturaleza, con tendencia á embellecerla, no a afearla, y descartando del cuadro, ó por lo menos sombreando todo lo posible los objetos innobles y repugnantes. No se olvide que entre el traslado artístico y la realidad hay siempre algo de convencional; y téngase muy presente que aun contra la misma verdad, cuya imagen debe el teatro representarnos, se pecará infalible y gravemente si el actor se propone seguirla á todo trance y sin ninguna restricción, la óptica y la acústica del teatro exigen que la voz se esfuerce algún tanto y á la gesticulación se dé cierto relieve, sin lo cual se pierden muchas inflexiones de aquella y á veces y en ciertos lugares no se oye la mitad de lo que en la escena se articula, y también pierde mucho de su vigor y eficacia el juego de la fisonomía. Cierta solemnidad en la entonación, que no llegue á ser el canticio á que algunos actores se dejan arrastrar sin advertirlo, especialmente cuando recitan endecasílabos, no daña al que represente personajes muy elevados (...) sabido es que la verosimilitud en las artes suele tener más atractivo que la verdad (Bretón, 1852: LXI-LXII).

La verdad no se refiere a la del naturalismo, de la que se distancia, sino a una verdad intrínseca, de carácter moral e ideológico. Por ello, para Bretón de los Hereros, es posible acercarse a la afectación cuando se trata de personajes elevados, o de dar valor a las bellezas poéticas del verso (Bretón, 1852: LXII).

La corriente rousseauiana de la Ilustración, tan diferente de la racionalista, pudo tener una gran influencia en los planteamientos sobre la naturaleza y la verdad. La naturaleza y el hombre ya existían antes del contrato social, por lo que el estado, como el teatro, son elementos artificiales surgidos por desequilibrios en el orden natural. El hombre, la naturaleza, la familia, lo popular, son “verdaderos” porque son “naturales”. Se establece así la dicotomía natural-artificial. Ahora bien, si en la corriente de Rousseau y en la liberal-racionalista quedaba

apartada la tradicional relación entre “naturaleza” y “orden divino”¹⁴², en el liberalismo nacionalista español no fue así. Dios permanecía en la esencia de la naturaleza, del hombre y del estado.

Es preciso que el actor sea esencialmente religioso, pues como hombre lo necesita, y lo necesita como actor y como genio: sus pasiones son mas fuertes, mas avasalladoras de su condición humana, y necesitan por lo tanto un freno mas poderoso. Además, el actor ha de espesar la verdad (Barroso, 1845: 72).

La verdad (naturalidad) se opone así a representación y establece una barrera de tipo moral de raíz platónica: la pasión y la natural verdad rompe las barreras y permite retornar a lo auténtico: «el don de la palabra no debiera emplearse mas que en interés de la verdad, porque emplearla para otro objeto es convertirlo en mercancía ú oficio» (Bautain, 1865: 205).

La vida natural entra en la escena, las reglas se apartan frente a la libertad del “genio”, ya no hay representación o imitación sino la vida misma, que se asocia a lo “sublime”. Los valores naturales, aunque «caóticos, desordenados, pero los más auténticos», se oponen a la estrecha y rigurosa racionalidad (Rodríguez, 2013: 199-200). Así, «la idealización del drama y del arte como revelación de la verdad universal que se esconde tras la aparente realidad tuvo su continuación en poetas y teóricos del XIX» (Oliva, 2004: 80).

Sin embargo, todos ellos reconocen, como el gran maestro [Talma], que la tragedia como la comedia tienen y deben tener por única base LA VERDAD. De Preville dicen sus contemporáneos que era natural de la cabeza a los pies, representando con una perfección desesperante, al punto de ser siempre el personaje que se proponía (Romea, 2009: 190).

La reflexión en torno a la “verdad” y la “vivencia”, que venía del siglo XVIII, en los escritos de Talma, fue un referente esencial para los actores españoles (aunque ya lo era desde los tiempos del viaje a París de Máiquez). La “escuela de la verdad” estaba en Prieto (1835), más en Latorre (1839) y toma un espacio central en la teoría de Romea (1858).

Tan sólo por la fiel imitación de la verdad han conseguido excitar en el ánimo de esta nación ilustrada una veneración merecida. (...) La verdad en todos los artes, y principalmente en éste, es lo más difícil de conseguir¹⁴³ (Latorre, 2006: 125).

¹⁴² La identificación del orden natural con el orden de Dios se asociaba a las justificaciones del feudalismo. De ahí que las citadas corrientes ilustradas los separasen. En cambio el liberalismo en España se asoció a partir de un determinado momento con la monarquía y las justificaciones teístas.

¹⁴³ Ver también p. 126. «la verdad y la naturaleza es una».

La necesaria identificación del espectador con la escena generó cambios en los teatros, las dramaturgias y la técnica de actuación. Diderot buscaba también la verosimilitud, la ilusión de realidad como aspecto esencial de la representación en su función edificante, pero la ilusión de realidad (verdad) para el público, no para el actor. Establecía así «una primera frontera teórica clara entre verdad escénica y realidad, pues aquella no sólo depende de la verosimilitud, sino también de elementos técnicos como dicción, expresión y gesto» (Oliva, 2004: 205). En las relaciones burguesas la “verdad” pasaba por lo personal y privado, que se traslada directamente a lo público como «representación de la privatización» (Rodríguez, 2003: 191). La “verdad” ha sido vista como «el gran espejismo del teatro burgués» (Rubio, en Romea, 2009: 47). Un teatro que asumió reflejar fielmente las costumbres de la sociedad y que dejó de ver la relatividad histórica —y escénica— del concepto “verdad” (Granda, 2006: 80). Al igual ocurrió con “naturalidad”: en cada caso y momento podía tener un significado diferente. A ello hay que unir la individualidad y la inspiración personal que se asociaba a lo más elevado, al perfeccionamiento del hombre, a la exigencia de la verdad en el arte, como había preconizado el Romanticismo alemán (Fischer-Lichte, 2011: 401).

José Zorrilla admiraba a Julián Romea, pero discrepaba con él sobre la verdad: «tú crees que la verdad de la naturaleza cabe seca, real y desnuda en el campo del arte, más claro, en la escena: yo creo que en la escena no cabe más que la verdad artística» (Zorrilla, 1880 [I]: 207):

salió á escena Julián, perfectamente vestido, pintado y con su papel concienzudamente estudiado: pero salió Julián; presentó y no representó su personaje. Si yo hubiera podido evocar y resucitar al verdadero juez Santillana, hubiérase vuelto á apoderar de aquel verdadero Espinosa, confundiéndole con el que él hizo ahorcar; pero para el público tenia algo de la sombra; le faltaba voz, movimiento, fisonomía, relieve, poesía. Julián hizo sus escenas del primer acto con el capitán y con el alcalde con una exactitud, con un aplomo, con una verdad intachables para los palcos de proscenio y las dos primeras filas de butacas: la sala no pudo apreciar su perfecto trabajo escénico; y al caer el telón, no se oyeron mas que algunas palmadas sin consecuencia (Zorrilla, 1880 [I]: 211).

Sin embargo Romea matizaba mucho el significado de “verdad”. La verdad podía embellecerse, es siempre relativa al estado y circunstancias del personaje, no olvida nunca que el público está ahí, «no la verdad propia del actor», que debe apropiársela a través de «su talento en su instinto especial» (Romea, 2009: 167). La verdad para Romea significaba también “ser” el personaje (Romea, 2009: 190). Hay historiadores como Díaz de Escovar (1924 [II]: 149) que recogen la extendida opinión de que Romea prescindía del arte en aras de la naturalidad, a diferencia de Matilde Díez que prefería la «verdad escénica».

Por los mismos tiempos, para Tamayo y Baus la poesía dramática en escena para ser bella debía estar «formada á imagen y semejanza de la criatura viviente» (Tamayo y Baus, 1860: 257). El espectáculo teatral imita o reproduce el espectáculo de la vida, aunque son cosas completamente diferentes, ya que de no ser así supondría que el arte y la realidad serían lo mismo. Una vez más el arte selecciona de la realidad aquello que es significativo, «lo más acendrado, esencial y poético de la naturaleza» (Tamayo y Baus, 1860: 259), pero sin falsificarla ni superarla. Cada ser humano será particular aunque tenga rasgos de lo humano en tanto categoría general, por lo que no servirán las convenciones. De acuerdo a su visión teísta, el teatro ha de manifestar lo espiritual a través de la representación fiel de la realidad, incluyendo la pasión y el desafuero. «La gran poética que ha de estudiar el autor dramático, escrita se halla en el corazón del hombre por mano de Dios» (Tamayo y Baus, 1860: 269). El núcleo sigue siendo la “ilusión” de realidad. Sublimar la naturaleza es falsificarla. De este modo la belleza moral y la artística se unen a través de la “verdad”. La visión es muy similar a la de Romea. La función moralizante del teatro se cumplirá si consigue conmover, y solo sirve a ello el lenguaje natural, sencillo y claro, alejado de toda convencionalidad.

Cumple sólo su objeto y merece aplauso aquel lenguaje que, sencillo, claro y flexible, desnudo de artificio convencional y vana pompa, es apto para recorrer todos los tonos, para proporcionarse á todos los tamaños; y, así como con el viento la llama, ya suspira, ya truena; ora dóblase, ora de nuevo se levanta al vario impulso de los afectos, estimando siempre la fidelidad, norte de su virtud; el candor, principal origen de su belleza (Tamayo y Baus, 1860: 269).

El habla correcta y el respeto por la gramática, no obstante, nada tienen que ver para Tamayo y Baus con lo verdadero y lo falso (lo afectado), y propone un modo natural de expresión, incluso para el verso, alejado de lo premeditado y artificial. Para él, el drama romántico retrata la “verdad” —lo que ilustra de nuevo el relativismo histórico con que hay que entender el concepto—. En la esfera del nacionalismo romántico (no faltan las referencias a los clásicos del Siglo de Oro, la peculiaridad del carácter español, el amor a Dios, al Rey y a la patria) rechaza la influencia francesa, que sin embargo aparece insistentemente en los manuales y tratados de declamación, como veremos. Reclama la inocencia, la ingenuidad, el candor del que hablaba Rousseau.

Para el actor y maestro Antonio Pizarroso la verdad «real» dista mucho de la verdad escénica.

No queremos dar á entender que lo que pasa en el teatro sea falso, pero sí que está bien lejos de afectar esa *verdad* real, descarnada á veces, fría otras y defectuosa casi siempre, porque en la naturaleza hay realidades tan excéntricas y absurdas, que pasar pudieran por aberraciones ó prodigios. De lo falso á lo ve-

rosímil hay mucha distancia, y no una verdad repugnante, sino lo bello de la verdad es lo que obligado está á copiar el actor inteligente en la escena. En una palabra: la verdad teatral semeja á una coqueta, cuyo seductor encanto consiste en las galas con que se adorna; despójesele de sus atavíos y quedará reducida á un espantable esqueleto (Pizarroso, 1867: 10).

El programa de Declamación de la Escuela Nacional de Música y Declamación publicado en la memoria para la exposición de Filadelfia de 1876, elaborado por Matilde Díez, mantenía el «método de la verdad» siguiendo a Talma y Romea. El programa deja ver que se exponían en las clases argumentos en pro y contra del método, los «escollos» a salvar, y las razones de los partidarios de la «escuela del fingimiento» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 239).

Sebastián Carner (1890: 204-205) dedica un capítulo a la *Naturalidad*. Toma las ideas de Latorre (1838) y Coquelin (1890); para él el arte «exige desde luego que se destierre la afectación del teatro y de todo cuanto tiene relación con él y que se procure con esmero la naturalidad». Sin embargo, ni se trata del naturalismo que pone la naturaleza en escena, ni se trata de la naturalidad del propio actor: hay siempre una elaboración artística. Cuenta la impresión que Romea causó a un actor amigo suyo:

la aparición en la escena de Julián Romea, diciéndonos que se le figuró que había terminado la comedia y que el que acababa de presentarse al palco escénico era un caballero que había salido á hablar con los actores de cosas ajenas al espectáculo (Carner, 1890: 207).

Más adelante, Carner cita a Coquelin (1890), para el que sin estilo no hay arte. Efectivamente, para Carner, sobre la escena, la naturalidad tiene condiciones. La primera es el espacio, pues la sala con mil quinientas personas no es un salón: el actor debe usar la voz de una manera diferente y articular para ser entendido. En segundo lugar está el estilo, pues el repertorio, sobre todo en verso, tiene un estilo incompatible con la naturalidad del actor: hará el verso como prosa, sin cadencia, sin hemistiquios y sin rima, lo que acabará por enfadar al público. Finalmente, el actor puede hacer de la naturalidad un estilo igualmente afectado:

un cómico puede crearse una reputación de naturalidad afectando el tono de la conversación, no diciendo una palabra mas alta que la otra, dejando caer el fin de sus frases, hablando entre dientes haciendo como que busca las palabras y repitiéndolas dos ó tres veces con pausas de minutos para luego precipitar la emisión y obtener el efecto... y el público del montón gritará: «¡Dios mío! qué natural es esto; parece que está en su casa; ¡qué actor!... Yo no lo he entendido, ¿y vos?; pero ¡qué naturalmente está dicho eso!... (Coquelin, en Carner, 1890: 208).

La naturalidad y la elaboración artística se han perseguido mutuamente: «hasta los aguadores saben ya, que la verdad en el teatro es la verdad *convencional*» (Saco, 1879: 162).

Enrique Funes (1894), al igual que Tamayo y Baus, prefería el naturalismo y todo aquello que reflejara el “espíritu nacional”; también señala las limitaciones que la literatura dramática impone al actor en cada época. La tarea del cómico es interpretar fielmente el espíritu del poema dramático, de modo que la “verdad” tendrá mucho que ver con el carácter del texto¹⁴⁴ (Funes, 1894: 421). Con el “naturalismo” de Máiquez y especialmente el de Romea, la vida misma está en el escenario, y el “efectismo” queda tocado de muerte (Funes, 1894: 524): «su purísima declamación sin canturías, llena de verdad y de sencillez, sin tocar en el prosaísmo» (Funes, 1894: 530). Opone a la verdad de Romea, el efectismo de Antonio Valero, y de ambos manifiesta admiración. Nunca deja el entretenido Funes de hacer referencias a la voz y la dicción de las actrices y actores.

La reflexión de los filósofos como Shopenhauer o Hegel (1989) sobre la actuación y el teatro aportó a la teoría del actor otras visiones. Para el primero, el actor debe tener ciertas cualidades que unidas a su propia individualidad le permiten crear diversidad de personajes; estas cualidades son la inteligencia para el análisis, la imaginación y sensibilidad para conmoverse y comunicar, y la formación técnica para manejar los recursos. Para Hegel, el actor es un creador que se identifica con el papel que representa (Oliva, 2004: 210).

En el fin de siglo se plantea por algunos autores la relatividad de la naturalidad conforme a épocas y públicos, es decir, no solo conforme a estilos sino también a la recepción (Oliva, 2004: 207). De nuevo se reflexiona sobre el equilibrio entre la técnica y la naturalidad, la convención y el naturalismo (Unamuno, 2007: 238 y s.).

El actor, dramaturgo y tratadista erudito Luis Millá (1900: 13) vuelve a plantear la cuestión de la vivencia:

en un concurs que's feu en un periòdich de París preguntant a les actrius y actors tots *si sentien els papers*, els artistes de mitjana importancia digueren que *sí*, y els eminents tals com Zacconi, Novelli, Sarah Bernhardt, Antoine, Coquelin y altres, contestaren, *no*.

Això vol dir clarament que més convenient es a l'actor *compendre la situació, penetrar el personatge*, que no pas deixar-se arrebasar per l'impuls de les passions que no deixen lloch a res, ofegant la part artística de tot detall d'estudi.

¹⁴⁴ Por otra parte, Funes distingue los recursos propios del autor y del actor, y su diferente incidencia y responsabilidad en el resultado final del espectáculo.

L'art es infinit.
 El sentiment té un limit.
 En el teatre triunfa sempre l'art¹⁴⁵.

En su manual de Declamación del Conservatorio de Barcelona, de 1909, Juan Riso muestra activas las mismas controversias sobre la naturalidad y la verdad. «Mucho se habla en nuestro días de la naturalidad en el *decir*, en la *acción*, en el *gesto*» (Risso, 1909: 25). El énfasis en la declamación estaba ya sustituido por la “naturalidad”, sin embargo señala cuatro significativos matices:

- «Pero la generalidad de los que más proclaman la naturalidad son los que menos la observan».
- Naturalidad y verdad significan lo mismo, pues una no puede ser sin la otra.
- La naturalidad se presenta por muchos actores como una frialdad que sirve para ocultar sus «deficiencias artísticas» en cuanto a talento, sensibilidad e imaginación.
- «La naturalidad en el teatro siempre será relativa» a los géneros y estilos de las composiciones dramáticas, que se representarán de diferente modo (Risso, 1909: 25).

Sobre la implicación emocional del actor el debate se consideraba abierto:

todavía no se ha dicho la última palabra acerca de si el actor debe ó no sentir las pasiones y sentimientos del personaje que representa, puesto que celebridades artísticas, hombres de cuya inteligencia en el arte dramático no se puede dudar, abrigan, proclaman y defienden ideas totalmente opuestas (Risso, 1909: 26).

Millá (1914: 42-43) dice que con frecuencia «se ha confundido el naturalismo con la naturalidad»; se opone a la presentación de la realidad en el teatro, que entiende como el espacio de un arte convencional. Argumenta que los naturalistas ensayan, luego hay elaboración artística, que en muchos casos no se les oye o no se ve la acción desde la segunda fila de butacas, o que presentan la cocina de una casa popular más grande que la de un restaurante.

¡Es esto la cacareada verdad escénica! No seremos nosotros los que aconsejemos esos procedimientos. El teatro debe ser arte, arte y siempre arte (Millá, 1914: 43).

¹⁴⁵ «En un concurso que se hizo en un periódico de París, preguntando a todas las actrices y actores *si sentían los papeles*, los artistas de mediana importancia dijeron que *sí*, y los eminentes, tales com Zacconi, Novelli, Sarah Bernhardt, Antoine, Coquelin y otros, contestaron, *no*.

Esto quiere decir claramente que al actor le es más conveniente *comprender la situación, penetrar el personaje*, que no dejarse arrebatar por el impulso de las pasiones que no dejan sitio a nada, ahogando la parte artística de todo detalle de estudio.

El arte es infinito.

El sentimiento tiene un límite.

En el teatro triunfa siempre el arte».

Ya en el siglo XX Eduardo Zamacois reflexiona sobre la verdad en el arte del teatro:

«¿Debe el actor sentir lo que dice?»

«¿Debe fingir que lo siente?»

En el teatro hay un abundante fondo de belleza. Real, capaz de resistir todos los asaltos del análisis, y también una gran dosis de artificiosidades y mentirosos convencionalismos. Siempre el arte fué superchería (Zamacois, 1910: 9-10).

Sarah Bernhardt era partidaria de sentir para hacer sentir. En cambio, Coquelin argumentaba que la sinceridad lleva al descontrol y la extralimitación, además de suponer un sufrimiento innecesario que agota al actor y hasta le pone en peligro. El «yo crítico» permanece sereno y diligente mientras controla al «yo artista» (Zamacois, 1910: 200). La historia del teatro está llena de accidentes por excesos de locura e inspiración. Zamacois propone la necesidad de mantener cierta distancia, si bien «en ciertos momentos, la verdad, la suprema verdad, triunfa, usando de su incontestable y avasallador poderío» (Zamacois, 1910: 203). El teatro es el reflejo de la vida, —dice— pero no la vida.

El actor occidental jugaba en el siglo XIX en el marco definido de la convención ficcional, es decir del acuerdo entre actor y público de que lo que ocurre es ficción, de que juega a ser otro, aunque juegue con “verdad”, con su instinto y naturaleza (ver Oliva, 2004: 210 y s.). Ya en el siglo XX la convención teatral, el código, dio paso en algunos casos a la realidad del actor. El trabajo desde el actor —con o sin personaje— ha dado y está dando fecundos resultados artísticos, si bien en ocasiones:

olvidamos que nos estamos engañando a nosotros mismos al construir una realidad a partir de escasos indicios: olvidamos la técnica del actor para identificarnos con el personaje y sumergirnos en el universo que representa. Sin embargo, el actor desempeña un trabajo muy preciso cuya complejidad no siempre captabamos (Pavis, 2000: 72).

La complejidad es inherente al sistema de comunicación artística que es el teatro, y por esto hay tantas posibilidades, lecturas e interpretaciones, también en torno a la “verdad”. Pero, como dice Oliva (2004: 187), «De lo que no hay duda es que la presencia de actores en escena representando personajes es la única verdad». La verosimilitud dependerá en gran medida de la encarnación («cuerpo, voz, vida y sentimientos» dice Oliva), de cómo los actores asumen en su propia realidad del escenario la realidad ficticia representada¹⁴⁶. Por eso la escena es un lugar convencio-

¹⁴⁶ Igualmente, no podemos ignorar las formas de teatro en las que el personaje ha desaparecido y solo queda el actor, o en las que el personaje es el mismo actor —representándose a sí mismo—, entre otras posibilidades (performance, teatro documento, teatro-danza, por ejemplo).

nal, sea como sea, que requiere una preparación del actor en varios y complejos niveles, incluyendo la voz y el lenguaje. Una vez más, verdad y verosimilitud remiten a códigos (estilos) que cambian con el tiempo y las circunstancias, y solo pueden comprenderse en una perspectiva histórica (Oliva, 2004: 189). Por tanto los cambios en los textos, la interpretación y los gustos colectivos han determinado la preparación del actor en torno al habla escénica.

El entrenamiento del actor consistía entonces en el desarrollo de aquellos elementos externos que contribuían a la emisión: voz, gesto, expresión corporal y uso del espacio escénico. El Romanticismo supuso un giro radical en la concepción del hombre como individuo, lo cual contribuyó a la aparición de personajes independientes frente a los tipos tradicionales. El actor se veía obligado a servir de centro de las emociones extremas del drama y la técnica se consideraba de ayuda para una misión superior: expresar los sentimientos del hombre. En el realismo, la psicología se tradujo en el escenario en textos donde los personajes tenían profundidad y subtexto. El Sistema stanislavskiano trató de ayudar al actor a otorgar entidad al personaje gracias a su propia personalidad (Oliva, 2004: 189).

En el Stanislavski más psicologista la propia experiencia de las pasiones del actor se conectaba con una visión espiritualista (reflejada en la terminología, aunque la semántica permita muchos matices) en que la “verdad” aparece estrechamente asociada a “fé” (Gutiérrez, 2001: 70), mientras que en el último Stanislavski la acción física, el tempo-ritmo, la voz y la palabra toman fuerte presencia en el método; prueba de ello es el encargo a María Ósipovna en 1936 de la dirección del laboratorio de habla escénica (Ósipovna, 1998: 13). En la formulación del sistema la voz y la elocución quedaron en la técnica externa (Stanislavski, 1988: 312, 321; 1986: 60 y s.), pero como parte esencial en completa relación con el resto:

las emociones, cuanto más se traducen en actitudes o en acciones físicas, más se liberan de las sutilezas psicológicas de lo indecible y de la sugestión (Pavis, 2000: 70).

Stanislavski supuso una revolución porque aspiró a un sistema de trabajo “objetivo” y honesto, basado en las “leyes” y la “teoría” del arte, y no en la genialidad, la inspiración y la intuición:

a los actores les estorba su “genialidad” entre comillas —decía irónicamente Stanislavski—. Cuando menos dotados están, tanto más es esta genialidad la que no les permite abordar conscientemente el estudio de su parte y, en particular, del lenguaje. Esa gente, imitando a Mochálov, vive confiada en la “inspiración” (...) Por pereza o estupidez esos “genios” se convencen de que es suficiente que el actor “sienta”, para que su lenguaje fluya espontáneamente (Stanislavski, 1986: 208).

El extraordinario interés de Stanislavski por la voz, por la claridad y precisión en la dicción, se mantuvo en las escuelas rusa, inglesa y alemana (que ya lo tenían), pero no así en las variantes norteamericanas del método¹⁴⁷.

Negligent of voice pedagogy, however, the voices of Method actors have acquired the reputation for being fraught with tension and incomprehensibility, given the perceived penchant for mumbling, stuttering, and the use of thick dialects. Such voices supposedly reflect the voice in real life, and may certainly serve the extremely popular realist stage of the twentieth century, but, ironically, they run counter to Stanislavski's aspirations for training in vocal clarity¹⁴⁸ (McComb, 2002: 17).

La "verdad" sigue siendo un concepto activo y en uso permanente por el teatro actual y sus artistas, un motivo que continúa asociándose a lo inefable. El mensaje del *Día mundial del teatro* 2015, escrito por el director polaco Krzysztof Warlikowski (nac. 1962) concluye con este deseo:

"la leyenda trata de explicar lo que no se puede explicar. Debido a que se basa en la verdad, que debe terminar en lo inexplicable", así es cómo Kafka describe la transformación de la leyenda de Prometeo. Estoy convencido de que las mismas palabras deben describir el teatro. Y es esa clase de teatro, el que se basa en la verdad y que encuentra su fin en lo inexplicable es lo que deseo para todos sus trabajadores, los del escenario y los de la audiencia, lo deseo que con todo mi corazón.

En un ámbito metodológicamente impreciso, artesanal y acotado, trufado de teorías contradictorias, opiniones y consejos, recurrimos otra vez a Santiago Trancón (2006) para, desde el campo teórico, una delimitación de «actitudes y proposiciones» en torno a la "verdad".

El uso frecuente de una serie de dicotomías conceptuales excluyentes viene determinado por creencias, opiniones y teorías apenas contrastadas, lo que suele llevar la discusión a zonas de "inmunidad subjetiva", o sea, allí donde no puede avanzar la reflexión crítica porque el discurso se cierra sobre sí mismo (Trancón, 2004: 21).

¹⁴⁷ Véase un ejemplo práctico en Clurman, 1997: 116-117.

¹⁴⁸ «Pese a descuidar la pedagogía de la voz, las voces de los actores del Método han adquirido la reputación de estar cargadas de tensión y ser incomprensibles, dando una percepción tendente al balbuceo, tartamudeo, y el uso de acentos bastos. Como se supone que las voces reflejan la voz en la vida real, lo que era ciertamente útil para el extremadamente popular escenario realista del siglo veinte, irónicamente, corría en contra de las aspiraciones de Stanislavski sobre el entrenamiento en la claridad vocal».

7.5.1. Ciencia y arte

A pesar del binomio artes-ciencias, tan frecuente en la época¹⁴⁹, prácticamente se definieron por oposición. Y a pesar de los propósitos cientifistas de los autores de los manuales, la ciencia tal como la entendemos ha quedado alejada de sus propuestas. De hecho, los aspectos anatómicos y fisiológicos, un razonable punto de partida para la conexión entre arte y ciencia, que encontramos en los tratados franceses —algunos traducidos y difundidos, como el de Segond (1856)—, no aparecen en los tratados españoles de Declamación hasta el *Curso completo de declamación* de Guerra y Alarcón (1884). Los conocimientos rudimentarios de medicina y psicología para conocer los estados del cuerpo y las emociones, al parecer no pasaron de buenas intenciones.

Por lo mismo, parece que el cómico debería tener algunos conocimientos sobre la parte física del hombre. Pero tampoco considero que sea preciso un estudio especial de esta ciencia, pues cualquiera que posea un instinto feliz, una alma fuerte y sensible, y un espíritu de observación bien dirigido, expresará naturalmente y con energía las pasiones de que se supone agitado (Prieto, 2001: 97).

Debemos tener en cuenta que en la época la distinción ciencias-artes no siempre estaba tan clara, y que era común hablar de la filosofía, música, lectura, versificación o aspectos de la retórica como ciencias. El término se aplicaba por extensión a “conocimiento”, “saber”, por lo que Prieto (2001: 208) habló incluso de la «ciencia de todo actor que se encuentra sobre la escena».

Romea consideraba a las ciencias como auxiliares del teatro (Romea, 2009: 125, 160), pero nada concreta salvo que ayudan a conocer la enfermedad o la locura a fin de representarla mejor. La fisiognómica como pseudociencia mantuvo el interés hasta los años treinta, pero después decayó progresivamente. Matilde Díez incluyó en el programa de Declamación: «Aplicaciones de las verdades científicas en el arte», lo que da cuenta de cierto interés en el contexto de la «escuela de la verdad», opuesta a la «ficción» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 286-287).

Los principios y las ideas estéticas en el teatro se han formulado desde la experiencia práctica, la intersubjetividad, y rara vez desde la objetividad científica, lo que ha determinado la dificultad para la transmisión, ceñida normalmente a la pura experiencia.

En efecto, hay ciertas profesiones en el mundo respecto de las cuales reinan ideas particulares que gozando, por decirlo así, de cierto derecho de prescripción llegan á verse canonizadas como principios, de tal suerte que de hacerlas

¹⁴⁹ Por ejemplo: Robles (1790) *Introducción general al estudio de las Ciencias y de las Bellas-lettres*, traducción de *Introduction générale à l'étude des sciences & des belles-lettres, en faveur des personnes qui ne savent que le français*, anónimo de 1731.

frente se corre el riesgo de ponerse en guerra abierta con los que las admiten. Tales son las que dominan respecto del arte de la declamación teatral (Revilla, 1832a [V]: 103).

El tratado de Segond (1856), el de Yela de la Torre (1872a), y el de Botey (1886) consideraban la voz desde el punto de vista anatómico y fisiológico, amparándose en los descubrimientos científicos sobre la producción vocal. A partir de los nuevos conocimientos y de la experiencia de los fisiólogos y los profesores de Canto del Conservatorio de París, cuestionaban los métodos de enseñanza y planteaban ventajas objetivas en los procesos, la salud y los resultados de los cantantes. Desmontaban con argumentos contrastables los procesos de trabajo de los “rompevoces” y “charlatanes”. El cuestionamiento de la enseñanza y la técnica no derivaba en un cuestionamiento global de la estética del canto, sino en mejoras que permitían resultados con mayor facilidad y en menor tiempo.

Una eminente profesora, no obstante deber al *arte de bien educar la voz* la gloria que ha conquistado en el teatro, sostiene que no deben educarse más que las voces que naturalmente revelen buenas condiciones para el canto, y opinando nosotros de distinto modo, nos propusimos hace tiempo estudiar los medios de utilizar para el arte melodramático las facultades de todo aquel que se sintiera con vocación para abrazar la carrera teatral (Yela, 1872b: 2).

En otra parte hace referencia al cantante y maestro Manuel García (1805-1906), inventor del laringoscopio y autor de un prestigioso método de canto, que «ha venido a enlazar íntimamente la ciencia con el arte» (Yela, 1872a: 30).

Los maestros que partían de la vivencia y la transmisión de la verdad, asociaban el trabajo artístico con las dotes naturales, el genio y la inspiración, y con frecuencia negaban la posibilidad de que el arte se pudiera enseñar. La conexión de la inspiración artística con el alma de la persona implicaba una visión trascendente que se amparaba en la experiencia emocional individual, y que por tanto desconfiaba de la objetivación de los fenómenos y de la ciencia, a pesar de reivindicar la naturaleza como fuente de verdad. Un ejemplo extremo era el Abate Bautain (1857).

Los enfoques científicos llegaron muy tímidamente a la teoría de la Declamación desde la filología, la fisiología, y la psicología; llegaron primero al canto.

7.5.2. Teoría y práctica

Pero el supuesto cognitivo por el que teoría y práctica son incompatibles se extiende a otras muchas categorías, forzando y justificando todo tipo de desacuerdos y malentendidos: formación teatral o práctica sobre el escenario; intuición o técnica; dotes naturales o trabajo riguroso; cabeza o corazón, etc. (Trancón, 2004: 33).

Evangelina Rodríguez tiene razón cuando califica como experimental la memoria del actor, y cuando afirma que los actores se han sentido exiliados de la «liturgia erudita» (Rodríguez, 2012: 235-236); sin embargo ha habido actores estudiosos que han puesto por escrito su experiencia, como demuestra la nómina de manuales y tratados que aparecen aquí.

La distinción entre conocimiento intelectual y práctico, *episteme* y *techné*, fue formulada por Aristóteles y ha sido fuente de debate hasta el siglo XX: Kant, Schelling, Adorno, Derrida, Deleuze, «contraponen el poder evocativo de aquello que está plasmado en el arte a la naturaleza restrictiva del conocimiento intelectual» (Borgdorff, 2006). El concepto de una sabiduría de la práctica (*phronesis*) o de la habilidad, puede también oponerse a lo intelectual. En todo caso ha sido frecuente la creencia de que el arte se desarrolla en terrenos de la intuición, por vías no cognitivas, y ajenas a la racionalidad. Según Borgdorff, tiene que ver con los contenidos no discursivos del arte, que hacen compleja la explicación a través de conceptos o del discurso racional, pero que son claramente cognitivos. Existe, efectivamente, la noción del conocimiento a través del cuerpo y de las emociones, y más recientemente —se formuló en 1983— la teoría de las inteligencias múltiples (Gardner, 2011):

los fenómenos de trabajo en el terreno artístico son decididamente cognitivos y racionales, aun cuando no podemos acceder directamente a ellos a través del lenguaje y los conceptos (Borgdorff, 2006).

Además, está la «personalidad creadora» del artista, que implica la mirada individual de los procesos artísticos, lo que ha implicado el subjetivismo —lo veremos en el siguiente apartado— y a veces la falta de rigor.

Toda actividad requiere del pensamiento y no existe práctica “inocente” con respecto a lo que pensamos, al igual que ocurre con los esquemas mentales, que determinan la práctica. Es inevitable interpretar lo que hacemos a través de teorías, esquemas de conceptos, ideologías, creencias, principios epistemológicos o incluso hábitos mentales que nunca son inocentes. Según Trancón existen diversos modos de actuar como existen diversos modos de pensar («Existe un pensar espontáneo y acrítico, y otro crítico y elaborado; un pensamiento especulativo y teórico, otro práctico y vital» Trancón, 2004: 34), y al simplificar sus relaciones a través de la oposición teoría-práctica, se afecta directa y tendenciosamente la definición del teatro. Hoy nadie duda de que el conocimiento es poder.

Francesco Riccoboni (1783: 3) se lamentaba de que nadie había escrito los principios del arte de representar. Los actores deberían primero aclarar esos principios, pero les es difícil hacerlo pues «se hallan obligados á pasar la vida en aclararlos entre sí mismos á fuerza de práctica y de

reglas». El actor viene a conocerlos en su madurez —argumenta—, y para entonces con frecuencia ya no le es posible aplicarlos. Rodríguez de Ledesma aludía a los conocimientos necesarios para la preparación de las representaciones, el ingenio, el juicio y la memoria, así como «reglas ciertas y cuales son propias del arte que profesan» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 71-74). El conocimiento de la historia era imprescindible para conseguir la verosimilitud en los trajes, escenografía y comportamientos de los personajes, principio reiterado por Bastús (1833), Prieto (1835), Latorre (1839), Lombía (1845) o Capo (1865). En la programación de Declamación de Matilde Díez de 1876 la teoría ocupa gran parte de los contenidos.

La clara noción de que la formación del actor requiere lo experimental, dado que el aprendizaje es en esto personal y vivencial, no solo un conocimiento intelectual, ha llevado a muchos a negar la formación reglada en favor de la experiencia y la práctica del oficio. Es la tradición artesanal que recela de las escuelas, y muy especialmente de sus formulaciones teóricas, racionales o disciplinares (Rodríguez, 2012: 229-230). Por otra parte la defensa del oficio, o de la tradición propia, casi nunca ha estado ajena a los intereses gremiales (Rubio, en Romea, 2009: 26).

Pero el actor de hoy sigue hablando, como lo hicieron los actores y actrices de entonces y quienes los defendieron o aborrecieron, de su oficio, reclamando no solo el prestigio de una profesión artística, sino la artesanal técnica experimental sobre la cual aquella ha de asentarse (Rodríguez, 2012: 246).

Igualmente se ha hablado mucho de la “inocencia” en escena, es decir, que el actor no puede “pensar” mientras actúa, lo que ha reforzado la dicotomía hacer-pensar, o hacer-teorizar, tan presente en muchos actores y técnicas. No obstante, hablar es pensar, y los personajes también piensan (Oliva, 2004: 367). El problema surge cuando al pensar el actor se aleja del personaje, de la situación, o de la acción. La inteligencia y el pensamiento han sido considerados poderosas herramientas del actor, y junto con otras como la sensibilidad y la imaginación, cualidades deseables.

Actuar no es teorizar: el actor hace; sin embargo, las reflexiones sobre la técnica y los procesos construyen también la memoria del oficio y ahorran muchos esfuerzos. La experiencia de la escena ha conducido a reflexiones amplias y bien fundadas (Oliva, 2004) tanto como a la reiteración de reglas básicas que a veces no van más allá del sentido común. Es el caso de los consejos que «únicamente se pueden aprender encima de un escenario» (Gallud, 2014: 11), y que no se enseñan en las escuelas —dice Gallud— porque no son «técnica» sino «oficio». En este reciente ejemplo de consejos surgidos de la experiencia y la “tradición”, encontramos no solo una colección de obviedades para cualquier conocedor, sino un repertorio de consejos que sí se enseñan en

las escuelas, pero como elementales bases sobre las que trabajar (Véase la parte sobre «Elocución» para comprobarlo). En teatro, forman parte de la propia técnica interpretativa, parte del comportamiento escénico en general, o en su caso de una época o estilo concreto de actuación. Hubiera bastado una mirada a los viejos manuales sobre declamación para descubrir que muchos de estos consejos se escribieron al menos hace ya dos siglos. Por algo existen los textos, las escuelas de actuación, y las de arte dramático.

El lugar que ocupa el actor en el “aquí y ahora” del escenario, no remite precisamente a sendos análisis conceptuales, pero su práctica necesita de la reflexión para el análisis crítico, estilístico, contextual, y de procesos de creación. La falta de formulaciones conceptuales conduce a la desmemoria, a la reiteración —en su peor sentido, el de la ignorancia—, a «la exaltación del relativismo y el subjetivismo, como único referente teórico» (Trancón, 2004: 34).

No debemos olvidar que la elaboración de teorías supone una labor de relación, descripción, sistematización e incluso predicción de fenómenos, ideas, reglas o leyes que nos permiten conocer, explicar e interpretar la realidad circundante y actuar en ella (Vieites, 2001: 23).

No podemos prescindir, por tanto, de la teoría como referente (siempre histórica, crítica, relativa, contrastada), al igual que no podemos hacer de ella un conjunto con pretensiones de norma para las prácticas teatrales. Es cierto que ha habido poco interés en escribir lo que la práctica profesional sabe por experiencia desde la noche de los tiempos, y que a veces se ha considerado hasta trivial, pero no es menos cierto que:

ya va siendo hora de que los profesionales del teatro dejemos de lado ese resto que nos queda de culto atávico al talento analfabeto, nos sacudamos la pereza y nos sentemos a estudiar (Cantero, 2006: 13).

Con todo, conviene no olvidar que este mismo mensaje se repite en los manuales desde principios del siglo XIX, y que el asunto fue determinante en las opciones tomadas para la formación reglada de los actores (Véanse algunas reflexiones de los legisladores más adelante en 8.5).

Pietrini (2011: 19) explica cómo la teoría de la actuación en España desde Manuel García de Villanueva (1787) y Juan Francisco Plano (1798), se inclinó por la expresión natural y directa de las emociones, frente a las formulaciones de la actuación entendida como fenómeno artístico con sus propias reglas.

They recognise that nature can be embellished by art, but insist on the naturalness of expressivity, without granting to acting the status of an artistic pheno-

menon endowed with its own expressive rules which can differ from those informing reality¹⁵⁰ (Pietrini, 2011: 19).

En la práctica los actores recurrían habitualmente a los códigos de representación y a los efectos. En el siglo XIX eran conscientes de esta «divergencia» entre la práctica y los principios teóricos, aunque una mayoría de los tratadistas la negaran.

Desde la fundación de la Escuela de Declamación del Conservatorio la parte teórica había sido una preocupación dada la escasa formación básica de los alumnos. Juan Lombía (1845: 96 y s.) hablaba de la ínfima remuneración y consideración social de los actores subalternos, que no se consideraban artistas y que carecían de instrucción suficiente. Se quejaba de la falta de textos sobre formación del actor por lo que no había estudios disciplinares en el aspecto teórico:

si los actores subalternos estuvieran mejor recompensados, sus plazas serian muy á propósito para los jóvenes bien educados que en ellas debían hacer un estudio práctico de su arte ínterin se dedicaban á desenvolver sus teorías y las demas ciencias que con él tienen relacion.(...) Además, como en España se han ocupado tan poco del teatro los escritores públicos, carecemos de obras elementales, acerca del arte y de todo lo que directamente tiende á formar la educacion del actor; y esta clase de obras, si no es absolutamente indispensable para los actores de buen talento y de genio, porque estos hallan en su propia imaginacion y en el estudio de las letras, sanas doctrinas aplicables á su arte, son de no poca importancia para las medianías de que eternamente habrá que servirse en el teatro para ciertos papeles mas ó menos subalternos, y que con las nociones teóricas claras y directas de su arte lograrían mejores resultados (Lombía, 1845: 96-97).

Cuando Julio Nombela propuso en 1862 la creación de una Cátedra de Historia y Filosofía del arte tras estudiar la organización pedagógica del Conservatorio de París, Velaz de Medrano, director del Conservatorio de Madrid, aducía la escasísima formación de los alumnos para indicar que la cátedra podría ser más adecuada en la Universidad.

A duras penas pueden acreditar en el examen de ingreso saber leer, escribir y contar, vienen deseosos de adquirir en el plazo más breve posible una profesión honrosa con que ganar su vida (...) Esto es lo conveniente; ello es lo práctico (en Soria, 2010: 338).

¹⁵⁰ «Reconocían que la naturaleza puede ser embellecida por el arte, pero insistían en la naturalidad de la expresión, sin otorgar a la actuación el estatuto de un fenómeno artístico dotado de sus propias reglas expresivas que pueden diferir de aquellas de la realidad que la informa».

La orientación profesional que ha dominado las escuelas de arte dramático las relegó a dar formación elemental y básicamente práctica, una realidad que se impuso a los intentos de reforma de José de la Revilla en 1840, o la equiparación con los Conservatorios europeos de París, Milán y Bruselas que intentó, sin conseguirlo, Julio Nombela en su propuesta de 1880 (Nombela, 1909 [I]:353): «El artista necesita saber y ejecutar: su instrucción, por lo tanto, debe ser TEÓRICA y PRÁCTICA» (1909 [I]:362).

Antonio Pizarroso (1811-1874), maestro honorario del Real Conservatorio de Música y Declamación desde 1858 escribía en su manual:

empresa ardua parecerá abarcar tantos y tan distintos conocimientos como debe poseer un actor; pero ya hemos dicho que si ha de realizar el ideal de su arte, está en el deber de consagrar al estudio su vida entera, (...) Es una vulgaridad creer que el actor nace: los actores, como los oradores, se hacen a costa de perseverancia en el estudio (Pizarroso, 1867: 17-18).

Años después impartiría clases en la Escuela Práctica de Declamación que se creó en el Teatro Español en los mismos años en que la sección de Declamación del Conservatorio estuvo cerrada. La enseñanza, según el reglamento de 1872 tenía dos partes, una de teoría del arte de la Declamación, y una práctica (Soria, 2009b: 92).

A pesar de la necesidad de teorizar sobre el arte del actor que manifiestan los manuales o la programación de Matilde Díez, a pesar de que la teorización implicó el tratamiento de la disciplina como un saber científico que mejoró el conocimiento de la profesión y el reconocimiento social del actor, las clases, al menos hasta 1868, se basaron en la práctica y tomaron la forma del «ensayo constante» (Soria, 2010: 408).

7.5.3. Objetividad y subjetividad

La dialéctica entre conocimiento objetivo y subjetivo está en el centro mismo de los debates sobre el teatro y la actuación debido, como decíamos arriba (ver 5.1), a la coincidencia en el actor del sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento: instrumentista e instrumento¹⁵¹. Implica igualmente la cuestión de la expresión subjetiva, frente al conocimiento y la interacción. Gran parte del debate afecta a las metodologías, y por tanto a la cuestión de la transmisión o no del conocimiento, y a la definición o no de las disciplinas. Atraviesa todos los aspectos de la reflexión sobre la comunicación del actor: cuerpo o conciencia, realidad o ficción, texto y recepción, mimesis o creación, sonido y significado, entre otros. Las implicaciones epistemológicas son evidentes, y aunque sin desarrollarlas, intentaremos aclarar cómo afectan al habla escénica.

¹⁵¹ Véase a este respecto Coquelin (1887) *The dual personality of the actor*, en Cole y Krich (1970: 192).

No podemos abordar aquí la indagación sobre los límites de la objetividad, pero referiré tres teorías contemporáneas a las que Santiago Trancón recurre a para explicar la imposibilidad de separar nítidamente lo objetivo y lo subjetivo. La filosofía de la fenomenología de Husserl parte de que para conocer la realidad es necesario el distanciamiento de la actitud natural, pues la percepción ordinaria está condicionada por la experiencia, el yo y los juicios e interpretaciones asociados. La percepción objetiva del mundo requeriría despojarse de la subjetividad lo mismo que «de toda teoría o interpretación previa, incluida la interpretación que nos proporcionan los sentidos» (Trancón, 2004: 42). Por otra parte, el principio de incertidumbre formulado por las teorías de las partículas subatómicas, implica que no es posible establecer separación entre la realidad (objeto) y la observación de la realidad (conciencia): no podemos conocer realmente la realidad porque solo podemos conocer la parte que observamos y cómo la observamos, hecho que además está modificando la realidad observada, lo que se opone a las certezas del empirismo tradicional. Finalmente, la teoría de la cognición social establece que nuestra cognición, la manera de interpretar la realidad, está enteramente condicionada por estructuras cognitivas adquiridas en la socialización. La percepción sensorial está condicionada por la interpretación de los estímulos y el valor que se les da, que está determinado por la socialización, es decir, por la intersubjetividad. La evolución en un contexto social nos ha dotado de mecanismos por los que

nuestra percepción de los otros, especialmente, no es un proceso empírico, sino el fruto de procesos de inferencia, atribuciones, esquemas, estereotipos, sesgos, creencias, expectativas y emociones que actúan como órdenes grabadas en un programa previo. La mente está absorbida por la socialización (Trancón, 2004: 44).

Dicho de otra manera, la percepción de la objetividad está teñida por la subjetividad de quien percibe y de su grupo social. Interpretamos la realidad. Las implicaciones para el caso del teatro y del habla escénica son:

- La lectura del trabajo del actor dependerá tanto del emisor como de la recepción, y podrán ser diferentes.
- Las estructuras de conocimiento disciplinar podrán tener en cuenta los hechos y sus interpretaciones.
- Los códigos de la comunicación —lenguajes— dependerán del acuerdo colectivo.

La deseable interacción entre las perspectivas objetivista y subjetivista excluye la relatividad radical del subjetivismo ideológico¹⁵² tanto como la imposición de una verdad objetiva. De hecho, implica un cuestionamiento severo del uso del término “verdad”.

¹⁵² Trancón (2004: 55) habla incluso de «ideología de la subjetividad».

Antonio Capo expresaba en su manual la desconfianza en el lenguaje, propia de la escuela realista, frente a la certeza del gesto.

Las palabras pueden ser ambiguas, empero la pantomima de la naturaleza y de la verdad no lo es jamás, porque es la única que entiende la misma naturaleza (Capo, 1865: 55).

La dialéctica entre los elementos expresivos (texto, voz, cuerpo, lenguaje, entre otros) y la interpretación o lectura de ellos por el receptor exige una coherencia o acuerdo —dinámico— entre ambas partes, que es precisamente un terreno abierto a posibilidades, intercambios y modificación de significados.

El individualismo subjetivista suele mantener una idea negativa acerca del lenguaje y el valor de las palabras, una desconfianza sobre su utilidad y eficacia. El lenguaje, sin embargo, como ha demostrado la pragmática, es el instrumento más útil, adaptativo y eficaz que haya podido inventar el hombre. Los fenómenos de ambigüedad, indeterminación y vaguedad, con los que se suele argumentar contra la perfección del lenguaje, lejos de responder a limitaciones mentales o psicológicas, otorgan a la comunicación una flexibilidad y capacidad que de otro modo no podría alcanzar (Trancón, 2004: 51-52).

Por el otro lado, la objetividad en el uso de los medios expresivos del habla escénica no es posible más allá del texto y sus componentes estilísticos (el lenguaje y su uso son convencionales, responden a normas acordadas), pues ignoraría los múltiples matices y resignificaciones de la comunicación oral interactiva en vivo, y la creatividad. Las palabras no significan lo mismo para cada individuo y la semántica puede variar en distintos tiempos; hay palabras de significado preciso y otras con significado más amplio o difuso; la pragmática cambia en función del interlocutor lo que implica que usamos las palabras de manera muy diferente según la situación, porque «el lenguaje puede servir para muchas cosas a la vez» (Trancón, 2004: 53): expresarse, sí, pero también transmitir información, dialogar, divertir o conmover. El teatro es comunicación, indaga en la realidad y la transmite a través del lenguaje poético. El lenguaje reúne el conocimiento objetivo y el subjetivo, la palabra es acción:

la palabra actúa como membrana, se interpone entre el sujeto y el objeto, es un puente, una realidad física y mental que participa del objeto y del sujeto, que organiza nuestros intercambios con el mundo (Trancón, 2004: 56).

En el terreno de la dialéctica entre ambos extremos hay un rico territorio de intercambio entre la técnica y la expresión que no admite las posiciones cerradas y los bloqueos dogmáticos asociados al término “verdad”, sea cual fuere la significación que se le quiera dar. Con frecuencia en la creación se parte de los impulsos subjetivos, pero

la subjetividad se transforma en objetividad y esta objetividad, construida conscientemente como obra de arte, de nuevo se transforma en subjetividad a través de la recepción. El teatro es todo el proceso, el que va de lo subjetivo a lo objetivo, y de lo objetivo a lo subjetivo. No hay otra forma de analizarlo (Trancón, 2004: 56).

Dependiendo del punto de vista dominante, objeto o sujeto, se presentan opciones diferentes que venimos analizando en este capítulo. Cuando los contenidos destacados son la vivencia, sensibilidad e inspiración, las metodologías asociadas remiten a lo personal y rechazan la posibilidad de una sistematización pedagógica disciplinar explícita, estamos ante los principios del «furo»». Si se parte de que los medios de creación, transmisión, comunicación y recepción son cognoscibles, reductibles a variables que se pueden analizar, explicar, estudiar, ordenar y transmitir según metodologías ordenadas, estamos ante los principios de la «racionalidad práctica» (Vieites, 2001: 24). Por supuesto que ambos puntos de vista se han mezclado en distintas proporciones en cada praxis teatral, teoría o periodo histórico, tal como ocurre en los manuales y tratados. Cabría señalar la tendencia general, en mi opinión, a una posición subjetivista de los actores, y a una posición objetivista de críticos, teatrólogos y estudiosos, eso sí muy condicionadas por las ideologías y las tendencias estéticas de cada momento. Sebastián Carner era un ejemplo:

no admiten consejos de nadie (...) entonces todavía el amor propio les aconseja sostener su criterio invocando el carácter subjetivo de las bellas artes y considerando el criterio de los otros como apasionado y sobre todo influido por la envidia (Carner, 1890: 28).

El uso del lenguaje se ampara en unas reglas intersubjetivas a las que damos categoría de “objetividad”: por ejemplo, cuando decimos que un punto es el final de una frase, o que una anticadencia indica una pregunta. En la dialéctica entre las reglas del lenguaje y la comunicación efectiva se encuentra el terreno del habla escénica, como muy bien entendió Stanislavski. Además, están los códigos de estilo y las propias reglas del teatro en cada momento y lugar, impuestas al artista desde la recepción, pero susceptibles de ser modificadas. Hay dos condiciones que se han asumido generalmente como “objetivas”, en tanto que imprescindibles, para que se produzca la comunicación a través del habla escénica: el público ha de oír (sonido), y ha de entender (el texto, las palabras, el código). El espacio teatral es pues un factor objetivo sobre la percepción del habla escénica.

Con cierta frecuencia se ha entendido —erróneamente— que los códigos de estilo no cumplen una función comunicativa, al ser considerados “formales” o manifestación del ego del artista, y se les ha opuesto —acertadamente— a la comunicación cotidiana “natural”; ya lo hemos visto en el epígrafe sobre *Las valoraciones estéticas*, y volveremos después, en *El teatro y la vida*. En la

actuación, hubo una asociación conceptual del estilo con la afectación, y una valoración moral de la realidad como “no estilo” asociada al concepto “verdad”. Sin embargo, el estilo, definido como agrupación de “estilemas” o rasgos expresivos, puede definirse para cualquier obra artística. Dicho de otro modo: en arte siempre hay estilo, porque hay una elección de rasgos expresivos, y ese estilo puede definirse.

El mito de la autoidentificación del actor y el personaje, para aportar la emotividad apasionada e instintiva del propio actor, llevó a la concepción irracional e idealista, formalmente enemiga de las formulaciones teóricas y las escuelas, pero a la vez paradójicamente generadora de varios manuales. La inspiración y la categorización convivieron en la teoría, la práctica teatral y la didáctica durante todo el siglo XIX, y esa dialéctica fue importante para la configuración de la actuación como disciplina, y del habla escénica como parte de aquella.

Even when it shows a greater propensity for categorization, it seeks to set the descriptive and normative principles, based on the equivalence between passion and expression, in a theoretical framework which elevates the actor to the status of a creative artist. And the only feasible way to attribute a creative function to the actor appears to be through sensibility and self identification, paradoxically combined with the formulation of hard and fast rules to establish the principles of an art which is in the process of being forged¹⁵³ (Pietrini, 2011: 21).

Engel argumentaba que la habilidad del actor en la ejecución se conseguía por el estudio y conocimiento de las reglas más que por «las ideas confusas de sentimiento» (en Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 60). El estudio de las reglas permitirá que estas se asimilen, y facilitarán que el sentimiento aparezca con mayor facilidad y rapidez. El asunto se proyecta sobre los manuales y tratados, y cada autor se adscribe a una u otra posición.

Diderot atacó el tópico de la inspiración y la sensibilidad como fuente de la excelencia interpretativa, planteando la actuación como un arte con normas y pautas propias (Vieites, 2001: 30), lo que permitía salvaguardar el «equilibrio emocional del actor» (Vieites, 2001: 28).

La oposición entre artesano y artista, un asunto capital al que Zeglirscosac dedica su prólogo, siguiendo a Lessing (Doménech, Soria y Conté. 2011: 35 y s.), podría entenderse como una dicotomía opuesta a la formación técnica, que se asociaría con lo mecánico y técnico, frente a la inspi-

¹⁵³ «Incluso cuando muestra una gran tendencia hacia la categorización, busca establecer principios descriptivos y normativos, basados en la equivalencia entre pasión y expresión, en un marco teórico que eleva al actor a la categoría de artista creativo. Y la única vía posible para atribuir una función creativa al actor parece ser a través de la sensibilidad y la identificación, paradójicamente combinadas con la formulación de reglas fuertes y rápidas para establecer los principios de un arte que se estaba forjando».

ración o talento del artista. Los fundamentos técnicos implican “oficio”, habilidades prácticas, asociables a lo “manual”, y en cierto modo opuestas a lo que se consideraban “artes liberales”. Por esto quizá se diera mayor importancia a los aspectos gramaticales, literarios y retóricos, que no implican la servidumbre del cuerpo y claramente considerados dentro de las citadas artes. Pero también se compara al Arte Dramático, en la argumentación de Lessing (en Doménech, Soria y Conté. 2011: 159 y s.), con la música, la pintura y lo que hoy llamamos ciencias (matemática, física y mecánica), es decir, mucho más cercanas a principios disciplinares y a la “objetividad”.

El Romanticismo puso el foco en la individualidad del personaje, pero que también implicaba la del propio actor en el contexto de la época.

En cambio, en la poesía *moderna*, romántica, el tema primordial lo constituye la pasión personal, cuya satisfacción solo puede concernir a un fin subjetivo, en general al destino de un individuo y carácter particulares en circunstancias específicas¹⁵⁴ (Hegel, 1989: 864).

A medida que se avanza hacia el fin del siglo XIX los tratados plantean de manera más crítica la inmunidad subjetiva del actor, e inciden con creciente determinación en la necesidad de objetivar el arte del actor sobre reglas y consejos seguros, amparándose en lo posible en los conocimientos científicos (Pizarroso, 1867; Guerra, 1884; Carner, 1890; Risso, 1892).

La individualidad del artista ha estado muy asociada a los procesos de elaboración artística, hasta el punto de confundir la técnica con la expresión en tanto creación particular o inspiración. El arte puede expresar la subjetividad pero desde luego no es su función única: la comunicación, el intercambio, el aprendizaje, el placer sensorial e intelectual, también son funciones del arte (Trancón, 2004: 53).

La exitosa técnica *Estill Voice Training™*, en uno de los campos tradicionalmente menos objetivos y teorizados, ha cambiado el conocimiento y la práctica vocal evolucionando a través de la investigación científica. Tiene como uno de sus principios la separación del entrenamiento en tres disciplinas: técnica, arte y «magia/matafísica», cada una construida sobre la anterior. El artista recibe la inspiración desde la seguridad técnica y artística, y no al revés. La percepción subjetiva tiene constantemente un marco de referencia objetivo determinado por la actividad motora y el cuidado de la salud. Esto no ha limitado, sino ampliado las posibilidades expresivas en una doble dirección: el artista tiene más recursos y más seguros para crear, más personas tienen acceso a los recursos técnicos y a través de ellos a la creación.

¹⁵⁴ Sobre la objetividad y subjetividad en la tragedia moderna, véase también Hegel (1989: 874).

7.5.4. Verdad y libertad

Es posible pensar la verdad (proponerla, discutirla) con libertad. Es posible someter el teatro a un ejercicio de análisis sin que ello perjudique, sino todo lo contrario, a la libertad artística de la que nace (...) El teatro, y el arte en general, se comprenden y explican mejor desde esta posición teórica que hace posible, y necesaria, tanto la verdad como la libertad. (Trancón, 2004: 79-80).

La relación entre habla escénica, actuación y pedagogía ha estado tan ligada a los significados de estos conceptos que difícilmente podemos prescindir de usarlos, siquiera inconscientemente o por las referencias que aparecen en los textos. Ya lo hemos visto: son tan amplios, genéricos y usados, que no podemos acordar una definición y darles un valor de uso concreto. Se han pervertido, han dado pie a la politización, manipulación y dogmatismo, su uso se ha convertido en subjetivo, individualista e interesado, ya que se ha opuesto verdad a libertad y viceversa, por la imposición de visiones particulares o ideológicas sobre ambas. En los conceptos asociados se han acumulado capas y capas de significados aportados desde distintos tiempos, lugares, prácticas, filosofías y culturas del teatro.

El esfuerzo permanente por separar lo verdadero de lo falso y la lucha por escapar a limitaciones de todo tipo han caracterizado el devenir humano. Ambas proposiciones han actuado generando certezas, normas, cuestionándolas y escapando de ellas sucesivamente; forman parte de la experiencia cultural y emocional del ser humano. Buscamos permanentemente nuevas certezas que amplíen nuestro bienestar y nuestro conocimiento. De ello precisamente habla el teatro y por ello sigue interesándonos.

El conocimiento ha sido entendido como un don, y como una construcción evolutiva. Las perspectivas epistemológicas implican distintas concepciones de los conceptos de verdad y libertad.

Trancón (2004: 69) intenta despejar el terreno diferenciando entre la verdad como conocimiento de los hechos reales a los que accedemos en primera instancia por los sentidos y el sentido común inmediato, y la verdad trascendente —nunca absoluta— como idea reguladora que nos guía pero que es inalcanzable. Se generan así dos planos que interactúan: el de la constatación empírica directa y el de las teorías cuya elaboración va más allá de la observación directa. El primero está sujeto a comprobación y cambio, pero el segundo no siempre puesto que hay proposiciones irrefutables, no falsables, o sea, de comprobación imposible. En este terreno de lo no falsable se han desarrollado teorías sobre la verdad y la libertad en la actuación, dando lugar a confusiones y malentendidos entre los dos planos citados: lo constatable y lo no constatable. Ha sido el territorio de proposiciones relativistas e individualistas; en términos más actuales: proposi-

ciones de imposible o muy difícil transferencia (aplicables en otros contextos). Las relativistas cuestionan y generan desconfianza sobre cualquier formulación contrastable y transferible, derivando frecuentemente las cuestiones hacia el terreno de lo inefable, y después hacia el individualismo. Este se ha amparado igualmente en los conceptos de verdad (la mía) y libertad (la mía) desde distintas posiciones: de interés (supervivencia), de poder (jerarquía), o desde el ego (reconocimiento público).

Como se ve, hay que abordar la verdad y la libertad en los planos individual y colectivo, y en las relaciones y dependencias entre los dos planos; por cierto, es lo que hace el teatro. Se trata de una forma de conocimiento. Por esto ha sido un fenómeno cultural muy utilizado, controlado y vigilado, ya que ha indagado en las relaciones entre individuo y colectividad, revelándolas, afirmándolas o cuestionándolas.

Veamos ahora algunas de estas posiciones sobre verdad y libertad en el arte del actor con respecto al habla escénica. En el paso del renacimiento al barroco, la calidad de la interpretación se valoraba en torno a «dos grandes áreas teóricas» (Rodríguez, 1998: 342-43): la imitación o naturalidad, y la representación vívida y expresiva. La “verdad” de la naturalidad tenía limitada su “libertad” por el “decoro”, y la expresividad gestual y declamatoria tenía limitada su “libertad” por la “verdad” (verosimilitud) de la representación. El concepto de lo “natural” en el trabajo del actor, la imitación de la realidad, estaba limitado por ciertos cánones establecidos en torno a mecanismos artificiales (Rodríguez, 1998: 385), es decir, «estas acciones se ejercían y la emoción se traslada por exageración y no sólo a causa de la búsqueda de la verdad interior» (Rodríguez, 1998: 414). La convención formaba parte de la “verdad”. Para el periodo barroco remito al punto 6.1.1.

Desde el siglo XVIII la verdad quedó asociada a la naturalidad, al modelo de lo natural, frente a los elementos de estilo. Ya hemos visto cómo la voz y la manera de hablar se consideraban determinantes en Francia para una representación natural a partir de los años setenta, y como esta noción llegó a España.

El actor ha de exprimir de un modo verdadero los caracteres, cuya verdad de expresión depende de la verdad de la acción y del modo de recitar. (...) La verdad del recitado consiste en el modo de ajustar las inflexiones de la voz á los diferentes papeles sin salir del natural (*Cualidades que deben tener los actores de teatro*. Tomado del *Diario de Treveux*, París, en *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, núm. 172, 16-03-1789. p. 1007.).

A la naturalidad se añadió un elemento reconocido insistentemente como rasgo particular del carácter del actor español: la pasión o el fuego. Los textos citan regularmente el ejemplo de

Máiquez. Supo combinar la fidelidad a la naturaleza con los elementos de estilo del teatro nacional (Vellón, 1997). Leandro Fernández de Moratín entendía la verosimilitud como principio básico del arte escénico, frente a las formas musicales italianas:

¿Cuándo se habrá podido creer que la verosimilitud no sea el alma de la imitación escénica! ¿Quién dudará que este es el gran precepto que debe observarse, y que todos cuanto enseña la poética y la razón se comprenden en este solo! (Fernández de Moratín, 1867 [I]: 393).

Talma, cuyas propuestas configurarían la “escuela de la verdad”, reconoció la necesidad de cierta estilización en la comedia acorde al género; de nuevo la verdad tenía sus límites o cuando menos sus matices. Hegel entendía la necesidad del equilibrio entre la naturalidad y la elaboración:

también cabe aquí, pues, particularmente la naturalidad muy en boga entre nosotros, en la que en esto se ha llegado al punto de que puede valer como una excelente interpretación un susurro y murmullo de palabras de las que nadie entiende nada. (...) Con la mera naturalidad y su viva rutina, la cuestión se ha resuelto de hecho tan poco como con la mera intelectividad y destreza en la caracterización (Hegel, 1989: 853).

Enciso Castrillón está en un tránsito entre los principios ilustrados y los románticos, entre las reglas y la libertad, entre Rodríguez de Ledesma y Romea: «Variedad y verdad en el gesto es todo lo que puede insinuarse; seguir un plan determinado es acaso aproximarse mucho á la afectación» (Enciso, 1832: 126). El actor tenía mucha libertad para dar expresión a lo escrito por el poeta, pero los límites seguían estando en el decoro y las «conveniencias teatrales» cuyas reglas derivan de la naturaleza misma del teatro (Enciso, 1832: 120). Aunque el actor debe sentir, sentirá como debió sentir el personaje. Para Enciso la verdad sigue siendo principalmente la verdad del personaje y de la acción, el ajuste preciso del actor a lo que haría el personaje en las circunstancias en que lo sitúa el poeta. La verdad en la declamación requiere, según Enciso, hablar en el tono natural y «recitar los versos como versos» (Enciso, 1832: 125), bajo normas seguras, no «cantarlos». Como veremos, la influencia de los textos franceses es patente en sus proposiciones (ver 10.2.6).

Andrés Prieto (1835) consideraba insuficiente la imitación verdadera, ya que lo verídico puede resultar molesto y desagradable. El artista debe conocer la imitación combinada con el conocimiento de lo que agrada. Se debe conocer profundamente la naturaleza, y la imitación debe ser verdadera, pero debe ser agradable: verdad y belleza son inseparables en el arte (Prieto, 2001: 148). Opone la verdad a la trivialidad y a la exageración expresiva.

De la imitación de la naturaleza resulta lo que en las bellas artes se llama “verdad”. En ellas la verdad y la belleza son dos leyes esenciales para las bellas artes, sin las cuales no puede haber ni ilusión ni efecto. El actor, en el teatro, debe ver en sus interlocutores verdaderos personajes: trate de convencerlos y su representación será perfecta, verdadera.

La perfección del talento del cómico se refiere a la verdad. Ésta no quiere más que medios naturales, y el cómico deja de ser verdadero cuando se ve forzado a arreglarse con sus medios o a transigir con ellos. La verdad de las artes de imitación quiere que el primer rasgo de la naturaleza se encuentre siempre, que no se oculte jamás, ni aun bajo las formas que la disfrazan (Prieto, 2011: 156).

La verdad de la naturaleza tiene sus límites en la aplicación de las reglas del arte, que aportarán matices, variedad y limpieza en la ejecución, si bien no deben nunca tapanla.

Por los mismos años Bretón de los Herreros (1834, 1852) adoptaba una posición similar que enlazaba con las ilustradas y apuntaba hacia el realismo: la verdad se asume como principio, pero tiene sus límites en escena. Es la que seguirán Carlos Latorre o Julián Romea, y tendrá amplia trascendencia en los tratados. La verosimilitud se entendía como la adecuación de las acciones escenificadas a las dictadas por la naturaleza; la “verdad” se formula desde el realismo, y con unos límites.

La gran dificultad del actor es manifestar la verdad de modo que sea admisible, verosímil y propia tanto para el público como para los otros artistas que le acompañan (Capo, 1865: 115).

Pero en otros, como en Delsarte (1811-1871), la investigación sobre la pregunta por la verdad, la mirada hacia la realidad, volvían a plantear la cuestión de las reglas, del signo. De sus observaciones derivaban principios:

si el actor fracasa en su ejercicio de interpretación, ello se debe a que hay una falta de consistencia entre los motivos y las afecciones que se supone dirigen la acción del personaje exigida por la situación dramática y lo que efectivamente el intérprete realiza en escena. Así, la torpeza aparece como producto de una escisión entre el adentro del alma, “yo”, y el afuera del cuerpo, incapaz de ser fiel, técnicamente, a los motores internos impuestos por el texto teatral. Para subsanar tal inconsistencia, hace falta, entonces, establecerlos principios según los cuales las afecciones del alma se expresan en movimientos del cuerpo. La transición epistemológica es, entonces, ineludible. Para interpretar, hay que conocer y el conocimiento debe ser extraído de una observación cuidadosa de la naturaleza. Lo que tal observación pone de manifiesto es una semiótica de la vida anímica (...) El arte, pues, en este caso, la acción teatral —tal como la concibe Del-

sarte—, si quiere alcanzar la consistencia, debe hallar en la naturaleza misma las fuentes de su perfección: no es, entonces, artificio, sino adecuación a su origen. (Marín, 2010: 20).

Los excesos líricos de los actores, y el desencuentro entre los autores y la actuación, tuvieron igualmente un papel importante en el proceso en la segunda mitad del siglo (Rodríguez, 1998: 393).

La verdad relativa de cada momento histórico ha perfilado caracteres distintos en situaciones teatrales varias, las cuales aunque siempre están condicionadas por los propios personajes, son a su vez definidoras de todo su ser (Oliva, 2004: 362).

El decoro afectaba la noción de verosimilitud; hay que entenderla en el siglo XIX dentro de las reglas intersubjetivas, más o menos explícitas, dentro de lo asumible por el público. La ideología y la moral del público, en definitiva «correspondencia lógica y convencional de la jerarquía social, la apariencia y el vestido y la elocución» (Rodríguez, 1998: 400), son en esto determinantes para los estilos, y establecen los límites de la técnica actoral:

se entra así en un nuevo tipo de verosimilitud, fruto del desarrollo global de la cultura y de las artes. Lo verosímil ya no depende tan sólo del trabajo de imitación sino de las reglas de la propiedad teatral. (...) Porque, en definitiva, el teatro no se crea a partir de la realidad sino a partir del propio teatro y sus codificaciones diversas (aportaciones de la escenografía, vestuario, luces, música, eventual gesticulación antirrealista), y por mucho que creamos en la convención del naturalismo siempre existe un simulacro de vida y no la vida misma (Rodríguez, 1998: 394).

7.5.5. El teatro y la vida

DUGAZON: (...) Nor is it our object to know whether dramatic art exists, as that is unquestionable, but whether in this art fiction or reality is to dominate.

MLLE. CLAIRON: Fiction.

MLLE. DUMESNIL: Reality...¹⁵⁵

(en Cole and Chinoy, 1970: 178).

La oposición entre arte y naturaleza que subyace proviene del concepto mismo de arte en la época como imitación de la naturaleza —lo que ya es un principio de separación—. Trancón dis-

¹⁵⁵ «DUGAZON: (...) No es nuestro objeto conocer si existe el arte dramático, ya que esto es incuestionable, sino conocer la que predomina: la ficción del arte o la realidad.
MLLE. CLAIRON: La ficción.
MLLE. DUMESNIL: La realidad...».

tingue dos significaciones en “vida”: en una nos referimos al impulso vital, las emociones, la pasión, la energía y vitalidad, mientras que en otra nos referimos a la vida ordinaria o cotidiana. Hasta la Ilustración el arte no se había opuesto a la “vida” en el primer sentido, pero «ahora za, razón, belleza y bondad se unen, con lo que queda totalmente desplazada la idea de naturaleza como impulso, desorden y embriaguez» (Trancón, 2004: 82). En el teatro del siglo XIX, especialmente el romántico, la “vida” tiene que ver con las emociones e impulsos de las personas, y esto conduce progresivamente, desde los años cuarenta, a la segunda acepción: “vida” como cotidianidad, asociada al mundo burgués y urbano. Los intercambios ocurrieron en todas direcciones: el Romanticismo huía de las convenciones de la vida cotidiana y buscaba la experiencia vital, extraordinaria y trascendente, la vida privada y social se convertían a su vez en foco de emociones, que el realismo exploraba. El teatro fue reflejo de todo ello.

La oposición se encuentra igualmente en Diderot: oponía claramente el teatro y la naturaleza, el arte y la vida. Sin embargo tal separación podría no ser tan tajante como se ha pensado, ya que al fin y al cabo si el teatro había de ser modelo para la vida, y también debe tomar de la vida de la manera más fiel posible. En cierto modo el actor ha de copiar de sí mismo, en un delicado equilibrio entre distancia y proximidad, que aúne sensibilidad, técnica y elaboración.

Y lo mismo ocurre respecto al actor que, necesitando inspirarse en la realidad cotidiana («naturalizada», diríamos, en el léxico de la época) deberá sin embargo realizar una interpretación sublimadora y modelizada, interpretación que permitirá a su vez que el espectador se identifique (se «reconozca») en lo representado (Rodríguez, 2013: 201).

La confusión entre la ficción y la vida, entre el personaje y el actor, tiene larga vida y ha llegado a nuestros días. Anécdotas sobre la doble lectura escena/vida recorren la historia del teatro desde los autos en que la actriz que representaba a la Magdalena era pareja del actor que representaba a Cristo¹⁵⁶, hasta Julián Romea y Matilde Díez. Talma (1876: 57) cuenta una anécdota sobre Lekain, que colocaba a veces a su prometida entre cajas y le dirigía «las expresiones de ternura y amor que recitaba con la actriz que se hallaba en escena».

El actor es actor también en la calle. Es decir, debe comportarse como tal también en la realidad, llevando su papel hasta las últimas consecuencias [su papel de actor, no el de personaje¹⁵⁷]. Nos encontramos ya ante el inicio de lo que se llamará más tarde desempeñar papeles sociales (Álvarez, 1987: 458).

¹⁵⁶ Estas historias abundan en Cotarelo (1904: 128-129); Rodríguez (1998) recoge las citadas por Cotarelo y algunas otras.

¹⁵⁷ El corchete es nota de Álvarez Barrientos.

La Iglesia había condenado la actividad del actor precisamente por la «falta de separación clara entre la vida privada del actor y el ejercicio público de su profesión» (Soria, 2010: 414).

Por otra parte, los espectáculos teatrales del siglo XVIII, habían explorado ya la fusión de la escena con el público a través de la participación en las canciones, o colocando actores y acción (al menos en parte) en la cazuela o el patio.

Hacer escena todo el teatro y representar algunos sainetes en los que los cómicos hablan unos en las barandillas y otros en el patio, las cómicas en la cazuela y en los aposentos, y el resto de los actores en el foro; de suerte que el público se ve metido dentro y fuera de la escena, entre espectadores y actores (Citado por González, 2003: 49).

El actor no puede sino avanzar hacia el personaje desde sí mismo. Por esto resulta tan importante la educación, la formación y la experiencia. Mlle. Clairon explica cómo las costumbres del actor aparecerán inevitablemente como resabios del personaje (ver nota 340).

En el teatro del siglo XIX comienza a diluirse la frontera entre el arte y la vida, tanto por el teatro político y de participación desde principios de siglo, como después por el realismo que acercó el personaje al actor. Pero por otra parte, refrenda la separación al sentar a los espectadores primero, oscurecer la sala después, y someter al texto el arte del actor (Funes, 1891: 628).

La escena romántica intenta la identificación el actor y su personaje, como se aprecia en el manual de Latorre, pero no llega a conseguir la transparente verdad de la naturaleza, en parte por la gestualidad y en parte por la dicción. Romea realizó un enorme esfuerzo por eliminar esa distancia, pero hubo de mantenerla en muchos trabajos, por decoro, por estilo, o porque el contexto lo exigía, como veremos.

La experiencia vital ha sido siempre valorada como fuente para el actor:

por eso el actor que en su vida particular no ha experimentado vaivenes de fortuna, de padecimientos, de goces, de peligros, de situaciones en fin notables, y que solo se ha reducido á un circulo; no podrá, por mas esfuerzos que haga dar demostraciones desconocidas para él (Capo, 1865: 76).

Finalmente, si la voz y el lenguaje han de ser auténticos, serán cada vez más los del actor; la voz y el habla recibirán y manifestarán los cambios que se producen en otros niveles (cuerpo, emociones), por lo que no será necesaria disciplina que aprender o enseñar. Quedan el talento y el “genio” individual del actor (la “vida”, reuniendo las dos acepciones vistas al principio, vitalidad personal y éxito social).

El teatro es *speculum vitae*: la imitación (*mímesis*) de la naturaleza ha sido uno de los atributos más arraigados, casi una definición, del arte teatral. El realismo parece su condición natural, cuya expresión más radical la encontramos en el naturalismo de finales del siglo XIX. El teatro no se opondría a la vida, sino que sería su copia, una copia que aspirara a la objetividad; la estética del reflejo, por tanto, consustancial al arte dramático (Trancón, 2004: 85).

En los grandes actores ocurría en ocasiones que el propio temperamento del actor, sus cualidades o su estilo se imponían al personaje. Se han relatado diversos casos en que el personaje viene a ser el actor mismo. Con todo, la distancia entre actor y personaje subsiste de manera más o menos explícita y llega al siglo XX (Rodríguez, 1998: 528).

Esta emoción se transmite también por el modo de decir los versos, por el efectismo de la dicción, por la manera en que se representaba y se debe representar el *Tenorio*. Un efectismo que pretendía agradar, sorprender, maravillar al auditorio. Inflexiones de la voz, transiciones, desplantes, todo ello es connatural a este drama. De aquí el descuerdo entre Romea y el vallisoletano [José Zorrilla] por su forma de representar sus dramas, pues nuestro autor reclama la pasión, pues la verdad de la poesía siempre está por encima de la verdad de la naturaleza (De la Fuente, 2010: 87).

La tendencia naturalista que Romea había representado en el teatro y en la enseñanza continuó en las últimas décadas del siglo a través de otros actores y maestros, a pesar de la literatura teatral que mantenía el rumbo conservador. Los manifiestos del naturalismo en Europa y los intentos renovadores de Leopoldo Alas o Pérez Galdós reclamaban igualmente la “verdad” de la vida, frente la tradición de los convencionalismos.

En todas partes el teatro, como la novela, tiende más cada día a la naturalidad, y aquí los ingenios se esfuerzan en mantener un convencionalismo que ya va rayando en ridículo; sobre todo en la cuestión de forma, ni un solo autor de los que escriben para el teatro intenta la reforma indispensable de hacer que los personajes hablen como personas (Leopoldo Alas, en Sotelo, 2010: 216).

El juego teatral, una clave para entender el teatro romántico —por ejemplo en *Don Juan Tenorio*— dejó progresivamente de ser efectiva, y el trabajo del actor consigo mismo para acercarse a la vida planteaba nuevas demandas frente a las convenciones. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), que había sido alumno del Conservatorio y colega de Romea, escribía:

sus discípulos é imitadores [de Julián Romea], que, por lo general, y salvo rara excepción, no poseían las cualidades del maestro, tomaron tan al pié de la letra lo de la *verdad y naturalidad*, que concluyeron por despojar á la declamación

dramática de la esencia poética y convencional en que se funda, y por rebajar la entonación musical de nuestra lengua hasta el grado más ínfimo de la conversación familiar.

Desde el año 1865 en que Vega escribía estas cartas modelos de verdad y de elegancia, ¡véase lo que ha ganado el arte de la declamación escénica con las lecciones y el ejemplo de Julián Romea, y véase particularmente lo que ha perdido la legítima eufonía de la lengua castellana, con las huecas y estridentes declamaciones de los unos y las incoloras y vulgares recitaciones de los otros! Ahora sí que voy temiendo que, á este paso, no solamente puede llegar á desaparecer la forma poética, sino hasta la buena forma prosáica; y digo esto de la forma poética, porque los cómicos son los que más contribuyen á que desaparezca, cuando hacen gala de ocultar el ritmo y la consonancia de los versos, cortándolos á la manera de la prosa, lo cual contribuye á que nuestras mejores comedias del teatro antiguo que están llenas de lirismo, y algunas modernas que se hallan en igual caso, sean hoy poco aceptas al público (en Canet, 2011: 247).

Oliva (2004: 266, 298) explica cómo el comportamiento del actor en escena está condicionado por los hábitos de comunicación de su vida personal y que «no tienen nada que ver con el personaje». Aunque hay quien piensa que es suficiente saber decir bien el texto, hablar bien en la vida privada es igualmente importante, ya que los hábitos —y en su caso los defectos del habla— son una manera de estar en el mundo y de entenderlo, casi siempre muy alejada del personaje teatral. «La misión del actor es transformar el “teatro de papel”, es decir, lo literario, en “teatro vivo”, no en “realidad”, pues la realidad tiene otros parámetros y condiciones» (Oliva, 2004: 297).

Antonio Guerra formula el teatro como segunda realidad, o realidad paralela:

de esta doctrina se deduce que el arte bello no es otra cosa que la realización de la belleza concebida por el hombre, y como quiera que la obra artística se cumple trasformando la materia para encarnar en ella las ideas y representaciones fantásticas de la mente, siguese de aquí que el arte toca por su parte técnica ó mecánica á la naturaleza física, y por su parte conceptiva ó imaginativa al espíritu, constituyendo de esta manera una segunda realidad material y espiritual creada por el hombre (Guerra, 1884: 408).

Viniendo al siglo XX, el ejercicio “momento privado” de Lee Strasberg buscaba precisamente que el actor superase sus limitaciones yendo más allá del comportamiento habitual, y Grotowski igualmente trataba de que al actor venciese las resistencias y obstáculos de su cuerpo cotidiano, entendiendo que lo ordinario no es artístico, y por tanto el actor debe ser capaz de controlarlo, como ya había planteado Stanislavski. Marlon Brando explicó la actuación como la técnica y el instinto unidos para manifestar cómo somos realmente, y que la desarrollamos en la vida como

medio eficaz de supervivencia (en Oliva, 2004: 279). La técnica marca la diferencia en un actor profesional:

cada estilo (incluso cada obra y cada una de las producciones de cada obra) tiene una verdad y el actor tiene que encontrarla. Como ya vimos, la verdad escénica no es la misma verdad que la humana. (...) La verdad de la calle no es artística, y por eso el actor debe ir más allá de su propia verdad, de la verdad de su realidad y de su persona (Oliva, 2004: 295).

El eterno debate entre *Talento o técnica* ha sido explorado precisamente por Oliva (2004: 330) a través de los testimonios de actores. La técnica, sea cual sea, es considerada en general un aspecto fundamental, aunque sobre la formación haya opiniones diversas.

La distinción entre realizaciones escénicas artísticas y no-artísticas (Fischer-Lichte, 2011: 398) quiere enfatizar las diferencias entre representar o presentar en escena. Esta distinción tan clara en otros ámbitos no se suele aplicar al habla escénica por dos motivos: la voz frecuentemente sigue siendo la del actor-persona, los hábitos neuromusculares del habla configuran la imagen inconsciente del yo, que cuesta modificar y de la que es difícil desprenderse. Hay que añadir que buena parte de la cultura teatral del siglo XIX potenciaba la mezcla entre el escenario y la vida, lo que solía resultar fatal para la ilusión escénica y la profesionalidad:

han convertido las empresas en plaza abierta y lugar de propiedad común la escena de nuestros teatros; desde que una muchedumbre, extraña por completo a toda relación directa ó inmediata con las letras y las artes, atraviesa, desenfadada y altivamente, los límites que separan el terreno de la acción escénica del de la comedia pública (...) la puerta del escenario no es más que un pasadizo abierto a la curiosidad é impertinencia públicas (Saco, 1879: 85-86).

El teatro y el arte han oscilado históricamente entre la tendencia a la representación de la naturaleza —a veces la naturaleza misma—, y la tendencia autorreferencial como código. Teatro y vida.

El modo particular como el teatro combina el arte y la vida es precisamente uno de sus rasgos distintivos más importantes. *Realidad ficticia, ficción real*: ésta es la paradoja *esencial* del arte teatral. La ficción nos remite al arte, la realidad a la vida (Trancón, 2004: 86).

7.6. Desde dentro

Concluimos este capítulo sobre las relaciones entre el habla escénica y la actuación revisando las cuestiones analizadas desde algunas perspectivas actuales (Cicely Berry y César Oliva Bernal,

fundamentalmente), que vinculan la formación y la técnica con el trabajo profesional, la creación, y la reflexión teórica. Damos también nuestro punto de vista, tal como vimos en la justificación (ver punto 3).

El trabajo con la voz y sobre todo con la palabra ha sido asociado con frecuencia a lo formal, como se ha visto, quizá por el carácter convencional del lenguaje. Por esto creo conveniente volver a la cuestión de la forma (códigos) y el fondo (la “verdad” o “naturalidad” o “pasión”), como trasunto del antiguo debate entre estética y ética, forma y fondo, técnica y vivencia, representación y ser, personaje y actor. El actor sabe que son dos caras de la misma profesión, que la visión es completa solo cuando la moneda gira y ambas caras desaparecen, y se funden en una sola imagen ante el público. La palabra requiere integración y destreza técnica para acercarse a la inspiración del momento:

esta pugna entre lo “natural” y lo “teatral” nos sitúa en uno de los debates al que vuelven constantemente actores y directores posteriores, esto es, cómo encontrar el punto medio entre naturalidad y arte, o lo que es lo mismo: ser grande, sin pomposidad, y ser natural sin ser trivial (Oliva, 2004: 208).

Cicely Berry ha buscado esta misma unión traduciendo en acciones y movimientos el núcleo de cada escena para que afecten a las palabras. Las palabras como lugar de encuentro entre la imaginación y energía del actor, y la intención del personaje al recrearlo. Suele haber una distancia entre la vida que aporta el actor al personaje y la vida del texto que proviene de la lengua escrita. El contenido semántico y la forma están intrínsecamente unidos, aunque una vez nos guste más una y otra vez nos guste más la otra. Berry ha trabajado para unir ambas caras y conectar con ellas al actor. El mundo poético de cada obra está en la lengua, en el significado de las palabras y en los sonidos, ritmos, pausas e imágenes (Berry, 2014: 18). Se trata además de activar al público y a los otros personajes por medio del lenguaje; pero no se trata de centrarse en la forma o resaltarlo, sino de darle contenido, hacerlo necesario, hacerlo actuar.

En los manuales de Declamación y después en Stanislavski (Ósipovna, 1998: 148; Stanislavski, 1988: 156), la pausa, la entonación y el acento, se consideraron elementos fundamentales del trabajo del actor desde el momento mismo de acceder al texto. Elementos como la duración de los grupos fónicos, la distribución de las pausas, la construcción sintáctica (sirremas), el uso de las consonantes o la combinación de las vocales que portan el acento (tono, volumen, duración), las líneas melódicas o el tono básico de cada frase, permiten respirar cómodamente o con dificultad, crean ritmos, texturas suaves o rugosas, plácidas o violentas, que forman parte del contenido y que tienen la facultad de conmovernos como la música. Producen contrastes: captan nuestro interés, transmiten información, comunican. La función contrastiva es una de las claves de la proso-

día (Rodero, 2003: 135), más todavía de la prosodia escénica. Toda posibilidad de comunicación tiene su base en los principios de la percepción como el contraste, contigüidad y similitud. Al igual que el sonido y el silencio se definen por oposición (Grijelmo, 2013) los elementos de la expresión oral (lenguaje y paralinguaje) informan por sus relaciones mutuas, en las que el contraste resulta esencial. Forma parte del sistema lingüístico. Entonces las pausas gramaticales marcadas gráficamente en el texto tienen una estrecha relación con el tempo, tono, volumen, que son manifestaciones del pensamiento y de la acción, guías o focos de la atención, continuidad o cierre (Oliva, 2004: 307). El ritmo de una función depende en gran parte del texto y de cómo se ajuste en el trabajo colectivo. Las pausas son vitales para que el público entienda, procese la información, y para que el actor escuche y reaccione. La espera es el tiempo de la transformación.

La organicidad y la verdad interior no son suficientes si no se comunican al público eficazmente a través de la voz y las palabras. Naturalmente, las imágenes interiores también se comunican por del cuerpo, las acciones y el resto de recursos, pues la percepción del habla es audiovisual (Goldstein, 2006: 421). En la actuación se ha de realizar una serie de acciones que implican siempre cambios en el timbre, en la entonación, en el volumen, en la articulación de los sonidos, y una exigencia universal es la claridad y precisión del habla. Hoy nadie duda de que el actor requiere de una preparación técnica de los elementos “mecánicos”, al igual que lo hace un bailarín, un músico o un futbolista (Oliva, 2004: 287): la voz transmite lo que ocurre en el cuerpo de modo que debe entrenar la respiración, la producción del sonido y su amplificación, la pronunciación y la dicción. Para hacer un uso expresivo y flexible en cada momento, estos elementos deben operar de manera automática, como una segunda naturaleza: «por eso, en las mejores interpretaciones es difícil distinguir dónde termina la técnica y dónde comienza el arte» (Oliva, 2004: 300).

Se ha reflexionado poco sobre estas relaciones en las primeras fases de la formación del actor, en las que todavía hay distancia entre la técnica del habla —por asimilar—, y la inmediatez de la actuación. La experiencia de actuar y el deseo del éxito resultan mucho más atractivos que la inversión de tiempo y esfuerzo en cambiar hábitos neuro-musculares cuyo resultado requiere paciencia e implica un compromiso profundo. La dificultad ante una realización artística conduce al empeño de la voluntad pero también a la extrañeza por la realización técnica:

la inminencia de la dificultad técnica que instaura una escisión entre la mente y el cuerpo, y que la superación de esta dificultad exige hacer del cuerpo un objeto de conocimiento. Representarse el cuerpo en sus funciones, elaborar una morfología y una topología, encontrar en él el principio de expresión de la vida anímica, y con ello como sustento, entonces sí, ejercitarlo, darle una nueva for-

ma acorde con los fines de la interpretación teatral, de la retórica o del canto (Marín, 2010: 17).

En las fases finales del aprendizaje reglado, y en la puesta en escena, la atención se vuelve sobre el habla escénica cuando aparecen los problemas: de ajuste sonoro al espacio, tensiones físicas, incongruencia, inhibiciones, falta de articulación, disfonías, composición del conjunto, modificaciones del texto o de los rasgos de estilo; dificultades que se intentan mitigar en el momento pero que tienen raíces profundas.

Hay una dificultad para aplicar la técnica cuando todavía no está asimilada o lo que viene a ser casi lo mismo: la contradicción entre técnica consciente y espontaneidad. La espontaneidad se da ahora —en este momento—, mientras que la técnica consciente requiere tiempo para integrarse al hábito y hacerse inconsciente. Mientras la técnica no ha pasado al hábito, tiene que ser consciente. Del mismo modo, existe un consenso a la inversa: la expresión no sustituye a la técnica. Técnica y expresión aparecen así como dos caras de la misma moneda, tan inseparables como forma y fondo, medio y fin, estética y ética (Frutos, 2014: 9).

El texto ha de ser abordado de manera práctica, con una metodología activa que conecte el lenguaje y lo literario con lo escénico. Puede entenderse como mediador entre autor, director, actores y público. Incluso si los valores o funciones formales dominan el texto o se presenta altamente codificado, la palabra es acción. Merece la pena insistir en que el verso es “música” (y la prosa, al menos en teatro, tres cuartos de lo mismo. Berry, 2014), código que ha de asumirse hasta integrarlo en la propia naturaleza del actor. Los valores del texto, el lenguaje mismo, su ritmo, su sonido, la estructura interna, la prosodia, revelan el contenido más allá de la semántica inmediata; a veces se “rebelan” contra ella y casi siempre la amplían. El sonido, la precisión, la calidad de la articulación de las consonantes va a resultar determinante para que el contenido se transmita, pero no pueden ser excesivas ni pedantes, no pueden trabajar independientemente de la intención o las emociones. Las oclusivas transmiten intenciones muy diferentes de las fricativas, y estas de las nasales. Cuando se repiten en el texto de manera ostensible hay que estar muy atentos y ver qué significa. La mecanización del texto se va a producir en cualquier caso, y lo hará a través de los hábitos neuro-musculares del actor. El análisis activo, físico, de la “biomecánica” del texto implica precisamente rebelarse contra los hábitos de la cotidianidad, y en nuestra opinión debiera simultanearse con el proceso de análisis del texto (dramatúrgico “de mesa”, o mejor, activo). Es el primer acercamiento al personaje.

El trabajo sobre la estructura tiene más que ver con las reglas —la sintaxis; la gramática y el ritmo básico—, por lo que, en un principio, puede parecer menos agradecido, hasta que nos damos cuenta de que las llamadas “reglas” se desa-

rollaron a partir de la necesidad del hombre de comunicarse y, por tanto, de emitir sonidos: determinadas necesidades crearon ciertos sonidos y ritmos. No obstante, una vez que hemos asumido estas reglas y que comenzamos a confiar en ellas, apreciaremos que no son algo impuesto, sino que proporcionan la forma, la estructura y el significado subyacente al que reaccionamos instintivamente, y que consolidan y afianzan nuestro trabajo (Berry, 2014: 139).

A partir de ahí el ensayo cumple su función y el texto se actualiza. Hay que considerar que la cultura visual está apartando a la auditiva, y por tanto el uso artístico del lenguaje cada vez está más alejado; en la didáctica, nos encontramos con que no hay identidad con la que conectar la palabra. Nos referimos a identidad lingüística. «El papel del actor hoy en día es más importante que nunca: cuanto más se extienda el argot tecnológico, menos confianza tendremos en el lenguaje» (Berry, 2014: 21). Entonces, cuando el lenguaje “orgánico” es habla cotidiana, con ella aparecen el geolecto, los errores gramaticales, de pronunciación y de dicción: un producto que no está elaborado, a veces inaudible, alejado de los rasgos de estilo del texto, del personaje, en definitiva no escénico. No hablamos de uniformidad lingüística que aplane las diferencias, sino de coherencia con el mundo poético de la obra y con la comunicación escénica. Como vehículo de comunicación y herramienta de trabajo diaria de todos y cada uno, la lengua misma es expresión de cada sociedad, y solo por esto deberíamos cuidarla. El pensamiento del actor ha de salir de sus reflejos habituales y reaccionar en el momento desde las acciones de las palabras del personaje. Por ello es tan importante la integración de la técnica: saber hablar. Forma y contenido deben operar desde el principio.

Edward Bond me dijo en una ocasión: “Respiramos del mismo modo en que pensamos”. Las pausas entre pensamiento y pensamiento, la elección y el sonido de las palabras, todo nos conduce al personaje y a la obra. El trabajo de voz no debería ser algo que se lleve a cabo en el último minuto para hacer la obra inteligible y que el actor se comunique mejor: debería integrarse en la investigación creativa sobre el personaje y la obra. La verdadera investigación sobre la lengua debería mostrarnos cómo pensamos y cómo piensa el personaje (Berry, 2014: 20).

Traducir las indicaciones del director a imágenes y reacciones internas requiere que la palabra, en su parte de dominio técnico, no sea un obstáculo. En todo caso, por encima de las valoraciones estéticas y del estilo, las propias características de la representación exigen condiciones necesarias como la audibilidad y la inteligibilidad. Por otra parte, existen límites en cuanto a la percepción en sí misma, puesto que sensorialmente los mensajes deben ser perceptibles, tolerables e interpretables. Esas condiciones “impuestas” son un punto fijo sobre el que pivotar o en el que apoyarse, porque siempre estarán ahí.

Muchos actores que están aprendiendo entienden el personaje, son sinceros, se implican en la acción, pero su voz y la forma de sus palabras nos cuentan otra historia y otro lugar distintos a los del personaje, y es terrible porque todo su esfuerzo resulta inútil. La verdad personal del actor suele encontrar serios problemas para llenar el espacio, y a veces los directores no saben cómo resolverlo. En algunos actores en formación la falta de humildad para trabajar los aspectos técnicos del habla hace que acabemos viendo al actor y no al personaje. En otros casos la naturalidad en escena se ha confundido —erróneamente— con la inexpresividad vocal, articularia, de dicción, para evitar ser “teatrales”, y por eso mismo no resulta natural. La inseguridad del actor, que acecha siempre, conduce a la duda, e inmediatamente aparece en la voz y en el lenguaje. En ocasiones hay un trabajo vocal de calidad, pero desvinculado de su conexión con el texto, con las palabras. El camino puede ser inverso: la voz y las palabras pueden dar la seguridad y particularidad al actor.

Desde los textos más realistas hasta el verso clásico, el texto aporta multitud de elementos y pistas, además de transmitir emociones *per se*. «El verso es una nota de dirección por parte del autor, ya que otorga una estructura que modula los tonos, las pausas, la respiración, el ritmo, etc.» (Oliva, 2004: 306). Puede ser una décima parte o el ochenta por ciento, según épocas, estilos o poetas, pero en los versos —y en la prosa ocurre lo mismo— la forma es contenido. Se trata de escuchar en el sentido de afectarse por el texto en lugar de imponerle la forma y la expresión. «Lo que se dice en *Hamlet* resulta emocionante por sí solo» (Berry, 2014: 29).

Un conflicto habitual es la coherencia entre el habla y las emociones: estas no pueden bloquear la voz o las palabras, y el estilo o la forma de la palabra no puede sofocar las emociones. Los sonidos, los acentos, conectan el razonamiento con la percepción inconsciente, y de ahí surge la emoción (Berry, 2014: 30). Dicho de otra manera: el sonido y la forma también producen el sentido por lo que no pueden separarse de las emociones. En otros casos las dificultades vienen de la imprescindible adaptación al espacio físico (sonoro) de la representación, y es delicado manejar esas modificaciones porque podemos sentir que traicionamos el estilo, y también todo el esfuerzo de preparación en los ensayos. Si cambian las distancias cambia el tiempo y el esfuerzo: empieza a cambiar todo. El estilo y el espacio están en relación constante, y como resulta que cada teatro es diferente, es necesario trabajar para adecuar la voz y el habla a cada lugar concreto.

A menudo se habla de abordar el texto de manera natural, como en la vida, sin añadir tonos (salvo los determinados por la propia puntuación, claro está), es decir, leer lo que está escrito. Permitir que las palabras hagan su tarea, sin enfatizarlas ni “cargarlas” de emoción. Después hay que personalizar, concretar, reaccionar en el momento sin el peso del cálculo, pero esto no ocurrirá sin entender —físicamente— lo que lingüísticamente hay en el texto, y las imágenes, figuras de pensamiento, metáforas (Oliva, 2004: 305). La palabra y la acción, que vienen a ser casi lo mis-

mo, pues el pensamiento se traduce en palabras y las palabras en acciones. Por ello hay que analizar exhaustivamente el texto de manera práctica (con voz, en “boca”); descomponerlo y recomponerlo no solo nos permite manejarlo sino que lo transforma en algo nuevo. Así llegamos al espacio del teatro que el actor comprometido en la palabra llena sin necesidad de aumentar el volumen o exagerar la dicción. Los buenos textos dramáticos están muy bien escritos; y si se me permite la comparación didáctica, se les puede equiparar al producto que entra en la cocina del mejor restaurante: ha tenido una esmerada elaboración en origen, requiere limpieza, admiración —que conlleva respeto—, un tratamiento específico que resalte sus cualidades naturales, un acompañamiento adecuado, y una presentación atractiva. En último término irremediablemente estará el gusto, personal o colectivo, que es arbitrario, subjetivo, y está condicionado desde que somos niños (Berry, 2004: 81).

Estelle Parsons o David Mamet (Oliva, 2004: 270) indican que casi todo el material procede del texto, de las palabras. Sin embargo, pocos procesos trabajan con el texto en sí, detalladamente, evitando contaminarlo, escuchando el texto; de modo que después gran parte del trabajo consiste precisamente en “limpiar” todo lo que sobra y que está “pegado” a las palabras del actor, en lugar de experimentar las del personaje, puesto que no hay otras. Cada texto tiene su “música”, su forma específica que coincide exactamente con la intención del personaje y su mundo tal como lo elaboró el autor: la tarea del actor en escena es hacerla, no explicarla (Berry, 2014: 35).

En el trabajo de preparación de las producciones pocas veces se hace una planificación o diseño de los rasgos de estilo en la voz y el habla: se dice que se descubrirán durante el proceso¹⁵⁸, bien por no considerarse importantes, por desconocimiento, o por confianza en que el resto de elementos acabarán por conformar el habla escénica. Existe la tendencia a poner atención al tempo y al discurso únicamente al final del periodo de ensayos (Clurman, 1997: 123). En los mejores casos, afortunadamente, se pone en manos de un especialista. Hay directores que saben cómo quieren tratar el texto y lo que quieren que se escuche. Hay dramaturgos muy exigentes y cuidadosos con el tratamiento de las pausas, porque en ellas va el significado. Sabemos que la percepción de las palabras es un proceso muy complejo resultado de la percepción de los estímulos y la interpretación que hace el cerebro determinada por los conocimientos previos (Goldstein, 2006: 423). El actor comienza a suponer, imaginar, ilustrar, incorporar al texto materiales propios (emociones, palabras, pensamientos, voces, maneras de articular...) que carga sobre el personaje mientras lee, memoriza, improvisa o ensaya. Así se crea mucho material que acaba por interpo-

¹⁵⁸ No tanto en los musicales, donde la parte vocal está muy determinada por la musical. Existen procesos, no obstante, que efectivamente implican el descubrimiento de los rasgos del habla escénica durante la creación.

nerse entre el actor (su historia, educación, hábitos, experiencias) y el personaje, y sobre todo entre el actor y las palabras del personaje.

Excellent speech and voice should be the stock-in-trade of every would-be actor before he embarks on acting as a profession¹⁵⁹ (Clurman, 1997: 124).

El habla escénica requiere vigor y claridad, requiere elaboración. Hablar en el teatro es sin duda algo público, y está condicionado por la educación y experiencias personales en torno a lo privado y lo público (Berry, 2004: 82). El actor parte con frecuencia de sí mismo, pero hay que llegar al “gallinero”. El término “proyección” ha acabado por usarse en tantos sentidos que hay toda una colección. Destacaré que no se trata únicamente de volumen, tono o timbre, sino de cómo el actor los organiza —hay muy diversas maneras— para trasladar el habla al público e involucrarlo en la poética de la obra. En esta tarea los elementos del lenguaje, su textura (Berry, 2004: 58), cumple un papel esencial. El sonido y la forma del lenguaje es lo que va a sostener activa la atención del público, lo que desata su imaginación, por eso mismo hay que darle ocasión de escuchar. La tarea del actor es compleja: recrear el personaje, vivenciarlo, ser muy sensible al sonido del lenguaje, trasladarlo a los otros personajes y al público de manera convincente, atractiva, equilibrada, fresca y sorprendente. El trabajo consciente con el texto debe dejar paso a uno más activo e intuitivo. La atención a lo que ocurre en el momento descubre nuevos significados, altera la forma y el contenido, permite sorprenderse con lo que hacen las palabras, las hace emocionantes (Berry, 2014: 20). La técnica, la voz y la pronunciación no son un fin en sí, permiten ir más allá de la superficie del texto hacia los significados, las sensaciones y acciones profundas, dan paso a la sorpresa y a la particularidad, a lo que no se espera:

hacernos conscientes de los significados alternativos, de las ambivalencias y de las resonancias en el sonido que añaden profundidad al trabajo y que solo podemos discernir cuando oímos lo que estas palabras hacen más allá de su significado literal o predeterminado (Berry, 2014: 88).

En el teatro clásico lo auditivo resulta primordial, las palabras son el eje sobre el que se mueve la representación y lo que con frecuencia nos conmueve (Oliva, 2004: 303). «Como ya sabemos, en esos tiempos [el barroco], se va a *oir* la comedia» (Álvarez, 1988: 447). La forma del verso, la estructura, el tipo de composición, los sonidos, la rima, los ritmos, los elementos retóricos, conducen al actor hacia el personaje y la situación, porque son un enunciado semántico pero también una elaboración artística de carácter escénico con sus códigos profesionales y técnicos (Cantero, 2006: 11).

¹⁵⁹ «Una voz y un habla excelentes deberían ser recursos de cualquier aspirante a actor antes de embarcarse en la actuación profesional».

Muchos actores no entienden lo que el texto físico, las palabras, tiene que ofrecer, e intentan aproximarse al personaje al margen del mismo, como si el personaje existiera en un limbo con el que las palabras no tienen nada que ver. Ya vimos anteriormente la relación entre personaje y discurso, y la caracterización de aquél mediante éste. El estudio del texto incluye el estudio de los signos de puntuación, pues las pausas y la entonación también aportan sentido y sentimiento al personaje (Oliva, 2004: 303).

Evangelina Rodríguez relata varios testimonios sobre la forma del verso y la naturalidad, sobre la palabra y la vivencia. Fernando Guillén señala el cuidado extremo por la puntuación para hacer comprensible el verso, que no quita sinceridad aunque sea música. José Luis Alonso indica que el verso debe contener «respiración, palpito, pausa, silencio o susurros», porque el verso o «convence al espectador de que la mayor de las artificialidades es pura naturalidad, o no sirve». Explica que primero hacía el trabajo mecánico de análisis, para después descubrir las relaciones entre los personajes que acaban por dar el sentido al texto. Francisco Portes habla de desentrañar el verso hasta el fondo dentro de su textura, que es estilizada, no naturalista. «Si hablo en verso, pienso en verso. (...) No puedo disociar significado y significante. (...) Porque éste no es sólo soporte sino también contenido». Explica que a través del sonido y de los acentos llega al tempo-ritmo e incluso al subtexto, y advierte de que si cambiamos los acentos «cambia la irisación de las emociones». O José Luis Pellicena cuando habla de su fascinación por la «manera tan bella» de expresión en el teatro clásico (en Rodríguez, 2012: 240-241).

Hemos dicho que la percepción de las palabras es un proceso muy complejo resultado de la recepción de los estímulos auditivos-visuales y la interpretación que hace el cerebro, organizada por los conocimientos previos. La evolución desde el sonido hasta el lenguaje fue un proceso determinado por la supervivencia, y las reglas del lenguaje son solo el resultado. Cada lengua es una manera de ver el mundo, una cultura. Hay idiomas que transmiten más por el sonido (entonación, acentos) que por los segmentos y las estructuras. En general en la comunicación cotidiana la información transmitida por la voz se considera mucho más verosímil que la transmitida por las palabras, porque en la voz:

se aúnen sonoridad, corporalidad y espacialidad de tal manera que en ella la materialidad de la realización escénica aparece siempre como algo que siempre se genera de nuevo. Además, en el caso de la voz, estamos ante un material que puede ser lenguaje sin ser significante —lo cual contradice todos los principios y reglas semióticos—. En ella se pronuncia el físico estar-en-el-mundo del que la profiere, interpela a quien la oye en tanto que físico estar-en-el-mundo. Llena el espacio entre los dos, los pone en relación, crea un vínculo entre ellos. Quien la hace audible conmueve con la voz a quien la oye (Fischer-Lichte, 2011: 263).

Hemos sido educados para aprender el lenguaje y que este cumpla su decisiva función de comunicarnos. Los sonidos y las palabras trasladan significados, y esto requiere que la atención no esté precisamente en el código, sino en el contenido del mensaje, como suele ocurrir en la vida. Y resulta que la materialidad, la calidad de la voz (el timbre), la entonación, el volumen, el débito, el uso del cuerpo, del espacio y la dirección también transmiten contenidos, de hecho una gran parte. La voz es capaz de modificar su timbre de maneras insospechadas y conmovedoras, estrechamente unidas a la psique (Fuentes, 2007). Se ha repetido incansablemente que la palabra es una de las herramientas más poderosas para convencer. La palabra también es poder y manipulación, y quizá es en esto donde más claramente vemos la importancia de la forma. En la vida hablamos con enorme variedad porque la comunicación verbal cumple funciones vitales.

El animal que es el ser humano adquiere poder cuando consigue ser preciso en la expresión de sus pensamientos o sus sentimientos; conquista su dignidad, su propia autonomía, y esta sensación de poder es nuestro derecho como ciudadanos. Saber que la palabra es una herramienta al alcance de todos nos proporciona seguridad y placer (Berry, 2014: 63).

La lengua en el teatro, dice Berry, habla de supervivencia. El actor ha de saber manejar los recursos de la palabra, porque ha de aprovechar la sensibilidad del oyente hacia las intenciones ocultas que están por debajo del sentido lógico de las palabras.

Nos recuerdan los tratados que el habla escénica es precisamente una unión entre la acción interna y externa. Si hablar es accionar a través de la voz y el habla, también es pensamiento y modifica el pensamiento pues en gran parte pensamos a través del lenguaje; pensamiento es emoción. La sintaxis del pensamiento se manifiesta en la palabra; Berry (2004: 139) dice: «las palabras son pensamientos vivos». Así que el habla traduce en acción el pensamiento y viceversa: está justo entre el comportamiento interno y el externo. Si el pensamiento y la palabra son concretos, la emoción es precisa también.

Proper stage speech is largely a consequence of right thinking, of understanding the operative words in sentences and partly of a feeling for language and literature and of being aware of sound and rhythm in relation to meaning. These in turn depend on the thorough execution of each of the play's actions or, to put it less technically, clarity of intention. Given a normal vocal instrument, actors need not shout to be heard: they need to know what they're talking about, what, *dramatically speaking*, they mean. Opera singers capable of producing magnificent sound and actors with "piped-in" voices are often unintelligible on the stage. They make no sense; they do not *act*. To fashion readings of elegance,

euphony, grace and shapeliness are among the final tasks to which the director need devote himself¹⁶⁰ (Clurman, 1997: 124).

En no pocas ocasiones el texto conforma una especie de imaginario escenográfico. Se manifiestan así las imágenes del pensamiento, lo sitios reales o imaginarios que “vemos” a través de las palabras.

El teatro es el entredós de dos códigos de representación: el de la imitación *natural* de la imagen de la realidad y el *artificial* de la palabra poética que es, a su vez, un yacimiento de potentes imágenes convertidas en escenografía verbal (Rodríguez, 2012: 18).

La fugacidad del teatro y la dificultad para la observación y estudio del habla escénica —sigue prácticamente ausente en la crítica teatral— han derivado los análisis hacia la parte textual o la semiótica. Oliva (2004: 195) explica que en el teatro griego el actor tenía que manifestar el personaje y que por eso necesitaba el dominio técnico de la elocución. El protagonismo de la palabra y los códigos retóricos en el barroco, dieron paso al interés por las emociones y de este modo se acaba por llegar al naturalismo en que la realidad, el instinto del actor, se impone a la convención y a la técnica del oficio. La verosimilitud osciló hacia lo natural dejando a veces aparte los elementos técnicos que la hacían escénica, y en concreto los vinculados a la voz y el habla, que como se puede apreciar en la cita anterior, continúa asociada a lo «artificial». Los textos naturalistas nos sorprenden por sus elementos y expresiones elaborados, que trascienden con mucho la “naturalidad”. Sin embargo, la incorporación progresiva del realismo en el siglo XIX supuso una vía de acercamiento a la coherencia de los elementos paralingüísticos y el lenguaje a través de la expresión “natural” de las emociones, que es una constante en los manuales de declamación. La voz se asocia a lo material, la cosa en sí, y la palabra a la representación. Desde entonces y hasta hoy se han obviado con cierta frecuencia los niveles de elaboración literaria, artística, y no pocas veces escénica, que implica el trabajo vocal y de palabra. De ahí la recurrente referencia de los textos técnicos desde Stanislavski, a la necesidad de aunar técnica y libertad para transmitir las emociones. En el siglo XX llegó la reacción hacia los usos convencionales (con frecuencia heredados del teatro románti-

¹⁶⁰ «Un habla escénica adecuada es fundamentalmente el resultado de pensar bien, de entender las palabras más operativas de la oración, y en parte de la sensibilidad hacia el lenguaje y la literatura del texto, y de darse cuenta del sonido y el ritmo de las frases en su relación con el significado. Estos dependen a su vez de la ejecución consumada de cada una de las acciones de la obra o, para ponerlo en términos menos técnicos, de la claridad de las intenciones. Con un instrumento vocal normal, los actores no necesitan gritar para que se les escuche: sí hace falta que sepan lo que están hablando, lo qué están diciendo, lo que *en términos dramáticos* quieren decir. Hay cantantes de ópera que son capaces de emitir magníficos sonidos y actores con voces chillonas [colocadas] que resultan ininteligibles en escena. Si no le dan sentido, no están actuando. Modelar las lecturas con elegancia, eufonía, gracia y proporción está entre las tareas finales a las cuales el director deberá consagrarse».

co), y desde entonces la voz se ha conectado y desconectado en todas las combinaciones posibles con los otros elementos de la representación como el actor, lo colectivo, el texto, la música, el movimiento, el espacio. Han cambiado las retóricas, pero «ahora el ritmo y la forma siguen siendo igual de importantes para el significado y el contenido» (Berry, 2014: 32). Por esto la formación del actor para integrar la técnica y la expresión se ha mantenido como cuestión importante en torno al habla escénica. Desde los años setenta se han sucedido experiencias fundamentales en el trabajo vocal como las de Grotowski o el Roy Hart Theatre, trabajando e investigando para acceder a lo espiritual o el inconsciente colectivo desde rigurosos procesos técnicos. Además, en el entorno de las escuelas de arte dramático y las compañías nacionales se ha realizado una creciente labor de formación y difusión, muy destacable en el caso de Inglaterra:

the emphasis on technique in the British tradition, would later influence three renowned British voice teachers, Cicely Berry, Krisitin Linklater, and Patsy Rodenburg, whose popular and widely used voice manuals aim to blissfully liberate actors from bad vocal habits and eliminate tensions and limitations that result from a lack of trust in the self¹⁶¹ (McComb, 2002: 17).

Con la tradición británica enlaza el trabajo de Vicente Fuentes. Sería injusto no señalar su labor significativa en la traducción de Cicely Berry al castellano, su trabajo en la RESAD, el Teatro de La Abadía, y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Patrice Pavis (1990: 114) advierte del interés de la declamación en relación con el ritmo y refiere los intentos de distanciamiento del lenguaje cotidiano:

actualmente [la declamación] es la encrucijada de los estudios acerca del gesto, la voz, la retórica (...) Desde este punto de vista, supera el debate sobre lo natural o lo artificial y se sitúa en el centro de una reflexión sobre la oralidad del teatro y sobre el lugar corporal y psíquico de la voz en el teatro (Pavis 1990: 114).

Para terminar, he aquí la definición de la palabra en el trabajo del actor que José Luis Gómez ha reclamado desde el Teatro de La Abadía y la Real Academia Española:

el escenario es el ámbito y reducto natural de la palabra en acción. La palabra así emitida —entrañada, que diría María Zambrano— es la herramienta más eficaz

¹⁶¹ «El énfasis en la técnica en la tradición británica, influiría después en tres renombradas profesoras de voz británicas: Cicely Berry, Kristin Linklater, y Patsy Rodenburg, cuyos populares y ampliamente usados manuales felizmente pretenden liberar a los actores de los malos hábitos vocales y eliminar tensiones y limitaciones que resultan de la falta de confianza en sí mismos».

que posee el actor frente al espectador. La palabra en acción nada tiene que ver con la declamación, el recitado; no se emite desde la garganta o la lengua, antes bien se libera como dardo hacia el otro desde el cuerpo sensibilizado, desde el corazón; esa palabra ha de ser racional, enérgica, volitiva; es decir acción interior. Se trata de uno de los puntos más difíciles del trabajo actoral. Su culminación quizás (José Luis Gómez, 2011).

8. Habla Escénica y formación actoral

Treatises on declamation came to play an integral part in this evolution, becoming essential tools in a curriculum which aimed to combine theory and practice¹⁶² (Pietrini, 2011: 12).

Si el capítulo anterior explica las relaciones entre el Habla Escénica y la Declamación, tratamos ahora de su papel y relaciones en la formación de los actores. Partiendo de la revisión de la situación del actor en el siglo XVIII (6.1), veremos las propuestas que concretaron las aspiraciones ilustradas sobre el actor, las tentativas y escuelas que se crearon hasta la fundación del Real Conservatorio, la política educativa al respecto y su evolución durante el siglo XIX, los procesos de formación habituales, el funcionamiento de la acreditación profesional y el acceso al empleo.

Una característica de los manuales es que son textos autorizados; también veremos los procesos y criterios de autorización que se siguieron.

Si bien queda fuera de nuestro estudio, no podemos dejar de señalar la importancia de las relaciones artísticas y disciplinares entre el Canto y el Habla Escénica, sus vínculos y contenidos comunes, que se enseñaban en las mismas instituciones y se ponían en escena en los mismos teatros.

Para saber qué podemos preguntar a los tratados sobre la formación del actor en el siglo XIX, haremos una síntesis de la historia de las instituciones dedicadas a la formación de actores. Por una parte la del Conservatorio de Madrid, que ha estudiado Soria (2006, 2010) hasta 1857, atendiendo nosotros al papel, relaciones y peso del Habla Escénica y los manuales de Declamación; relatamos el periodo entre la Ley Moyano y el siglo XX a través de las maestras y maestros del centro: sus historias de vida y aportes. Por otra parte atendemos a la exuberante vida teatral que se desarrollaba en pueblos, casinos, liceos, academias y escuelas; en las que también se formaban actores y para las que se elaboraron tratados; menos documentada y menos estudiada, esta parte de la historia del teatro y del actor no es menos importante y significativa que la de las instituciones oficiales.

8.1. Panorámica

Jamás podremos recuperar, ni siquiera reconstruir, ese acto básico pero fundamental en el que un docente y un discente interactúan. El teatro y la educación,

¹⁶² «Los tratados de declamación vinieron a jugar una parte esencial en esta evolución, convirtiéndose en herramientas esenciales en un currículum que aspiraba a combinar la teoría y la práctica».

en tanto procesos de comunicación, comparten ese carácter efímero: desaparecen a medida que se realizan (Vieites, 2014: 326).

Hasta bien avanzado el siglo XX la enseñanza de la voz era impartida generalmente por profesores de canto y poco se diferenciaba de la que recibían los cantantes (Berry, 2014: 45). Por si fuera poco, con raras excepciones, los maestros del Conservatorio no dejaron memoria escrita del programa pedagógico (Granda, 2006: 88). Sabemos ciertamente poco sobre qué y cómo se enseñaba. Una primera fuente de información valiosa y segura han sido los archivos históricos; otra los textos que se refieren a los maestros, alumnos o instituciones (memorias, críticas, biografías, literatura de costumbres); finalmente, los manuales y tratados de declamación son la fuente objeto de nuestra investigación.

Varios vectores de fuerza han operado en la enseñanza del teatro en el siglo XIX: la necesidad de dignificación del oficio, la actividad profesional de los maestros, y la progresiva configuración académica de las disciplinas implicadas. El contexto histórico, qué duda cabe, fue determinante. El mundo de las escuelas de teatro y el mundo profesional han cruzado sus perspectivas de manera permanente, muy significativamente en los manuales de declamación. Hay otras cuestiones que aparecen reiteradamente: la defensa gremial de sus hábitos y costumbres por parte de los actores, y las tendencias a codificar o descodificar la actuación a partir de la expresión de las pasiones (Pietrini, 2011; Soria, 2013).

No habían sido muchos los textos publicados sobre la didáctica de la actuación hasta el siglo XIX.

“Los actores y las actrices célebres”, dice Mr. Thiers¹⁶³ “han dado memorias en donde se encuentran reflexiones sobre su profesión, pero jamás un tratado en forma; vivir y conocer para sí, según ellos, es enseñar su arte; referir sus vida, es explicar sus talentos” (Prieto, 2001: 52).

En su *Examen de los ingenios para las ciencias*, de 1575, Juan Huarte de San Juan (en Rodríguez, 1998: 210 y s.) exponía los requisitos técnicos y cualidades del actor según los principios de la oratoria y la predicación; separaba las cualidades del ingenio y la imaginación de la instrucción y el decoro. Como se ha repetido regularmente después, el actor debía tener formación intelectual y conocimientos en saberes diversos. La memoria, como requisito fundamental. Pero las habilidades con la palabra no lo eran menos: la elocución debía ser suelta, adecuando las palabras y el discurso a la situación y al auditorio, según los principios del decoro. La imaginación era importan-

¹⁶³ Bellamy y Thiers (1822) *Memoires de Mistriss Bellamy avec une notice sur sa vie*. (ver nota al pie en Prieto, 2001: 52).

te, y saber improvisar. Acción, gesto, movimiento, y muy especialmente la voz, debían ser variados, adecuados al contenido y expresivos, a fin de transmitir los afectos.

En el *Diálogo de las comedias*, fechado en 1620, aparece de nuevo la importancia de la pronunciación, del talento natural del habla y de los estudios, aunque la formación se hacía entre los mismos cómicos.

Y es que esta ciencia de representar es tan fácil en algunos naturales que tienen brío en el hablar y buen oído y fácil pronunciación, que en los tales casi es natural el representar, y cosa que se desprende facilísimamente. Esto supuesto, que he visto en algunas villas grandes doblados más buenos representantes en ellas que los que andan con los faranduleros, lo uno, porque son mejores naturales cultivados con algunos estudios y mejor gente y demás buenas condiciones; lo otro, porque no están estragados con vicios (...) es ciencia que fácilmente enseñan unos a otros (en Rodríguez, 1998: 137).

El modelo de comunicación que ofrecían los actores, como vimos (6.1.4), resultaba útil para la oratoria sagrada. Emocionar a la audiencia y transmitir los contenidos necesitaba recursos técnicos que el predicador encontraba en el teatro. La organización del sistema de expresión por la oratoria implicaba estructurar los procesos y sus contenidos; los modelos de la oratoria sirvieron de referencia teórica para los actores hasta bien entrado el siglo XIX.

Las opiniones sobre la pertinencia de la formación reglada del actor han oscilado entre dos extremos, quienes la consideraban imprescindible y quienes preferían la formación en la práctica.

En 1710 Charles Gildon (1665-1724) escribía sobre Thomas Betterton y sus reflexiones a propósito de los requisitos y la formación del actor. Previene contra la ignorancia de los jóvenes actores que pretendían aprender por sí mismos en la práctica, y advierte del cuidadoso y continuo aprendizaje que el actor requiere, incluso fuera del escenario.

Another obstacle to the improvement of our young players, is, that when they have not been admitted above a month or two into the Company, though their education and former business were never so foreign to acting, they vainly imagine themselves masters of that art, which perfectly to attain, requires a studious application of man's whole life¹⁶⁴ (en Toby y Chinoy, 1970: 98).

Como veremos enseguida, el público y los ilustrados plantearon la necesidad de las escuelas de Declamación en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII. La formación artesanal

¹⁶⁴ «Otro obstáculo para la mejora de nuestros jóvenes actores es que, cuando no han sido admitidos en la Compañía más allá de uno o dos meses, aunque su formación y actividad previa no puedan ser más ajenas al teatro, vanidosamente se imaginan a sí mismos maestros de ese arte, que para alcanzarse requiere una práctica estudiosa durante toda la vida de un hombre».

en la práctica se pone en entredicho a la vista de los resultados sobre la escena. La misión de reflejar la sociedad y a su vez ser escuela de virtud, requería necesariamente la formación técnica y moral de los cómicos, que con frecuencia eran analfabetos y de baja extracción social. Leandro Fernández de Moratín narró la situación de los teatros en Europa durante sus diversos viajes y estancias; la situación que describe era similar:

no hay escuela de declamación teatral en Inglaterra, como la hay en Francia: así no es mucho que este arte se halle no muy adelantado entre los ingleses. Imítanse los actores unos a otros; pero faltando un plan constante, apoyado en sólidos principios que los dirijan: tal vez se admiten a la carrera del teatro los menos aptos para ella, o tal vez los modelos de imitación que eligen son defectuosos. Esto no impide que alguna vez se hayan visto hombres dotados de un talento y disposición particular para este ejercicio, que han aprendido sin otro maestro que la naturaleza misma (felicidad concedida a pocos), y que, sin dejar sucesores dignos, han sido, por algún tiempo, la admiración de Londres: así como en España, donde se ignora qué cosa es buena declamación, se ha visto, no obstante, una *Ladvenant*, una *Carreras*, un *Chinitas* y un *Espejo* (Fernández de Moratín, 1867 [I]: 241).

Sin embargo, Mlle. Clairon dice en sus influentes memorias que se pueden aprender las convenciones y reglas del canto y la danza, pero no de la actuación porque la sensibilidad y los «géneros del espíritu» dependen del talento, y no de las reglas.

Se aprende á cantar y á baylar con la perfeccion posible, porque estos dos talentos tienen sus convenciones y sus reglas que el mas negado puede entender y practicar; pero no conozco reglas ni convenciones que puedan enseñar todos los géneros del espíritu y de sensibilidad, que necesita indispensablemente un gran cómico: no hay reglas para aprender á pensar y á sentir; y la naturaleza sola da ciertos medios que el estudio y las buenas advertencias van fomentando con el tiempo. Así las escuelas regulares deben ser únicamente las compañías de provincias, donde con la precision de ganar el salario, la vanidad de sobresalir entre los compañeros, el respeto del público, el ejercicio continuo de la memoria, el desembarazo y el ayre que se adquiere saliendo cada dia á las tablas, la facilidad de hacerse el oído á todos los tonos, y desenvolverse las ideas viendo las piezas enteras y el efecto que producen en el público; donde, digo, con todas esas ventajas se adelantará mas en seis meses que en dos años de lecciones de cualquiera maestro que vaya a dárselas á un discípulo en su casa (Clairon, 1800: 131-132).

Su posicionamiento, basado en su experiencia personal, confía en las dotes de la naturaleza frente a las escuelas o maestros, y tuvo larga proyección en la enseñanza de la declamación en España, a través de Carlos Latorre y Julián Romea. En la memoria de 1876, Matilde

Díez puso un tema titulado «Imposibilidad de enseñar a ser actor», aunque poco después aparece «Objeto de una escuela de Declamación» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 286).

Sin embargo, esta posición fue matizada por Antonio Capo (1865: 59), que reconocía que para estudiar en la naturaleza era primero necesaria la instrucción, condicionando así a la formación el anterior principio de que «la declamación no tiene reglas». Pedagógicamente, la diferencia es grande.

Tras numerosas experiencias previas —que veremos enseguida— entre las que destacan la escuela sevillana de Olavide de 1769¹⁶⁵, la del Conde de Aranda de 1768 en los Reales Sitios, y la de la Junta de Reforma de teatros de 1799, la fundación de la Escuela de Declamación Española o sección de Declamación del Real Conservatorio de María Cristina en 1831 supuso la concreción de las aspiraciones ilustradas.

Nada hemos dicho de las mejoras que caben en los actores, porque este mal ya promete quedar en gran parte remediado. El establecimiento de una escuela dramática dirigida por dos de nuestros mejores actores, bajo la inmediata protección de una REINA que tanto bien ha venido a hacer a nuestro país, nos hace concebir esperanzas lisonjeras. Hasta ahora se ha creído que bastaba con tener memoria o apuntador para ser cómico, y aun cómicos hemos conocido que por no saber leer se hacían leer por otros sus papeles para aprenderlos. ¿Dígannos si gentes de esta especie son las que pueden verter en la escena las bellezas que no saben ni leer, ni apreciar, y tomar, nuevos Proteos, la forma de todos los caracteres y genios posibles, y enseñar los buenos modales y las buenas costumbres? Nadie necesita hacer estudios más prolijos de la historia del hombre y del corazón humano, si ha de ponerse la máscara de todas las pasiones, la apariencia de todas las épocas; nadie necesita tener mejor educación que un actor, si ha de ser en las tablas modelo de ella (Larra, 1832).

Además del aporte de reformadores significativos como Isidoro Máiquez y Juan de Grimaldi, el reconocimiento social de la profesión implicaba la necesidad de amparar la práctica en unas técnicas básicas más allá de la transmisión artesanal y la improvisación; por eso la transmisión del oficio con fiabilidad se encomendó a las enseñanzas regladas (Rubio, en Romea, 2009: 25). De hecho, el nombramiento como maestro honorario era una suerte de reconocimiento a la carrera de algunos actores o actrices. El aumento de los escritos teóricos hechos por los propios actores y

¹⁶⁵ En 1767 Olavide informó de la intención de dedicar un edificio a la escuela de Declamación. Las actividades académicas, según la documentación, no comenzaron hasta 1868 o 1869 (Bolaños, 1984: 755 y s.; Soria, 2006: 39; Aguilar, 1974: 53 y s.).

directores en Europa, que disponían ya de una cultura a veces notable, permitía ahora fijar el arte del actor de primera mano, más allá del recuerdo de las compañías, el público o la crítica.

Con motivo de su llegada al Conservatorio como profesor o simplemente para transmitir su oficio escribía en un momento dado sus reflexiones sobre el arte del comediante con frecuencia dejando constancia de quiénes habían sido sus maestros o qué tratados anteriores le habían interesado particularmente. De este modo, los tratados de declamación establecen entre ellos intensas relaciones de dependencia y hasta de intertextualidad que en muchos casos sobrepasa a los textos, ya que se citaba a maestros no tanto teóricos sino a actores con quienes habían trabajado en las mismas compañías (Rubio, en Romea, 2009: 29).

Julio Nombela (1909 [I]: 219) relata en sus memorias del periodo 1851-55, que los estudios en el Conservatorio se consideraban una pérdida de tiempo para quienes aspiraban a ser actores. Él mismo había sido alumno, y narra como el acceso a las compañías tenía poco que ver con la formación en la institución, sino más bien con las relaciones y amistades dentro de la profesión. También Prieto (2001: 59) fue crítico al respecto; al parecer la didáctica se amparaba excesivamente en la mimesis, por lo que resultaba que no había «reglas y verdaderos principios del arte», originalidad, sino repetición de la manera de hacer de los maestros. Idénticos términos a los usados por Bastús y Prieto («monas y papagayos»¹⁶⁶) aparecen en un artículo de Charnois (1789: 141) sobre el arte del teatro, en el que cuestiona la pertinencia de los actores como maestros de Declamación. Esta referencia, los consejos de Mlle. Clairon y Talma, así como las experiencias del Conservatorio (ver sobre Romea en el punto 10.5.2), pueden estar en el origen del general rechazo a la imitación a profesores y otros actores que aparece en los manuales. Y ello, porque los maestros de declamación se escogieron desde el principio entre actores de éxito —en muchos casos antiguos alumnos del Conservatorio—, tendencia que permaneció hasta el fin de siglo con José Valero, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Joaquín Arjona, Emilio Mario, María Tubau, Antonio Vico o Fernando Díaz de Mendoza.

Desde mediados de los cincuenta se consideraba que los Conservatorios no daban el resultado esperado, en varios casos se alude al «exclusivismo», la imitación de los maestros y el «convencionalismo»:

no participamos de la opinión de los que fían exclusivamente en los Conservatorios las esperanzas de la escena; la verdadera escuela del actor es el teatro; en el teatro se forma; se forma, sí, pero no se improvisa. Y para formarse un actor, ne-

¹⁶⁶ También Bernier de Maligny (1826: 235) compara a los imitadores con monos.

cesita metodizar su trabajo y fijarse en el género más favorito, sin convertirse en un comodín que abarcando papeles muy distintos no tiene espacio para estudiarlos, no tiene suficiente instrucción y práctica para comprenderlos ni tiene por último bastante dominio sobre sí propio para obedecer a las respectivas condiciones de la naturalidad. La escuela del actor es el teatro, sí; pero esto no le excusa de estudiar teórica y prácticamente los primores de la declamación, de armonizar en la manifestación animada las exigencias de lo bello, apartándose del exclusivismo introducido por el espíritu de escuela, de ocuparse en estudios literarios que le permitan apreciar las bellezas que habrá de interpretar en la escena, y de velar cuidadosamente para que el amaneramiento y un afectado convencionalismo no se indisponga con la sobriedad y el arte (en Cervelló, 2008: 1362).

El recurso a la práctica —“montajes” es el término actual—, y a la imitación del maestro en la didáctica de la declamación no eran una particularidad española. Françoise Delsarte relata su fracaso siendo alumno de la *École royale de musique et déclamation*, que prácticamente acabó con su carrera, hecho que lo motivó para buscar la fundamentación técnica de la disciplina sobre bases científicas.

“Así no es”, decían mis profesores.

Dios mío, yo me daba cuenta como ellos de que así no era, pero lo que no veía era en qué no era así.

Parece que, al respecto, mis profesores tampoco sabían más que yo, porque nunca llegaron a decirme precisamente en qué mi manera se diferenciaba de la de ellos.

La especificación de esta diferencia me habría iluminado, pero todo permanecía para mí, lo mismo que para ellos, subordinado a las visiones inciertas de un vago instinto.

“Haz como yo”, me decían enseguida (Delsarte, en Marín, 2010:13).

Sus observaciones le condujeron a cuestionarse la necesidad de la técnica para poder responder a las necesidades expresivas, y así «evidencia el fracaso de un método de aprendizaje y de interpretación que hasta ahora había sido la regla: la *imitación*» (Marín, 2010: 13).

Stanislavski explica que los buenos actores no revelaban sus secretos sobre el entrenamiento y la creación. Distinguía dos tipos: los que trabajaban por intuición y no eran capaces de explicarlo, y los que lo comprendían perfectamente «qué, para qué y cómo se hace, pero eso constituye su secreto, una patente que no es conveniente entregar gratuitamente a otra persona» (Stanislavski, 2013: 83). Cuando habla de su formación en la Escuela de Arte Dramático de Moscú, refleja un panorama con aspecto semejante al de Delsarte en París o Nombela en Madrid. El maestro ruso también había trabajado frecuentemente en los teatros de aficio-

nados. Relata cómo anteriormente la enseñanza era de maestro (Shchepkin) a discípula (Fedótova), de manera informal, viviendo en casa del maestro. Pero entonces en la escuela oficial los maestros de canto educaban la voz de los actores seleccionados, los alumnos recibían una fuerte instrucción intelectual, y los profesores explicaban de manera metafórica cómo debía ser el resultado sobre el escenario, pero nada sobre cómo lograrlo (Stanislavski, 2013: 89-90). No se enseñaba el arte, sino cómo hacer un papel o un fragmento. También abandonó la escuela.

Existía una falta de fundamentación y de sistema. Los procedimientos prácticos no eran comprobados mediante investigaciones científicas. Yo me sentía como una especie de masa con la cual se horneaba un pan de un sabor y aspecto determinados.

Se enseñaba a los alumnos a recitar casi de oído y a actuar con ayuda de demostraciones del profesor; por consiguiente, lo que hacíamos todos nosotros era, ante todo, copiar a sus maestros. Los alumnos recitaban de una manera extraordinariamente correcta, con puntos y comas; observaban todas las leyes de la gramática; y todos se parecían entre sí gracias a una forma externa que, como un uniforme, ocultaba la esencia interior del hombre. (...) En resumen, se les exigía a los alumnos que repitiesen lo que había en sus maestros (Stanislavski, 2013: 90-92).

El arte, las habilidades o principios técnicos, se adquirían generalmente por medio de la práctica, al amparo de la sensibilidad y la independencia:

la escandalosa mentira del Conservatorio y la indisciplina y desvanecimiento incurables de nuestros cómicos, de más corazón que masa encefálica, convierten en un imposible la labor de filiarlos. Aquí cada actor es un *temperamento* y tiene su *manera*, su *estilo*, su *gramática* y su caja sonora de aplausos; es oriundo del propio esfuerzo individual, y se ríe desdeñosamente de quien le aconseja que estudie y le dice que su arte se aprende y tiene reglas, por más de que todavía duerman en el rico seno de la gran madre (Funes, 1894: 572).

Funes había sido alumno de Joaquín Arjona en el Conservatorio en el curso 1874-1875, por lo que conocía la institución¹⁶⁷.

La tradición decimonónica acabó por conformar un «canon pedagógico» (Rodríguez, 2012: 228) que exigía una formación quizá idealizada, demasiado amplia y teórica: gramática,

¹⁶⁷ «Nació Don Joaquín Arjona en Sevilla el año 1817; falleció en Madrid en 1875, siendo profesor en el Conservatorio. Matriculado estaba en él, aquel curso (1874-1875), el autor de este librote» (Funes, 1894: 538).

literatura, historia e iconografía, dibujo, verso, esgrima, gimnasia, etc. Rodríguez cita como ejemplos los manuales de Milà y Fontanals (1850) y Carner (1890), que veremos en su momento, aunque también hay que considerar las propuestas de Nombela (1880) y Guerra (1884). La reflexión estética sobre el arte teatral y la formación del actor planteaba cada vez con mayor claridad la cuestión de las disciplinas, la definición teórica y su organización académica.

En el otro extremo, pegado a la realidad, se encontraba el meritoriaje, la práctica y la memoria del oficio.

La verdad es que se aprecia una notable distancia muchas veces entre las ideas más avanzadas que se iban incorporando a la literatura declamatoria y su incorporación a las enseñanzas prácticas en los Conservatorios (Rubio, 2010: 280).

Esta cuestión fue señalada igualmente por Julio Nombela (1909 [I]: 355-356), para quien la ejecución escénica no estaba al nivel de la concepción del poema dramático: «la desigualdad que ha existido y existe entre la concepción dramática y la ejecución escénica, con notoria desventaja de la última».

La comparativa con los actores y escuelas europeos que se encuentran en las críticas de prensa (Cervelló, 2008: 947) y en algunos tratados (por ejemplo, Guerra, 1884: 4, 23), a pesar del sesgo nacionalista, da una imagen sombría.

Sin embargo, las instituciones para la formación de actores no tuvieron el apoyo institucional que hubiese sido necesario y sufrieron múltiples avatares durante el siglo (Guerra, 1884: 22; Granda, 2006). La Declamación estuvo relegada al último plano, en los márgenes del sistema educativo, por detrás de las Bellas Artes, la Música y el Canto (ver Rubio, 2010: 262). Las actuaciones en los teatros de aficionados estaban al orden del día¹⁶⁸, y varios de los alumnos abandonaron pronto los estudios para ajustarse en los teatros. Con todo, Soria (2010: 158-160) demuestra que una gran parte de los examinados en la sección de Declamación del Conservatorio en 1832 habían sido contratados 10 años después.

El sistema de enseñanza, en los tiempos en que se iniciaba la andadura en la formación de una escuela de interpretación, pasaba por la sabiduría y carácter del maestro designado por las autoridades políticas o intelectuales para ocupar el cargo. Casi siempre se trataba de un reconocimiento a una labor dilatada y meritoria en el ejercicio profesional (Granda, 206: 86).

¹⁶⁸ Soria (2010: 207) ha calculado que en 1842 una tercera parte del alumnado de la Escuela de Declamación actuaba en las funciones de las distintas sociedades y teatros particulares.

El mismo Granda nos cuenta, de primera mano, cómo este modelo alcanzó en algunos casos hasta los años setenta del siglo XX.

8.2. Los propósitos ilustrados y el actor

Desde mediados del XVIII se estaba configurando pues el actor moderno: un profesional cuyo ejercicio exigía una preparación rigurosa, con unos contenidos específicos y una delimitación clara (Soria, 2010: 25).

Los cambios en la concepción del arte del actor durante el siglo XVIII han sido revisados en 6.1.2. Nos centramos aquí en los planteamientos y propuestas sobre la necesidad de formación.

Paralelamente a la deconstrucción de las fórmulas declamatorias, se va configurando otra reflexión sobre la necesidad de pautas que ayudaran en la formación y la práctica profesional. La reforma del teatro, uno de los aspectos más destacados en la mejora del país, pasaba por la formación de los actores. La ejecución de calidad, para mantenerse constante, no podía estar sometida a principios aleatorios; de ahí que Engel (1790) hablase de la necesidad del estudio y conocimiento profundos de las reglas. Para Diderot la disponibilidad psicofísica del actor y la necesaria legitimación social requerían de la técnica, el estudio y la formación (Vieites, 2001:30). Además de los citados, el discurso teórico sobre el actor y la necesidad de su formación académica había tenido diversos antecedentes en Europa, como se ha visto.

En España las críticas al teatro y al desempeño actoral habían sido frecuentes e intensas (ver Álvarez, 1988: 450 y s. Cotarelo, 1904). La dinámica de trabajo de los actores estaba determinada por los espectáculos que se sucedían rápidamente y los escasos salarios; se combinaba con la tradicional indignidad asociada al concepto de la profesión por su itinerancia y ambigüedad. Los ensayos eran un trámite más bien molesto según las referencias (Álvarez, 1988: 451, 458).

Hay testimonios sobrados sobre actores y compañías profesionales y de calidad, pero también de lo contrario. Sin duda tuvo su parte el gusto del público, la defensa gremial y la indisciplina de los actores (Cotarelo, 1897: 39; Pastor, 1845: 32). El cuidado, la concentración y la atención durante los ensayos era una preocupación en el plan de la Junta de Reforma de 1799:

durante las horas de enseñanza y las de los ensayos no se permitiría la entrada a persona alguna que no fuese necesaria, procurando portarse todos en estas juntas con decoro, urbanidad y modestia¹⁶⁹ (en Kany, 1929: 281).

¹⁶⁹ En curioso cómo estos aspectos de la profesionalidad vuelven a ser señalados como grave problema por Saco (1879: 192 y s.) casi un siglo después.

Francisco Mariano Nipho había defendido el estudio constante, y propuso, como veremos enseguida, un seminario para la instrucción de los cómicos.

Ninguna ciencia y arte hay que pida tan ocupado al hombre como la facultad del comediante, porque éste, aun cuando sea maestro, no sale de la clase de discípulo, a causa de que cada día ofrecen los hombres, o en sus vicios o en sus virtudes, nuevas y extraordinarias imágenes, raras y prodigiosas aptitudes, tanto en lo físico como en lo moral; y como las lecciones que tiene que aprender siempre son nuevas y siempre dificultosas para la imitación, por mucho que aprenda, siempre tiene que estudiar (Nipho, 1769. En Soria, 2006: 50).

Leandro Fernández de Moratín en este conocido fragmento de *La comedia nueva*, expone la situación:

Don Pedro: Es increíble. Allí no hay más que un hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas, mamarrachadas de linterna mágica. No hay conocimiento de historia ni de costumbres; no hay objeto moral; no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común (Fernández de Moratín, 1981: 49).

En parecidos términos se expresaban Jovellanos (1812: 107) y Juan Francisco Plano (1798: 85), añadiendo el asunto clave del deshonor de los actores y el desprecio por el oficio, causa por la que no se fomentaba su progreso. Santos Díaz González, que encabezaría la Junta de Reforma de 1799 y conocía muy bien el teatro pues era censor de comedias en Madrid, se refiere asimismo a la necesidad de escuelas:

no hay duda que semejantes enseñanzas (declamación y música), bajo la inspección del Gobierno, son útiles, considerándose como un semillero de buenos actores y actrices; y no están abolidas por el Rey, que se dignó aprobarlas, y solamente se han interrumpido por el actual estado revolucionado de los teatros; mirando los cómicos viejos con odio implacable unas escuelas en que debían criarse actores que con el tiempo habían de oscurecerlos y confundirlos, por cuanto algunos actores que lo son con aplauso, no tuvieron otra escuela que la de peluqueros, peones de albañil, galanes de pipirijaina, y así a este tenor (en Álvarez, 1987: 456).

Los sucesivos intentos de establecer instituciones de formación dan cuenta de la progresiva consideración de la actuación como arte liberal, lo que implicaba su reconocimiento como «un saber susceptible de reglas metódicas» (Soria, 2010: 410), y por tanto de ser enseñado a través de maestros y manuales.

Todos los planes de reforma de los teatros —los de Jovellanos, Moratín, Díez González, Urquijo, etc.— aludirán a la necesidad de que los cómicos aprendan materias como geografía, historia, lengua, dicción, declamación, esgrima, canto, baile, y esas cualidades que les faciliten comprender sus personajes. En esos mismos planes se planteará la conveniencia de establecer escuelas para los representantes (Álvarez, 1988: 457).

Isidoro Máiquez entendió la necesidad de formación a partir de su propia experiencia, lo que le llevó a Francia. En su solicitud de licencia de 12 de julio de 1799 (en Soria, 2006: 55) decía que los cómicos aprendían a hablar en público por pura experiencia del escenario y sin estudio alguno. El aprendizaje por imitación teñía la declamación de los vicios de los modelos. Plantea la oratoria y sus reglas como modelo deseable, pero de difícil transmisión porque el actor cambia de lugar y de compañía constantemente.

La necesidad de la técnica de declamación para garantizar la calidad se iba haciendo opinión cada vez más amplia. Otros actores y actrices también fueron a París: Bernardo Gil (Soria, 2009a: 24), Andrés Prieto, José García Luna, Carlos Latorre, Joaquín Arjona, y mucho después, en 1891, María Guerrero (Deleito, 1920: 89 y 93).

Lo que en todo caso iba quedando claro era que cada vez los actores fiaban menos su arte a la improvisación y procuraban adquirir al menos unas técnicas básicas de declamación que sirvieran a su trabajo (Rubio, en Romea, 2009:25).

Dice Granda (2006: 87) que Máiquez creó “escuela” por medio de sus compañeros más jóvenes, algunos de los cuales, como ya vimos, acabaron enseñando en la Escuela de Declamación. El cómico era cada vez mejor considerado como artista y los escritos teóricos sobre el tema, especialmente memorias de actores, favorecían la percepción de la importancia de la formación. El mismo Máiquez había comenzado un proceso para la eliminación de los calificativos “vil” e “infame” de la profesión, que llegó a fin satisfactorio en 1819. El recibimiento del Rey a José Valero (1808-1891) en un baile aristocrático en 1832, el reconocimiento al año siguiente del tratamiento de “Don” a José García Luna y Carlos Latorre como profesores del Conservatorio, y posteriormente el éxito social de Julián Romea, fueron hitos en un largo proceso de dignificación muy asociado a la formación y al ejercicio de la docencia (Soria, 2010: 409 y 418).

Pero también iba asociado a la reflexión teórica en otros campos, que tuvo un momento importante con las reflexiones de Hegel sobre el actor en sus *Lecciones sobre estética* de 1828-1829 (Oliva, 2004: 210; Soria, 2010: 421). El actor pasa a ser un artista con una profesión que no es oprobiosa, sino valorada por su dificultad y exigencia en todos los planos:

ahora a los actores se les llama artistas y se les conceden todos los honores de una profesión artística; según nuestra actitud actual, ser actor no es un oprobio ni moral ni social. Y ciertamente con razón; pues este arte exige mucho talento, entendimiento, perseverancia, celo, práctica, conocimientos, y aun en su punto culminante incluso un genio ricamente dotado. Pues el actor no sólo debe penetrar profundamente en el espíritu del poeta y del papel, y adecuar por entero al mismo su propia individualidad en lo interno y externo, sino que con propia productividad debe también completarlo en muchos puntos, rellenar lagunas, hallar transiciones y en general explicarnos al poeta, mediante su actuación, en la medida en que extrae visiblemente y hace aprehensibles como presencia viva todas las secretas intenciones y los más profundamente implícitos rasgos magistrales del mismo (Hegel, 1989: 852).

La enseñanza teórica y teórico-práctica a la que se asocian los manuales de Declamación, que implicaba la superación de la condición artesanal, a pesar de haber sido insistentemente reclamada, llegó al arte del actor mucho después de que lo hiciera en las artes plásticas o la oratoria (Soria, 2010: 420-421).

No hay escuelas que los produzcan, y sin estudio metodico nada se hace bien, y mucho menos en el difícilísimo arte de declamar. (...) Por último, es necesario un colegio ó llámese como se quiera, en que jóvenes de ambos sexos aprendan á hablar, á accionar, á vestirse, y aun á moverse. (...) Establecidos los colegios se desvanecerá la vulgaridad que los cómicos son infames porque se les paga (Rubio, 1830: 107-108).

Ese momento decisivo llegó, como ya se dijo, con la fundación de la Escuela Española de Declamación en 1831. Veintiséis años después, con la Ley de Instrucción Pública de 1857, pasarían a ser enseñanzas superiores.

8.3. Escuelas (antecedentes del Real Conservatorio de Música y Declamación)

Entendida en una perspectiva global, la historia de los centros educativos contiene numerosas historias, con las que contribuir en la Historia de la Educación teatral, pues afecta a cuestiones legislativas, curriculares, de organización de tiempos y espacios, de accesos y promociones, de selección de personal, de recursos disponibles, de materiales de todo tipo que se integran en aulas y otros espacios, de configuración de espacios, de disposición de aulas, de infraestructuras y equipamientos, de bibliotecas y teatros escolares, de arquitectura escolar, y muchas otras (Vieites, 2014: 344).

Ya hemos advertido de que no es nuestra intención investigar las instituciones educativas, que trataremos como antecedentes o soporte de los manuales de declamación. Veremos aquí una

síntesis de las propuestas, proyectos y escuelas anteriores a la fundación de la Escuela Española de Declamación, porque como dice Soria (2010: 24), «en ningún otro momento de la historia del teatro español se ha invertido tanta tinta sobre esta cuestión». En Soria (2006) pueden seguirse con mayor amplitud los distintos planes y escuelas.

La primera escuela de Arte Dramático fue el Seminario educativo-teatral creado en Sevilla por Pablo de Olavide en 1768. Había una intención explícita de formar comediantes para mejorar su desempeño y abastecer los teatros. Olavide empleó mucho dinero (los documentos revelan abundantes deudas; ver Aguilar, 1874: 102) en mantener varias casas donde se enseñaba declamación a muchachas pobres y jóvenes con vocación teatral, que provenían también de buenas familias o del noviciado (Álvarez, 1987: 459). Había casas separadas para hombres y mujeres, y el profesor fue el actor francés Louis de Azema y Reynaud, que también dirigía los espectáculos (Soria, 2006: 39). De ella emergieron actores y actrices muy valorados como María del Rosario Fernández “la Tirana”, Mariano Querol, María Bermejo “la Bermeja”, o Antonio Robles (Manuel Bihuesa), que posteriormente fueron primeros actores y actrices en Madrid. Olavide da referencia de los alumnos, con sus voces y pronunciación (el acento sevillano, especialmente) como elemento destacable (Aguilar, 1974: 94). La compañía, incluyendo al maestro, fue reclamada a los teatros de la Corte en 1770 sin que, en el criterio de Olavide, tuviera concluida su formación.

Temo por una parte que en el estado imperfecto en que están no agraden desde luego y se desmayen. Temo, por otra parte, que si agradan, la lisonja y el aplauso los envanezca y se persuadan a que ya no necesitan de estudiar. Es tan fácil que jóvenes no firmes todavía en su ejercicio adquieran vicios, y más si se ven aplaudidos, que es menester todo el cuidado y sujeción con que yo los tenía en Sevilla para que no se perviertan (en Aguilar, 1974: 96).

Así se instalaron primeramente en Aranjuez, donde la compañía tuvo éxito inmediato. Al poco se produjeron varios cambios en las actrices, lo que al parecer provocó que Louis Azema fuera sustituido por José Clavijo. La escuela de Sevilla continuó enviando actores y actrices a los Reales Sitios: «proporcionó al teatro de la Corte los actores y actrices de mayor prestigio» (Aguilar, 1974: 103).

El Conde de Aranda había fundado los Teatros de los Sitios Reales de Aranjuez, El Escorial y La Granja de San Ildefonso hacia 1768. Según Cotarelo era:

una escuela de declamación también a la francesa. En ella habían de educarse los hijos de los cómicos que quisiesen enviarlos, aun los de aquellos que no pertenecieran a la compañía de los Sitios.

Hízose así: trajéronse profesores de declamación francesa, y el teatro de los Sitios no fue más que un trasunto de los de París (Cotarelo. 1897: 5 y 6).

Louis Azema (y después José Clavijo) dirigió la escuela con maestros franceses, trató de evitar los defectos habituales de los apuntadores y actores, pero su estilo de representación no gustó y el público dejó de acudir a los teatros (Cadalso, 1979: 208-209). La compañía actuaba sólo en los teatros construidos por el Conde de Aranda para la Corte. La escuela duró lo que duró el teatro, unos ocho años, hasta 1777, y proporcionó actores «algunos de los cuales fueron después ornamento principal de los coliseos madrileños» (Cotarelo, 1897: 7). También dio clases Azema desde 1770 a los actores de los teatros del Príncipe y de la Cruz en Madrid, nombrado por el Conde de Aranda, pero ni los actores, ni el Ayuntamiento, ni el público, facilitaron la reforma de la actuación (Soria, 2006: 39, 44). En el plan de la Junta de Reforma de 1799, Santos Díaz refería el fin del trabajo de Azema como maestro de declamación:

había este empleo en los theatros de Madrid, con la dotación o asignación anual de 24.000 reales, y fué suprimido, casi en el momento que fué creado, a instancias del procurador sindico del Común, quien puso la demanda judicial, y no llegó el caso de decidirse en juicio por haberse ausentado por otros motivos de estos reynos el que lo ejercía y no haberse nombrado otro que le sucediese, fundándose los enemigos de dicho empleo en que nadie sería capaz de enseñar y perfeccionar en su oficio a nuestros comediantes, que eran creídos un prodigio de la escena (en Kany, 1929: 256).

Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años de perfección que desea el magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa, formada mediante orden del mayor respeto por Don Francisco Mariano Nipho (1767), fue un proyecto de reforma encargado a Nipho por el corregidor Pérez Delgado. No llegó a aprobarse. Incluía un «seminario para 24 jóvenes», pues consideraba a los actores un punto esencial de la reforma junto con los poetas (Soria, 2006: 53):

ha de merecer el particular patrocinio del Magistrado, poniendo en él maestros del arte de la declamación, de música, baile y esgrima y, al mismo tiempo, maestros de aquellas artes que necesita el teatro para la decoración de adorno, como sastre para los vertidos, bordador para los sobrepuestos de plata y oro y otros ornatos, 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 (en Soria, 2006: 53).

El Plan de una casa estudio de teatros. Su destino: para hijos y parientes de actores cómicos. Sus fondos: los teatros mismos, fue publicado por Joaquín Álvarez Barrientos (1987: 463), que lo

sitúa a fin de siglo (el manuscrito no tiene fecha). No se identifica exactamente a su autor, un tal Aguirre. Es un proyecto del que no hay pruebas de que se llevase a cabo, a pesar de ser un plan práctico y utilitarista, redactado por alguien «que enfoca el problema desde el conocimiento de la situación teatral» (Álvarez 1987: 462). El destino era la formación de actores para los teatros de la Corte: se proponía para veinticuatro alumnos de entre doce y veinte años que obtendrían una certificación que les daría preferencia. El plan preveía que la institución tendría la facultad de seleccionar a los maestros y proveería todos los libros y materiales necesarios para la instrucción de los alumnos. La evaluación sería anual. Explica el plan la lamentable situación de los teatros y la necesidad de su reforma, como era habitual. Enseguida pone la atención sobre los actores y destaca la falta de instrucción del gremio: «Sólo la Facultad teatral (acaso con equivocación no tenida por tal) ha sido hasta ahora la que ha carecido de estos justos principios» (Álvarez 1987: 463). La escuela impartiría a hijos de cómicos clases de declamación, música y baile.

Con estas justas miras y mereciendo la Real Aprobación, la de V. E. y demás Magistrados, podría establecerse una Casa Estudio en esta Corte bajo la protección de S. M. en la que estudiasen y perfeccionasen en el arte escénico, verso, música y baile, 24 Jóvenes de ambos sexos, precisamente hijos del ejercicio Cómico, que bajo la dirección de buenos, hábiles y Juiciosos maestros concurriesen al estudio de su Facultad, cuya casa destinada y proporcionada al intento debería buscarse en uno de los sitios más acomodados de la Corte, satisfaciéndose su Arquiler (sic) del Fondo que se propondrá a este establecimiento (en Álvarez 1987: 464).

Detalla las instalaciones necesarias así como los horarios y el personal para atenderlas. Establece un tribunal para valorar la admisión de los alumnos en una prueba en la que se valora «el metal de las voces», las buenas costumbres y la presencia. Una vez adelantados en su formación los alumnos podrían hacer algunas funciones en los teatros de la Corte quedando el beneficio para la financiación de la casa-estudio. El plan económico es bastante preciso y denota conocimiento del funcionamiento de los teatros; ¡propone la figura de un contable o gestor económico aparte del director! La financiación se cubriría con una función benéfica anual de cada compañía, además de un aporte regular pequeño de las compañías, un aporte de dos maravedís por cada entrada, los beneficios de las funciones realizadas por los alumnos, aportes de impuestos a espectáculos públicos, y el aporte más sustancial por parte de la corona.

Otros planes fueron el de Jovellanos (1790) en su *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, el propuesto por Mariano Luis de Urquijo en 1791 con un «colegio de Declamación» (Soria, 2006: 37), las ideas de Leandro Fernández de Moratín (1792) para la formación de los actores, y el proyecto de Juan Francisco Plano (1798). En su *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Plano (1798: 83) propone una «Escuela de actores»:

todo anuncia la necesidad de que la *Academia dramática* piense en una *Escuela de Actores*, á la que acudan en temprana edad personas de ambos sexos de buenas calidades naturales: allí, baxo el gobierno de un *Director* hábil, deben aprender á decir con finura, y entender que cada pasión tiene su gesto y tono de voz propio, y que aun la misma pasión lo tiene diferente en cada clase de persona. Aprenderán la pronunciación, en que tan atrasados están, porque sus defectos no se corrigen sino en la primera juventud, y sobre todo la dirección y la flexibilidad de la voz, en la que, y no en los gritos, reside lo afectuoso. No es de mi objeto extenderme ni aun insinuar lo que forma un buen cómico: habiendo *escuela* era fácil formar para sus individuos una pequeña colección de los principios de su arte¹⁷⁰ (Plano, 1798: 98).

Su largo ensayo contiene reflexiones sensatas y un análisis de la situación que parece acertado. Álvarez (1987: 455) ha señalado la similitud que existe entre estos distintos proyectos, lo que ha hecho sospechar que se copiaron entre sí. En todo caso era reflexión común la necesidad de fundar escuelas para los cómicos. Por ejemplo, Soria (2010: 290) reseña un documento que indica que desde 1796 en adelante pudo haber una escuela en el teatro de los Caños del Peral en la que se instruyó el actor Rafael Pérez, posteriormente maestro en el Conservatorio.

Hago memoria de que en el siglo pasado por los años de 1796 y siguientes, se estableció por vía de ensayo un colegio en el Coliseo de los Caños del Peral a estilo del que propone D. Vicente Castroverde. No he podido enterarme entonces de las reglas que se establecieron para la enseñanza y progresos de los alumnos; y aunque su duración fue muy corta, pues creo que no llegó a tres años, es muy cierto, que de aquella ligera prueba resultaron efectos bastantes favorables al que propuso el establecimiento por cuanto salieron de él muchos actores con sobresaliente mérito, no obstante la cortedad de su duración entre ellos Carretero, Pérez y otros de que no hago ahora memoria (en Soria, 2010: 290).

No hay constancia de tal escuela, que sin embargo podría haber sido la Escuela de la Junta de Reforma de Teatros en Madrid de 1799, el intento más elaborado de reforma del teatro y formación de los actores. Quizá Santos Díaz González, catedrático Poética en los Estudios Reales de San Isidro y censor teatral, fuese la figura central de la reforma. Había presentado un memorial en 1789 que sirvió de antecedente para su *Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección, obra*

¹⁷⁰ Obsérvese que el habla escénica ocupa, como es habitual en la época, un lugar destacado, con cuestiones que se reiteran en los diversos autores y tratadistas: decir bien, adaptar el tono de la voz a la emoción precisa y concreta, corregir la pronunciación defectuosa, evitar los gritos por medio de la dirección adecuada y la flexibilidad vocal, y finalmente conformar unos principios básicos del arte a través de la formación en la escuela.

concluida el 30 de mayo de 1797, a solicitud del corregidor Juan Morales. Este proyecto encontró el ambiente y el momento adecuado para ponerse en marcha, y sirvió de base para la formación de la Junta de Reforma de Teatros, que funcionó desde el 29 de noviembre de 1799 hasta el 24 de enero de 1802. Guadalupe Soria (2006: 44-50; en Bastús, 2008: 66; 2009a: 9-32; 2011: 28-32) ha estudiado el desarrollo y actividad de la Junta. También puede verse más adelante el epígrafe 10.1.2 sobre Francisco Rodríguez de Ledesma. Con la llegada a la secretaría de estado de Mariano Luis de Urquijo, que había propuesto en varias ocasiones la reforma del teatro, se puso en marcha la Junta reuniendo a varios intelectuales destacados como Santos Díaz González, Leandro Fernández de Moratín, Andrés Navarro, Francisco González Estéfani y después Francisco Rodríguez de Ledesma. Los avatares y rencillas políticas, la resistencia de los actores y el Ayuntamiento, así como el fracaso económico por falta de público, hicieron azaroso el devenir de la Junta que finalmente fracasó (Kany, 1929: 247). Sobre la escuela de la Junta de Reforma de 1799 Fernández de Moratín (1867: 147) escribe:

por consiguiente, las ponderadas reformas en el arte de la declamacion, no llegaron á efectuarse, y cuanto se habia dicho en el plan acerca de que el facultativo que la Junta eligiese por más benemérito dispondría los ensayos de todas las piezas, instruiria a los actores en lo relativo al decoro y propiedad de la voz, del gesto y expresion teatral, y corregiria los vicios que advertiese en ellos, formando una escuela metódica en que se aprendiese por sólidos principios esta difícil profesion, todo se quedo en promesa y se desvanecio como sombra y humo (Fernández de Moratín, 1867: 147).

Sin embargo, en lo que concierne a la enseñanza de la declamación supuso un hito decisivo y muy recordado posteriormente, como se verá.

Pese al poco tiempo que estuvo activa, las iniciativas de la Junta de Reforma de Teatros en relación con la formación actoral son sumamente importantes, ya que era la primera vez que tenía lugar una oposición pública para cubrir las plazas de los maestros y que se publicaba un texto en España para un proyecto de instrucción actoral concreto (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 68).

El artículo segundo del plan estaba dedicado a los actores y tras el análisis de la situación preveía el nombramiento de un maestro de declamación para la instrucción y ensayos. Se preveían también maestros de música, esgrima y baile. Los maestros tomarían parte en las decisiones: se pretendían evitar los repartos conforme a las «graduaciones» tradicionales.

Los papeles se deben distribuir conforme a la mayor o menor aptitud y disposición que se halle en los actores para su desempeño, sin que les quede el recurso de que no les toca según su graduación. Esta graduación sólo debe ser respecti-

va a la mayor habilidad, arte y disposición que se considere en los actores, y con relación a estas qualidades deberán ser mayores o menores los intereses (en Kany, 1929: 257).

En el plan se aprecia una valoración de las “reglas” y principios de las artes, cuya enseñanza y conocimiento se considera imprescindible frente a la costumbre y la arbitrariedad: «recitar los dramas conforme a la heredera rutina que han seguido unos después de otros, es cosa intolerable» (en Kany, 1929: 281). Díaz González explica que establecer un «colegio» es un asunto difícil, arriesgado y de poca aceptación, por lo que la enseñanza se impartiría en los mismos teatros varios días por semana, tanto a los actores como a jóvenes que quisieran aprender la profesión. Las funciones del maestro de declamación eran dirigir los ensayos de las compañías de ambos teatros y dar lección un día a la semana, «debiendo ser discípulos de precisa asistencia los quatro jóvenes que quedan atrás propuestos con destino a servir en las tablas de los dos teatros» (en Kany, 1929: 265). Define el perfil del Maestro de declamación teatral y sus obligaciones:

las obligaciones serán ensayar todos los dramas que se hubieren de executar, perfeccionar a los actores en el gesto y declamación, corrigiéndoles los tonillos impropios y viciosos de la voz, defectos de la acción, aptitud y positura 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 (en Kany, 1929: 281).

Para cubrir la plaza se convocó una oposición, la primera en España para un maestro de declamación, en cuya convocatoria se indicaba la importancia de la voz y la pronunciación en la valoración del aspirante (parte del texto puede verse en 10.1.2). Sin embargo, parece que la oposición no llegó a verificarse, y se nombró arbitrariamente a Manuel Díaz Moreno como maestro interino, que ejerció hasta la disolución de la Junta. Soria (2011: 34) achaca estos hechos a las luchas de poder entre los distintos sectores, que esperaban nombrar sus propios candidatos. Como veremos en el citado apartado, el primer manual del siglo se elaboró en el contexto de la Junta de Reforma de la que Rodríguez de Ledesma era secretario, y como este aclara en el prólogo, iba dirigido a aportar a los actores las «reglas metódicas» y seguras para mejorar sus defectos, «las reglas y preceptos del Arte que profesan, y donde consultar las dudas que les ocurran», y como complemento a la tarea del maestro de declamación (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 69-70; 2011: 32-33). Por tanto, el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un ensayo preliminar en defensa del ejercicio cómico*, fue el primer manual de declamación propiamente dicho.

En un informe de 1804 Santos Díez González seguía defendiendo la necesidad de las clases (en Soria, 2009a: 23). Sugería que las clases, además de la dirección de ensayos, fuesen impartidas por los primeros actores, que eran quienes mejor conocían su arte a falta de maestros de declamación; así ocurrió en la compañía de los Caños del Peral en la que fueron nombrados Bernardo Gil e Isidoro Máiquez. De este modo podemos hablar de cierta continuidad en la relación entre las escuelas y la práctica profesional, y en la influencia francesa en los actores y maestros. A pesar de los diversos proyectos e intentos, la formación actoral continuó desarrollándose básicamente en la práctica.

Javier Vellón (en Prieto, 2001: 35) refiere la existencia de una escuela en el Teatro de Santa Cruz de Barcelona a comienzos de siglo, en la que Andrés Prieto «llegó a ser primer actor y director de escena». Prieto trabajó con Máiquez, estuvo en París, y escribió un manual para la Escuela de Declamación de Madrid (ver 10.4).

Un nuevo proyecto de escuela para actores, siguiendo los modelos europeos, se propone en el *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros de 16 de marzo de 1807*, redactado por el poeta Manuel José Quintana (1771-1857) como censor teatral (Fernández, 2013: 110). El Rey había encargado el reglamento al Ayuntamiento de Madrid unos meses antes. La escuela, para dieciséis alumnos se ubicaría en el Colegio de San Ildefonso, e incluiría igualmente la música y el baile para el teatro (Cotarelo 1904, 702; Soria, 2009a: 24). Se plantea el teatro de manera abiertamente elitista: «si el teatro ha de ser lo que debe, esto es, una escuela de educación y cultura para la gente rica y acomodada» (Cotarelo 1904, 712). En el proyecto se reconoce que los teatros dependerán del bienestar de los actores y del trato que se les dé por las autoridades.

En 1810 el Marqués de Montehermoso, comisario de teatros, elaboró un proyecto de reforma que incluía un «Conservatorio en que se enseñen la música vocal e instrumental, el baile y la declamación» (Soria, 2009a: 57). El objetivo del Conservatorio era abastecer de artistas nacionales el teatro de ópera: actores, bailarines, músicos, pintores, decoradores y arquitectos, de modo que sus oficios tuvieran interés. José Bonaparte hizo del Teatro del Príncipe el teatro oficial, lo subvencionó, y mando traer a Isidoro Máiquez de su presidio en Bayona para que lo dirigiese. El Conservatorio no llegó a materializarse.

Los afanes de liberalización de la empresa teatral generaron durante el trienio liberal varios planes de escuela. Casimiro Cabo Montero fue un empresario con ideas avanzadas (Fernández, 2013:) que, además de construir el Teatro Principal de Córdoba, redactó una *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un monte-pío y colegio de educación teatral*. Valoraba el intento de la Junta de Reforma de 1799:

no se puede pasar en silencio que entre tantas cosas propuestas por la Mesa Censoria, en que no acertaron por falta de práctica, la disposición que tomó de formar una Escuela provisional de Declamación, bajo la dirección de un Maestro o Director que interinamente nombraron habiendo obtenido la plaza por oposición, produjo los mejores efectos, y mayores hubieran sido, si el establecimiento hubiera tenido más sólidos cimientos, pues en los pocos meses que empleó sus tareas en educación de aficionados que se le presentaba, logró sacar discípulos que son los que hoy se conocen cómicos en los Teatros de la Corte; y que a no ser así, serían menos, y más imperfectos. Con esto se prueba, que si un pequeño ensayo como este, tuvo tales ventajas en tan poco tiempo, si se establece un Colegio cual corresponde, el resultado será favorable (en Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 67).

En el manuscrito, Cabo (1821: 145) establecía un colegio mixto de veinte plazas con seis años de duración y las siguientes materias: primeras letras, ortografía, doctrina, aritmética, música, dibujo, gramática, danza, retórica, geografía, poesía, esgrima, matemáticas, declamación y labores. Los hijos de cómicos tendrían prioridad y facultaría para la actividad profesional (más datos en Soria, 2006: 58).

Diego de la Sevilla y Julien Paques presentaron en 1820 un proyecto de «instrucción lírica-dramática» que incluía un Conservatorio de Música, Declamación y Baile, además de formación para otros oficios de la escena como decoradores, pintores o maquinistas (Soria, 2014: 30).

El empresario, cantante, actor y director Bernardo Gil elaboró en 1821 un plan de reforma de corte liberal inspirado en otros anteriores, frente a los cambios del corregidor Arjona de 1818-19 sobre la reforma de Cádiz, que resultaban muy perjudiciales para actores y empresas (Fernández, 2013: 116-118). Igualmente incluía una escuela de declamación, música y danza, para jóvenes de ambos sexos con talento, según el ejemplo de Nápoles:

en cualquiera de estos Conservatorios se cultivan indistintamente los tres ramos importantes de la composición, parte instrumental y vocal, y los profesores no hacen más que seguir las huellas de la disposición natural de sus alumnos, o condescienden a sus inclinaciones sin la menor violencia. De tantos colegios de niñas como tenemos sin más objeto que el de infundirles una buena educación propia de su sexo, podría montarse uno con el fin determinado de la escuela-música (en Fernández, 2013: 118).

El empresario José Saiz de Ruano envió memoriales al gobierno a propósito del estado de los teatros en 1822, incidiendo igualmente en la necesidad de liberarlos de las cargas de beneficencia que los asfixiaban económicamente:

pues aunque es cierto que en Madrid tenemos los mejores cómicos de la nación, algunos muy apreciables y distinguidos, es también indudable que la muerte del insigne Máiquez dejó un vacío que lejos de llenarse, aparece cada día mayor. Este mal es de mucha trascendencia y no puede dejar de llamar la atención de un gobierno ilustrado, porque será imposible abrir ni sostener teatros, si no se crea una escuela que sirva de plantel para lo sucesivo dando brillo a la escena y decoro y distinción a la profesión cómica (en Soria, 2006: 57).

Para la temporada 1824-1825 se presentaron varios memoriales de empresarios para hacerse con los teatros: José Saavedra, Manuel Marqués y Juan de Grimaldi. José Saavedra proponía una academia de música, Manuel Marqués una de declamación teatral con dos profesores españoles. El proyecto de Juan de Grimaldi era el más amplio y detallado según Soria (2006: 62). Sin embargo las propuestas, de intenciones liberalizadoras, no fueron admitidas por el Corregidor y los teatros volvieron a recaer en manos de actores, como antes de 1820.

Como se verá, la figura de Grimaldi fue clave en la reforma de los teatros, en la renovación de la empresa teatral, y en la formación de los actores a través de los rigurosos ensayos y la dirección de los espectáculos (confrontar en 6.1.3 y 10.5.2). En su proyecto hacía memoria de la formación francesa de Máiquez y se lamentaba del penoso estado de los cómicos, de los que hacía un anatema riguroso:

actores malísimos, introducidos en los teatros de algunos años a esta parte por la necesidad o falta de otros, y que en todo el tiempo han dado pruebas de su absoluta nulidad, de que son indignos de la escena (en Soria, 2006: 62).

Destacamos varios aspectos del texto sobre la experiencia de Máiquez: valora que conociese las Reales Escuelas de Declamación en París, que «conoció que tenía principios fijos el arte que idolatraba», que aplicó un método que dio brillo un tiempo al teatro español, pero que no dejó «las positivas tradiciones de una enseñanza establecida» (en Soria, 2006: 62).

Téngase pues entendido que no puede esperarse ningún género de restauración en los teatros españoles, mientras no se establezca una escuela de declamación, cuya utilidad está sobradamente probada con el ejemplo de la Francia y de la experiencia de Máiquez; una escuela en donde se aprenda la diferencia que hay entre el declamar verso o prosa, en la que se enseñe el modo de conciliar la armoniosa regularidad de los versos con la expresión de la naturaleza y el tono de la verdad; en la que se vea la diferencia entre los modales de un Rey, de un Grande, y de un Aguador, entre la fisonomía de un ambicioso y la de un celoso amante, la de un audaz criminal inaccesible a los remordimientos y la del infeliz arrepentido, a quien extraviaron las pasiones, cosas estas necesarias, y a pesar de ello todas desconocidas por la mayor parte de los cómicos españoles. Así

podrían formarse actores, verdaderos cómicos, y no unos meros recitantes, cuyo mérito únicamente consiste en la memoria y ésta en muchos infiel y perezosa (en Soria, 2006: 63).

Refería también las escuelas del siglo XVIII como antecedentes destacables de su proyecto. Sin embargo, en los años siguientes su éxito como empresario y director supuso una reforma efectiva del teatro, del repertorio y de la actuación, de modo que se le cita ya en la época como referente. De una parte los éxitos de público, especialmente con *La pata de cabra*, de otra su habilidad y buen hacer para la selección, traducciones o adaptaciones de textos, y finalmente el trabajo con los actores, hicieron de Grimaldi el antecedente más inmediato de la Escuela Española de Declamación. Había formado a Concepción Rodríguez, y en parte a Carlos Latorre, Joaquín Caprara, Rafael Pérez, Antonio Guzmán y Matilde Díez, vinculados después al Conservatorio. La posible vinculación de Grimaldi con la fundación del Conservatorio de María Cristina desde su posición de prestigioso empresario y director de actores, es un aspecto por investigar.

Soria (2010: 290) habla de un documento de 1829 en que se refiere la solicitud de D. Vicente Castroverde al Corregidor «para establecer una Academia de Arte dramático, Filarmónico y Baile en Madrid».

El establecimiento del Real Conservatorio de Música de Madrid se produjo por *Real decreto de 15 de julio de 1830*. Fue la materialización de los múltiples intentos relatados hasta aquí, y que habían comenzado en 1767 con la Escuela de Olavide en Sevilla y la de Los Reales Sitios del Conde de Aranda, sin embargo, no se hablaba de declamación. Hasta el 6 de mayo de 1831 no se fundó la Escuela de Declamación, pero esto lo veremos en su lugar correspondiente (8.8).

8.4. La política educativa y la formación actoral

Hemos tratado los intentos de formación de escuelas para actores hasta 1831. Veremos ahora las políticas educativas en relación con las enseñanzas artísticas y las escuelas de Declamación.

Se ha señalado la particularidad de la formación artística en España en el siglo XIX que se enfocaba hacia el ejercicio profesional, pues la consideración social de los actores se basaba fundamentalmente en el éxito en el escenario, o la vinculación a la docencia en las instituciones educativas. Los cambios en la enseñanza teatral vinieron primero de los ilustrados, después de las instituciones y finalmente de los círculos liberales y regeneracionistas. A partir de la Revolución Francesa la educación se convierte en un asunto de importancia nacional, sin embargo en cuanto a las enseñanzas artísticas en España es general la consideración de que han tenido un trato marginal (Martínez, 2011: 44).

Increíble pero cierto; la historia de las enseñanzas artísticas en España es la historia de la desidia y el despropósito, posiblemente alimentado por unas profesiones, unos empresarios y una sociedad poco sensibles a la organización y preparación de sus artistas (Granda, 2006: 106).

Manuel Vieites ha señalado recientemente la «marginalidad» de las enseñanzas teatrales no solo en las políticas educativas sino también en la historia de la educación, y establece un paralelismo entre ambas: «Sin duda es una situación que se compadece con el peso que la educación teatral ha tenido en España» (Vieites, 2014: 337). Señala que los centros superiores no se han interesado por la reflexión sobre su campo educativo «en un mundo volcado hacia la creación artística y sus herramientas y metodologías» (Vieites, 2014: 337). La incorporación al Espacio Europeo de Educación Superior supuso una amplia reflexión sobre el espacio de las Enseñanzas Artísticas Superiores en el sistema educativo, la tradición, la historia, las relaciones entre la profesión y la formación, así como la investigación en todos sus campos y modalidades. Como estamos viendo en este trabajo, la situación ha empezado a cambiar y los estudios sobre la historia de la educación teatral impulsados por las Universidades, Escuelas Superiores de Arte Dramático y corporaciones profesionales¹⁷¹ han redescubierto y estudiado mucha información sobre el siglo XIX.

La dinámica entre la formación, el arte y la industria teatral, es decir, entre la formación y la práctica teatral, entre la formación y la investigación, entre la creación y la práctica profesional, afortunadamente sigue siendo núcleo de controversia y generando debates¹⁷². Hace tan solo unos años, un balance de la historia de la Real Escuela Superior de Arte Dramático rezaba:

son ciento setenta y cinco años trabajando para que el teatro siga siendo arte y no sólo comercio, y para que la profesión y su entorno abandonen la creencia, expresada en la labor de la escena, el plató o el rodaje, de que las escuelas no son necesarias. Sólo cuando ese pensamiento desaparezca de nuestro entorno, podremos decir que estamos a la altura del mejor teatro conocido (Granda, 2006: 112).

En efecto, sobre las escuelas oficiales y la política educativa en el siglo XIX, las voces críticas no fueron infrecuentes. Provenían de los mismos centros educativos, de los aficionados y de la profesión, regularmente teñidas por los intereses personales. Varios profesores, artículos de pren-

¹⁷¹ Entre otras, me refiero a la [Asociación de Directores de Escena](#), [Unión de Actores](#), [Asociación de Autores de Teatro](#).

¹⁷² Por ejemplo, la influencia de los *Reality shows*, el auge del teatro musical, el peso de la imagen pública (la “fama”) en los adolescentes que ingresan en las Escuelas de Teatro, la creciente diversificación de las industrias y movimientos teatrales que necesitan nuevos profesionales especializados (educación teatral, trabajo social, videojuegos, animación, idiomas).

sa y proyectos, cuestionaban la formación de actores en la Escuela oficial. Los veremos más adelante (8.5 y 8.9).

Hemos revisado ya la formación actoral a finales del siglo XVIII y los intentos de reforma del tránsito entre siglos. Las artes plásticas y la arquitectura habían sido integradas dentro de las Reales Academias. Los planes ilustrados de reforma de las enseñanzas relacionadas con las artes continuaron a principios del siglo y se materializaron, por ejemplo en 1807 con el llamado “Plan Caballero”, en el que las enseñanzas artísticas seguían vinculadas a lo artesanal (Martínez, 2011: 53)¹⁷³. José Bonaparte fundó el Conservatorio de Artes y Oficios de Madrid en 1809.

La Constitución de Cádiz de 1812 dedicaba un título a la educación¹⁷⁴, y establecía la enseñanza de las bellas artes dentro de la enseñanza universitaria o en otros establecimientos de instrucción, sin precisar más. Para el desarrollo de la Constitución se elaboraron en 1814 el *Proyecto de Decreto para el arreglo general de la Enseñanza Pública*¹⁷⁵, y el “Informe Quintana”, de 1813. Nada de ello pudo realizarse debido al inmediato regreso de Fernando VII y el absolutismo. El proyecto se materializó en 1821 con la promulgación del *Reglamento General de Instrucción Pública*¹⁷⁶, en el Trienio Liberal. La tercera enseñanza estaba destinada a los estudios que habilitaban para ejercer alguna profesión particular. Salvo la permanencia de las academias de Música existentes, nada se dice de las artes escénicas.

El nuevo regreso al absolutismo en 1823 supuso una recentralización y regulación a través de varios decretos que en conjunto se denominan “Plan Calomarde”: *Plan literario de estudios y arreglo general de las universidades del Reino* (1824)¹⁷⁷, el *Plan y Reglamento de escuelas de primeras letras del Reino*¹⁷⁸ (1825), y el *Reglamento general de las escuelas de latinidad y colegios de humanidades*¹⁷⁹ (1826). En el Artículo 25 de este último se indica que se enseñará prosodia, re-

¹⁷³ Las fuentes legislativas sobre enseñanzas artísticas y sobre el Real Conservatorio de Música y Declamación están relacionadas en Martínez, 2011: 277 y s.; Sarget, 2001: 145 y 2002: 173.

¹⁷⁴ *Constitucion política de la Monarquía Española: Promulgada en Cadiz á 19 de marzo de 1812. [Precedida de un Discurso preliminar leído en las Cortes al presentar la Comisión de Constitución el proyecto de ella]*. Título IX, De la Instrucción Pública, artículos 366, 367, p. 103-104. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante; Edición digital de la Edición Facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, de la Edición de 1820, Madrid, Imprenta Nacional.

¹⁷⁵ *Real Decreto de 7 de marzo de 1814. Gaceta de Madrid*, 7-3-1814.

¹⁷⁶ *Decreto de 29 de junio de 1821. Gaceta de Madrid*, núm. 195, 10-7-1821.

¹⁷⁷ *Real Orden de 14 de octubre de 1824. Gaceta de Madrid*, núm. 131, 14-10-1824.

¹⁷⁸ *Real Decreto por el que aprueba S.M. el plan y reglamento de las escuelas de primeras letras. Gaceta de Madrid*, martes 22 de febrero de 1825. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1825/023/A00089-00089.pdf>

¹⁷⁹ *Reglamento General de las escuelas de latinidad y colegios de humanidades* (1826). Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BVPB20110076986>

tórica y poética a los alumnos más aventajados de humanidades y lengua. Nada aparece sobre las artes escénicas.

A los pocos meses de su boda con Fernando VII, María Cristina de Borbón-Nápoles promueve la creación del Real Conservatorio de Música por el *Real decreto de 15 de julio de 1830*¹⁸⁰. Se ha señalado la afición a la música y la Ópera de la Reina, y la existencia del Conservatorio de Nápoles, como aspectos que influyeron en la iniciativa. Se trataba de equiparar la Corte de Madrid a otras europeas (Martínez, 2011: 57). El tenor italiano Francesco Piermarini fue nombrado director de la institución, que no contemplaba la declamación. Hasta el año siguiente no solicitó Piermarini el establecimiento de la Escuela de Declamación dentro del Conservatorio, que se produjo por la Real orden de 6 de mayo de 1831¹⁸¹. Las clases comenzaron el primero de septiembre. Todo el proceso de establecimiento puede verse en Soria (2006: 63 y s.; 2010: 28-45). Esta investigadora señala la existencia anterior de un Conservatorio de Música desde 1816, establecido por el músico José Nonó (1776-1845), que posteriormente sería profesor de Solfeo del Real Conservatorio a partir de 1833. Aunque en las regulaciones del Conservatorio de junio de 1830 se hablaba de la declamación, considerada como auxiliar para los cantantes de ópera, no será hasta la creación de la Escuela Española de Declamación cuando se dicten las reglas para su funcionamiento dentro del Conservatorio. Las asignaturas establecidas fueron: Esgrima, Baile, Gramática Castellana, Religión, Literatura Castellana y Declamación. De esta etapa de la Escuela de Declamación destacamos que en el reglamento (Capítulo VII. Soria, en Bastús, 2008: 73) se especificaba que cada profesor presentaría a la dirección un «método o tratado» para seguir en su clase, y que no podría modificarlo sin autorización del Director. Félix Enciso, autor del primer manual utilizado para las clases, era uno de los profesores con los que comenzó la escuela. Una síntesis de la evolución y vicisitudes, siempre azarosas, de la Escuela Española de Declamación la veremos más adelante (8.4, p. 287; 8.8, p. 305; 8.10, p. 319).

En plena guerra civil se promulga el *Plan General de Instrucción Pública de 4 de agosto de 1836*¹⁸², o Plan del Duque de Rivas (1791-1865). En la tercera enseñanza se incluían los estudios de Bellas Artes y Artes y Oficios, pero no aparecen los estudios de música o declamación. En este momento la Escuela de Declamación había detenido su actividad por falta de asignación presupuestaria como consecuencia de la Primera Guerra Carlista.

¹⁸⁰ Real Decreto de 15 de julio de 1830. *Gaceta de Madrid*, 16-09-1830.

¹⁸¹ Real Orden de 6 de mayo de 1831. *Gaceta de Madrid*, núm. 61, 17-5-1831.

¹⁸² Real decreto 4 de agosto de 1836 por el que se promulga el Plan General de Instrucción Pública. *Gaceta de Madrid de martes de 9 de agosto de 1836* (600), 1-7. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1836/600/C00001-00007.pdf>.

El *Plan General de Estudios* de 1845¹⁸³, o “plan Pidal”, se promulgó pocos meses después de la *Constitución de la Monarquía Española*, de ese mismo año. Las Bellas Artes junto a las artes y oficios se definen como estudios especiales y tendrán un reglamento especial. El plan fue elaborado principalmente por Antonio Gil de Zárate, Jefe de la Sección de Instrucción Pública y dramaturgo asiduo a la Escuela de Declamación, José de la Revilla (ver 12.1) que había sido maestro de Literatura en el Conservatorio de Música y Declamación, y Pedro Joaquín Guillén. Recordemos que José de la Revilla había elaborado un interesante reglamento de régimen interno para el Conservatorio en 1840, que nunca llegó a aprobarse (Soria, 2010: 185 y s.). En el título IV del plan se recogían los *Estudios Especiales*, que incluían las Bellas Artes y las Artes y Oficios, como hasta entonces. Ni en el plan ni en el reglamento hay referencias a las artes escénicas. Pero tampoco encontramos referencias en la *Breve reseña del estado presente de la Instrucción Pública en España*, de José de la Revilla (1854).

Con la “ley Moyano” de 1857 el Conservatorio pasó a depender de la Universidad Central de Madrid (Soria, 2010: 252- 261). Establecía un único Conservatorio de Música y Declamación en Madrid, con un reglamento especial dentro de los estudios de Bellas Artes, considerados como superiores. De este modo, se singularizaban las enseñanzas de Declamación a la vez que se las incluía en la enseñanza superior, situación que continúa hoy. Martínez (2011: 64) ha señalado que después de la *Ley de Instrucción Pública*¹⁸⁴ de 1857, las Enseñanzas Artísticas no se integrarían plenamente en el sistema educativo hasta 1990, con la promulgación de la Ley Orgánica General del Sistema Educativo¹⁸⁵.

Efectivamente, en 1868 el Ministro de Fomento, Severo Catalina, promulgó varios decretos que sacaron las enseñanzas del Real Conservatorio de los estudios superiores y lo dividieron en tres secciones: Música, Declamación Lírica y Declamación general. Las enseñanzas artísticas quedaron agrupadas en una categoría propia como enseñanzas de régimen especial. El mismo año el nuevo Ministro Manuel Ruiz Zorrilla promulga el *Decreto de 15 de diciembre de 1868*¹⁸⁶ y el *Reglamento de 22 de diciembre de 1868*, que suprimían el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, y creaban la Escuela Nacional de Música. Supuso la supresión de las secciones de Declamación (Soria, 2009b: 90).

¹⁸³ Real Decreto de 17 de septiembre de 1845. *Gaceta de Madrid*, núm. 4029, 25-9-1845.
<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1845/4029/A00001-00005.pdf>

¹⁸⁴ Ley de 9 de septiembre de 1857, del Ministerio de Fomento. *Gaceta de Madrid*, núm. 1710, 10-9-1857.
<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1857/1710/A00001-00003.pdf>

¹⁸⁵ *Ley Orgánica General del Sistema Educativo*, de 3 de octubre de 1990. BOE de 4 de octubre.

¹⁸⁶ Decreto de 15 de diciembre de 1868, del Ministerio de Fomento. *Gaceta de Madrid*, núm. 355, 20-12-1868.

En 1874 se rehabilitaron las cátedras de Declamación del Conservatorio de Madrid, que pasó a llamarse Escuela Nacional de Música y Declamación¹⁸⁷ (Soria, 2009b: 103).

El 14 de septiembre de 1901, en el marco de las reformas emprendidas por el Conde de Romanones, Ministro de Instrucción Pública, un Real Decreto¹⁸⁸ establecía un nuevo reglamento orgánico y de nuevo la denominación de Real Conservatorio de Música y Declamación (Granda, 2006: 94).

Los Conservatorios y Escuelas de Música de Provincias fueron regulados por el *Decreto de 16 de junio de 1905 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*¹⁸⁹, según el modelo y programación del Conservatorio de Madrid (Martínez, 2011: 69).

En conclusión: la Escuela de Declamación tuvo un tratamiento legal supeditado al Real Conservatorio de Música desde sus orígenes; en las regulaciones apenas aparece. Esta marginalidad fue probable consecuencia de «la falta de decisión, para una vez visto por donde debían ir las cosas arbitrar las medidas que las hicieran posibles» (Rubio, 2010: 282).

8.5. La profesión: formación, acreditación y empleo

La actuación entonces puede ser considerada no sólo como un arte (como señalaba Stanislavski), o como un oficio (cuya técnica desarrolló el Método), sino como una profesión. Por tanto, talento natural, técnica y disciplina son, respectivamente, tres cualidades que ayudan al actor (Oliva, 2004: 280).

Como hemos visto, la percepción de la necesidad de formación actoral se hizo generalizada desde principios del siglo XIX, en que la técnica del actor se compara con la del músico, pintor, y especialmente con la del cantante. En todo caso, la escena planteaba las necesidades profesionales con mucha mayor claridad, lo que remitía a la formación; y esta relación entre formación y oficio se mantendrá oscilando entre uno y otro polo durante todo el siglo. Los elementos técnicos se van planteando progresivamente como la base sobre la que se asienta la disciplina, y esta como la base para la actividad del actor-artista. La reflexión teórica se plantea como indispensable en la formación intelectual del actor (Oliva, 2004: 286). Las renovaciones estilísticas no se entendían separadas de la cualificación profesional y la formación.

¹⁸⁷ *Gaceta de Madrid*, 29-8-1874, p. 521-522.

¹⁸⁸ *Gaceta de Madrid*, 15-9-1901.

¹⁸⁹ *Gaceta de Madrid*, núm. 168, 17-6-1905, p. 1107. <https://www.boe.es/datos/imagenes/BOE/1905/168/A01107.tif>

Las cualidades del actor ha sido una sección regular en los manuales y tratados. Son contados los casos en los que se haya planteado la figura del profesor con cualidades específicas frente al actor (por ejemplo, Charnois, 1789: 140), es decir, como es natural se entendía que el profesor de declamación debía ser un actor consumado, lo que básicamente implicaba la transmisión de su propia experiencia y estilo interpretativo. Las autoridades políticas escogían los maestros o designaban a intelectuales reputados para que los escogiesen, casi siempre como reconocimiento a una larga carrera profesional (Granda, 2006: 86).

El plan de Aguirre¹⁹⁰ preveía la prioridad de los alumnos para contratarse en los teatros una vez acreditada su instrucción. Se pretendía, una vez más, vincular la formación y la actividad profesional.

Todos los años, y cuando estos Jóvenes estén capaces de ello, en el principio de Cuaresma, se ejecutará por la Junta y el Director de la casa un Examen general de los alumnos, comprensivo de todos los Ramos de instrucción del ejercicio, para que aquellos que declaren los Maestros hallarse Actor, y en edad competente para salir del Estudio a contratarse en los teatros de esta Corte, lo ejecuten, dándoseles por dichos Maestros y Director, con el VB.º del Presidente de la Junta, la Competente Certificación de Estudios, con la cual, no sólo de aquel año quedarán habilitados de seguir y usufructuar su Carrera, sino que, por Individuos de esta Casa, han de tener preferencia a algún actor que pretenda contratarse en cualquiera parte principal o segunda de los teatros, pues esta prerrogativa debe ser muy análoga a la instrucción y habilidad de estos Alumnos, y a la Justa e intentada Reforma (Álvarez, 1987: 467).

No había procesos de oposición, por lo que destaca el de 1800, que de todos modos no llegó a verificarse. En la convocatoria pública se establecían las cualidades del maestro de Declamación.

El maestro de Declamación debe ser sugeto de buena presencia, semblante expresivo, voz flexible y grata al oído, de habilidad, discernimiento y mucha pericia en el arte. Será mui difícil encontrar hombre del conjunto de qualidades y dotes que se requieren. Por lo qual convendrá probar a los pretendientes, mediante un examen, tanto por lo que toca a la teórica del arte como a la práctica. (...) Es superfluo el demostrar la necesidad de este empleo de maestro del arte escénica. Sin arte ni maestro que le enseñe nada se hace con perfección, y los actores de los teatros de la Corte deberán ser los más perfectos (en Kany, 1929: 281).

¹⁹⁰ Sin nombre ni fecha (Álvarez, 1987).

Hay que destacar que quedó reflejado que el maestro deberá seguir las pautas acordadas por la institución, un aspecto muy avanzado en el proyecto.

El perfil del maestro de declamación en el plan de Casimiro Cabo de 1821, contemplaba igualmente el control de la tarea del maestro de Declamación, la enseñanza teórica, el método y los manuales:

se deberá cuidar con todo esmero la ilustración, buenas costumbres, gusto correcto, y fina educación de los profesores, que deberán estar bajo la inmediata protección del Ministerio de la Gobernación, y bajo la inspección de una Junta de Literatos compuesta de dos individuos de la Academia de San Fernando, de la de la Lengua, y de otros dos de la de Historia, y estos deberán determinar los libros elementales que han de servir en cada aula, el método de enseñanza, etc.; y cada año presidirán los exámenes públicos que deben tener el Colegio, en el que debe haber un teatro acomodado, para que en él luzcan sus progresos los alumnos (en Soria, 2006: 58).

El reglamento de la Escuela de Declamación, que no establecía un tiempo fijo para terminar los estudios ni permitía abandonarlos para acceder a la profesión, determinaba sin embargo un certificado de aptitud para pasar a los escenarios. El trabajo de los alumnos en las sociedades dramáticas (teatros de aficionados) y la posibilidad de salir a los escenarios profesionales fue causa de varios conflictos, el más conocido de los cuales fue la incorporación de Julián Romea al teatro del Príncipe de la mano del profesor Carlos Latorre, que requirió de un permiso real, frente al criterio del Conservatorio (Soria, 2006: 68 y 2010: 117). Pero hubo otros casos, como el de Florencio Romea, Manuela Villó, o Juan de Castro (Soria, 2010: 113, 121). La incorporación a la profesión antes de finalizar los estudios y sin pasar el examen de cualificación (Profesor discípulo) provocó diversas comunicaciones y medidas, entre las que estaba una «penalización económica» para compensar los gastos ocasionados al Conservatorio por la formación (Soria, 2010: 125).

En la pugna entre ilustrados y nacionalistas, entre los que piensan en la necesidad de escuelas donde aprender y los que mantienen que el aprendizaje se produce en la escena, van sucediéndose estilos y generaciones de cómicos, donde en muchos casos se producía la asombrosa y triste circunstancia de que el repertorio que alguno de ellos dominaba, había sido aprendido de oído, mostrándose incapaces otro modo de leer una sola letra. Se seguía la tradición del aprendizaje con el maestro en el taller (compañía en el caso del teatro), donde el autor (director, actor y empresario), hacía a su vez de maestro y los novicios aprendían como mejor podían de los primeros galanes y damas, de los barbas y las características, y de todo el sólido mosaico de segundos papeles del reperto-

rio teatral nacional y extranjero. Con el tiempo esta academia de la interpretación tendrá su denominación laboral con el nombre de meritoriaje (Granda, 2006: 81).

Hacia 1832 Juan de Grimaldi negociaba con el Ayuntamiento para hacerse nuevamente con la empresa de los teatros de Madrid, y Larra escribió por entonces su conocido cuadro costumbrista *Yo quiero ser cómico*. El aspirante a actor habla de «corporación» (Larra, 1997: 55) refiriéndose a los cómicos, y dice haber actuado en comedias caseras o de aficionados. Fígaro concluye: «Usted será cómico, en fin, o se han de olvidar las reglas que hoy rigen en el ejercicio» (Larra, 1997: 59). Las cualidades, que según Larra la profesión requería, eran: amplios estudios, conocer la gramática del Castellano y hablarlo con propiedad, latín, humanidades, bellas letras, pronunciación afectada de «todas las letras de una palabra» (Larra, 1997: 59), historia, educación y modales, conocer el mundo y el corazón humano, caracterización, y memoria. La manera habitual de aprender era conseguir una recomendación para ser admitido en un teatro, y una vez allí, por supuesto sin cobrar, hacer pequeños papeles, atender a los ensayos y representaciones, e ir aprendiendo el oficio. Se aconsejaba esta vía, como cuenta Nombela (1909 [I]: 220), antes que matricularse en el Conservatorio, en el que Carlos Latorre y José García Luna enseñaban básicamente por medio de ensayos, de modo que posiblemente se aprendía mucho más rápido en las compañías profesionales.

Por entonces era general la opinión de que en el llamado Conservatorio de María Cristina perdían el tiempo los que aspiraban á ser actores ó cantantes, y sólo lo aprovechaban los instrumentistas y los compositores. Sobre poco más ó menos lo que siempre ha sucedido y sigue sucediendo (Nombela: 1909: 219).

Según los testimonios las relaciones personales, la recomendación y el meritoriaje seguían siendo los caminos habituales para acceder al oficio, antes que la formación en el Conservatorio. Galdós lo expresó de manera concisa:

no te maravilles de esto: vivimos en el país de las recomendaciones y del favor personal. La amistad es aquí la suprema razón de la existencia, así en lo grande como en lo pequeño, así en lo individual como en lo colectivo... (Galdós, 2001).

Se encuentran varios ejemplos en *El teatro por dentro, estudios al natural*, vivaz mosaico de imágenes del teatro; al empresario, entre otras exigencias, se le pedía «contratar con el actor que solicita, á la mujer, hermana, prima, ó sobrina, que le cupo en familia» (Saco, 1879: 27). La organización daba como resultado:

compañías *mezquinas*, como formadas para un presupuesto miserable; compañías *desiguales*, en las que se cuenta *una ó dos* primeras partes; compañías *absurdas*, en las que figuran cuatro *característicos* y faltan el *galan* ó la *dama*;

compañías *imposibles*, con las que no hay reparto de obra, como no sea escrita *ad-hoc* (Saco, 1879: 27).

La legislación se ignoraba, los contratos se hacían frecuentemente de manera verbal, y cuando se saltaban los compromisos, que según Saco era común, la autoridad solía proceder *ab irato*: «actores y empresarios viven en el más encantador de los abandonos, en la más salvaje de las independencias» (Saco, 1879: 27).

¡Vosotras, como ellos, desesperando de los resultados de un *Conservatorio*, en donde no expenden entendimiento ni organización artística, cambiáis el taller de *la menestrala* por el cuarto de la *primera actriz*! (Saco, 1879: 48).

Oficiales que apenas sabían leer y escribir, y sin estudios, abandonaban sus talleres para subirse a la escena dramática o lírica, en principio menos dura que sus oficios.

Y unos y otros, confundidos en desconcertada union, rellenos de ignorancia y vanidad, dominados por la ambicion más injustificada, henchidos de soberbia, atufados de orgullo, forman ese núcleo de abigarradas compañías (Saco, 1879: 40).

Saco se pregunta: «¿Cuántos de nuestros actores, digo mal, de nuestros primeros actores, saben hablar?», afirma tener una buena colección de volúmenes con sus «despropósitos *de palabra*», y da ejemplos para reír un rato (Saco, 1879: 42-43, 44 y s.).

Como autor dramático, Eduardo Saco se queja de la tiranía de las actrices con la palabra:

muchas de vosotras, truncais la expresión gramatical, desfigurais el sentido de las frases, alterais los conceptos, trasmutais los vocablos, desquiciais los períodos, y dais al traste con cuanto de bello y delicado se os confía y consiente (Saco, 1879: 49).

Además de las indisposiciones, repentinos cambios de reparto, trueque de papeles, eliminación o corte de escenas, intención de recitar una parte en tono de monja, etc.

Por su parte, los primeros actores aspiraban a ser empresarios cuanto antes, cubrían de mala manera los papeles secundarios, y condicionaban a los autores. Las comparsas prácticamente no cobran pero son pretenciosos, las «partes de por medio» hacen inverosímiles hasta la mofa las escenas y los personajes (Saco, 1879: 65 y s.), los graciosos ilustran los textos con todo tipo de «*salchichas, morcillas y embutidos*» (Saco, 1879: 69). Su relato de la vida en los teatros nos enseña los distintos oficios, los procesos de producción, las costumbres, a veces el sueldo, y las funciones de cada uno; en el caso de apuntador, apunte y traspunte, —dice— deben sus funciones «al descuido é indiferencia con que nuestros actores acostumbran á llenar los deberes de su oficio» (Saco, 1879: 102-103). Se faltaba o se llegaba tarde a los ensayos,

en los que los actores «con sus respectivos papeles en la mano, van recitando, con la más deliciosa entonación monótona» (Saco, 1879: 102-103).

El propio prestigio y funcionamiento de las instituciones educativas debió verse implicado en estas dinámicas. La escasa instrucción elemental con que llegaban los alumnos, y la preocupación por la indisciplina y la impuntualidad parte de los orígenes mismos del Conservatorio (Soria, 2010: 62 y s.; 99 y s.).

Los comediantes, en particular, tienen, entre otras de sus distinguidas condiciones, la de acudir tarde, cuando acuden, allí donde los llama el cumplimiento de su deber (Saco, 1879: 192).

El horario de la tablilla no se solía cumplir. Eran males frecuentes en el teatro, aunque en absoluto exclusivos. Aunque sin duda se dieron muchas situaciones opuestas¹⁹¹, el testimonio de Eduardo Saco se ve abundantemente corroborado por otros, como se ha visto.

En los últimos años del siglo el director de la Escuela Española de Música y Declamación, Ildfonso Jimeno de Lerma (1842-1903), organista, musicólogo y académico, escribía:

número excesivo de alumnos tenemos en determinadas clases y como corolario, número excesivo de profesores a ellas consagrados y aún así no bastan; número excesivo en las recompensas de exámenes y concursos; supraexcesivo en las recomendaciones, funesto fantasma que nos sigue, que nos acerca, que nos asedia, que nos ahoga durante los meses en la cátedra y en la casa, en la mesa, en el lecho, en la vía pública, en el teatro, en el templo, dondequiera; día y noche, tarde y mañana, cual si la atmósfera no se compusiera más que de átomos y partículas de alados endriagos recomendantes; número archiexcesivo en fibras débiles y sensibles para atender y complacer a tan fiero ejército, que pone sitio a nuestra conciencia artística (...) ¹⁹² (Jimeno de Lerma, 1896. En Sopeña, 1967: 95).

Las afinidades personales, las relaciones familiares y de amistad eran una clave del éxito también en la vida teatral. (Cfr. Sopeña, 1967: 71; Rubio, en Romea, 2009: 20-21; Soria, 2010: 366-367). Desde los frescos de Pompeya, pasando por el libro de Zeami (1363-1444) y las cofradías de actores en el barroco, tenemos testimonios de las tradiciones familiares en las que se une la práctica artística y la didáctica (Vieites, 2014: 328-329). A este respecto hay que recordar que la práctica totalidad de los proyectos de escuela para actores que vimos como antecedentes

¹⁹¹ Citamos en este trabajo los exigentes ensayos de Isidoro Máiquez, Andrés Prieto, Carlos Latorre, Juan de Grimaldi, Juan Lombía, José Valero y otros.

¹⁹² Ildfonso Jimeno de Lerma (1896). Recojo la cita por su indudable interés sobre la enseñanza en la época. Aparece también en el sitio web del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. <http://www.rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>.

de la Escuela Española de Declamación (8.3), se dirigían con preferencia a los hijos de los cómicos. «El entramado de relaciones personales e influencias» (Rubio, en Romea, 2009: 20) pudo tener su peso en la autorización de los manuales, que veremos enseguida.

El vínculo de Ventura de la Vega, Carlos Latorre, José García Luna, Antonio de Guzmán, Juan Lombía y Julián Romea con la Escuela de Declamación y el Teatro Español, fundado en 1847, permitió que los alumnos pudieran ingresar en el teatro dentro de la tercera sección de la compañía (Soria, 2010: 238 y s.). Ventura de la Vega, que era Viceprotector del Conservatorio y también Comisario Regio en la Junta que puso en marcha el Teatro Español, sirvió de transmisión para que durante unos meses que duró la experiencia los alumnos pudieran hacer prácticas e incluso integrarse en la compañía. El dramaturgo Patricio de la Escosura, que tenía igualmente relación con la Escuela de Declamación y estuvo en la Junta del Teatro Español, relata el funcionamiento gremial de los teatros:

a cualquiera se le ocurre que un teatro dirigido por persona de esta especie, muy en breve se cerraría a todo lo que no perteneciese a la escuela del director, que dentro de ese gremio habría preferencias para los amigos y que aun a éstos se antepondrían las obras del director mismo. (...) Las pasioncillas de bastidor decidirían de todo, el pandillaje sería intolerable, el público pagaría la pena sin tener la culpa, y en último término del cuadro veríamos la ruina del teatro (...) Ni autor ni actor quiero al frente del teatro; sino a un hombre ilustrado, inteligente en literatura dramática, observador del gusto del público, y con antecedentes que le pongan a cubierto en lo posible de toda sospecha de parcialidad (en Bastús, 2008: 263-4).

Por otra parte, la vinculación entre las escuelas y la profesión a través de los maestros —también empresarios—, dramaturgos y gestores, permitía en ocasiones a los alumnos con talento acceder rápidamente a los teatros.

No siempre se ha entendido como una necesidad la promoción, la regulación de la formación, y acreditación de los actores. En las reformas de 1868, que suprimieron la Declamación, se argumentaba, una vez más, oponiendo el talento innato y el estudio:

la experiencia ha demostrado también que nada influye tanto en la formación de buenos actores como el estudio y el trabajo dirigidos a comprender las grandes creaciones del arte dramático y las naturales condiciones del que a éste se dedica. Para lo primero, son innecesarias las Cátedras que existían en el Conservatorio, puesto que en otros sitios se enseña ampliamente esta materia; y para lo segundo, son inútiles, porque nunca podrían conseguir lo que no está al alcance del poder humano. La existencia, pues, de estas Cátedras como estaban

organizadas no puede continuar desde el momento en que el Estado atiende solamente a la utilidad y conveniencia de la enseñanza (en Soria, 2009b: 90).

Los principios ideológicos y estéticos llegaban a las decisiones políticas sobre educación. Sin embargo, unos años después, al volver a instaurar la enseñanza de la declamación, son otros los argumentos:

las cátedras en que se daban lecciones de este importante ramo de la cultura pública se suprimieron hace algún tiempo, tal vez obedeciendo al deseo de hacer economías, o acaso en la creencia de que la profesión de actor sólo requiere para su atinado ejercicio disposición natural y aprendizaje meramente práctico. Pero el mezquino ahorro que con tales supresiones se logra es vana apariencia; pues los gastos que origina la enseñanza, y más especialmente aquella que proporciona honrado medio de ganar la subsistencia, son reproductivos para la sociedad y con mucha usura; y es error manifiesto suponer que el arte de la escena no está sujeta como las demás que se llaman literales a reglas teóricas, cuyo desconocimiento es causa de lamentables extravíos. El estudio no da ciertamente el genio, que es don de Dios; pero le guía sin estorbar su vuelo: es para el espíritu lo que el cuerpo del gimnasta al ceñidor que le fortalece la cintura sin embarazarle los movimientos (en Soria, 2009b: 103).

La Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español estableció en su reglamento que los alumnos premiados en los exámenes públicos serían contratados como actores en la segunda o tercera sección de la compañía, y que no podrían ser contratados «en ningún otro teatro, a no ser que se tuviera la autorización del director» (en Soria, 2009b: 93).

A lo largo del siglo ambos tipos de formación, la que se producía en las compañías y teatros a través de los ensayos y la reglada en las escuelas, se han conectado de múltiples formas. Parte de las renovaciones técnicas y artísticas del oficio que se hicieron en los teatros (Isidoro Máiquez, Juan de Grimaldi, Carlos Latorre, Antonio Pizarroso, Antonio Vico) se transmitió a la Escuela de Declamación a través de sus profesores. A su vez alumnos de las escuelas (Julián Romea, Emilio Mario, Pedro Delgado, María Tubau) tuvieron después papeles importantes en la profesión, y en la enseñanza.

Pepe Rubio, que había estudiado en el Conservatorio y era profesor, recuerda cómo se accedía la profesión en el último tercio del siglo XIX:

actrices y actores procedían del Conservatorio, y otros de las clases particulares de los hermanos Osorio, de Pizarrosa, Oltra, Catalina, Maza, etc. En todas ellas se aprendían los preliminares del arte de la declamación. Luego ingresaban en los teatros, contratados con modestos sueldos, de racionista, y allí, poco a poco, se iban escalando los puestos por riguroso turno de sus méritos (Rubio, 1927: 174).

Parece desprenderse la necesidad, al menos, de una formación básica, que en Madrid podía hacerse en la Escuela de Declamación o en las academias de los actores, y en provincias en las sociedades, escuelas municipales y ateneos.

8.6. La autorización de los manuales

Los antecedentes de los manuales, especialmente desde la perspectiva del habla escénica, han sido expuestos en el epígrafe 6.1. Los tratados que se fueron elaborando en Europa sobre actuación, y las memorias de actores, conformaron una reflexión que cambió significativamente la percepción del arte del actor ampliando sus límites en relación con los cambios culturales, la tradición de la oratoria, el debate teórico, la propia técnica actoral y la necesidad de formación. En la presentación del presente capítulo (8.1) vimos cómo hasta el siglo XIX, que sepamos, no hubo textos asociados a la enseñanza de la declamación en instituciones educativas en España. La necesidad de formación abarcaba en el siglo XVIII y buena parte del XIX un amplio abanico desde la instrucción elemental hasta las técnicas específicas de la actuación, el canto y el baile. Por tanto, los textos para la instrucción eran diversos y adaptados a cada materia; de hecho los manuales que estudiamos integran distintas materias: literatura, gramática, versificación, estudio del gesto, oratoria, historia...

Veremos en este apartado de manera sintética el papel de los manuales en las escuelas de Declamación en cuanto a los procesos de selección y autorización, y ello porque en el estudio de cada texto se dedicará un epígrafe a la relación de los manuales con las instituciones y los planes de estudio.

Apenas hay referencias a los textos en las primeras escuelas y proyectos. El “plan de Aguirre” preveía entre los materiales de estudio:

todos los Libros, Dramas, Piezas de Música, Bailes y demás que los Maestros juzguen, con acuerdo del Director, necesarios para la Completa instrucción de sus Discípulos, serán costeados por el fondo del estudio, quedándose siempre por caudal de él; y su Custodia, a la persona encargada en la servidumbre de la Casa, sin que puedan extraerse del archivo en que con los demás papeles deberán colocarse (Álvarez, 1987: 466).

El plan de la Junta de Reforma de 1789 establecía que las reglas de la enseñanza serían determinadas por la Junta (Juez Protector, Director, y Censor) contando con el propio maestro de Declamación, pero no indica nada sobre los posibles textos utilizados. Sabemos por el propio Zeglirscosac [Rodríguez de Ledesma] que su manual estaba destinado a complementar la labor del maestro y servir de apoyo a los cómicos (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 69-70; Zeglir-

cosac, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 79). En la introducción explica la necesidad del manual. Creo destacable que el mismo secretario de la Junta elaborase un tratado «cuyo objeto es el Arte de la Declamación Teatral» (Zeglirscosac, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 79), y lo hiciese bajo seudónimo con un anagrama perfecto (Doménech, 2004). Suponemos que las distensiones dentro y fuera de la Junta así lo aconsejaron. Como se verá en el estudio, considera la materia sujeta a reglas y preceptos, así como compuesta por varios «ramos», el principal de los cuales era la prosodia.

En el plan de Casimiro Cabo Montero de 1821, los profesores, los métodos de enseñanza y los libros de cada aula estarían bajo la inspección de una Junta de Literatos de las Academias de San Fernando, de la Lengua y de la de Historia, que también presidirían los exámenes públicos (en Soria, 2006: 61).

El reglamento de la Escuela Española de Declamación, de 9 de enero de 1831, establecía que cada maestro debía presentar al director para su aprobación el método o tratado que fuese a aplicar en sus clases. Los métodos o tratados aprobados no podrían ser alterados sin aprobación del director (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 73). El primer manual autorizado fue el de Félix Enciso Castrillón *Principios de literatura castellana acomodados a la declamación*, del que se examinó a los alumnos en diciembre de 1832. El manual había obtenido todas las autorizaciones entre mayo y julio (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 75 y s.). Una particularidad del manual, como se verá, estriba en la adaptación a la actuación de los principios de literatura, por lo que Enciso no consideró útil los manuales de literatura al uso, es decir, consideró la especificidad de la disciplina.

El segundo manual autorizado fue el *Tratado de Declamación o Arte Dramático* de Vicente Joaquín Bastús, que había sido publicado en Barcelona en 1833. Bastús solicitó que su tratado fuese señalado como texto para la Escuela de Declamación. El director Piermarini pidió opinión a Enciso Castrillón y los maestros de declamación, aunque había dispuesto con anterioridad que se leyera en la clase de literatura (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 81, 83). Todos ellos refieren lo poco que se había escrito sobre la materia en España. Se aprobó como manual en junio de 1834, lo que ha sido señalado como motivo probable de la no publicación de la *Teoría del Arte Dramático*, de Andrés Prieto, que había sido nombrado maestro honorario en febrero de 1833. El texto de Bastús en su edición de 1848 volvía a ser señalado como manual de clase, con el beneplácito de José García Luna y Carlos Latorre, profesores de declamación, así como del Director General de Instrucción Pública y Consejero Real Antonio Gil de Zárate.

La Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 establecía un reglamento especial para las enseñanzas artísticas de Música y Declamación del Conservatorio de Madrid, que

se aprobó el 14 de diciembre del mismo año (Soria, 2010: 255). Los textos empleados para las clases se proponían al director por la Junta consultiva, y este solicitaba la aprobación del Gobierno.

El manual de Carlos Latorre (1839) y otros (Manuel Milá, Antonio Capo) quedaron posiblemente como textos de trabajo sin la autorización como manuales de referencia, que sí tuvo el de Bastús hasta 1861 (Véase nota 241, y nota 223). Ese año, bajo la dirección de Ventura de la Vega, se establece un nuevo reglamento que estableció el manual de Julián Romea como texto oficial para preguntar a los alumnos en los exámenes. Romea era profesor desde 1857, y al año siguiente había publicado sus *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma Don Julián Romea, director del teatro particular de S. M. la Reina)*; el *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, una reelaboración de las *Ideas...* fue el texto aprobado en 1859. Posiblemente continuó usándose hasta los años 80. Sin embargo, el manual de Romea no aparece en el anuario de la Universidad Central de Madrid para 1858-1859, de la que dependía la Escuela de Declamación, y tampoco entre los libros de texto autorizados (Villalaín, 1999).

Soria refiere una interesantísima nota en el expediente de los exámenes privados de 1855 del Conservatorio de Madrid, en la que aparecen varios tratados que pudieron ser objeto de examen.

Cours de Dèclamation de M. Larive. Paris. 1810= Memoires de Lekain, précédés de Réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtral par M. Talma. París. 1825= Mémoires historiques et critiques sur F.J. Talma. París. 1827= Arte de Declamación, de Bastús. Barcelona (Soria, 2010: 248).

La nota podría indicar que se usaban varios textos además del oficial de Bastús. En esta dirección apunta el hecho de que se hicieran nuevas ediciones de los manuales, como la de 1883 del de Latorre, la del *Tratado...* de Bastús de 1865, o la del *Manual...* de Romea de 1875.

En las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas*, la parte sobre declamación fue redactada por Matilde Díez y se publicó en 1874; el artículo 127 establecía para los exámenes el manual de Romea (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 245). *El Capítulo XVII, Obras de Texto*, establecía con claridad el proceso de autorización o eliminación de manuales, que la dirección realizaría cada tres años a propuesta de la Junta Consultiva. Los profesores podían solicitar la adopción de cualquier obra publicada (Artículo 143).

ART. 141. La adopcion de obras de texto podrá hacerse entre las que fueren presentadas por sus autores á la Direccion, y entre las que se publiquen y se consideren convenientes y dignas de tal distincion, aunque no sean presentadas (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 248).

El artículo siguiente establece el proceso: cuando se presentase una obra al director para su autorización, este debía consultar a una Comisión de cinco profesores, con al menos dos del ramo implicado, que haría el informe conveniente.

ART. 144. Cualquier obra que hubiese sido adoptada por el Conservatorio antes de la publicación de las presentes *Instrucciones*, y se hallase en desacuerdo con alguno de los artículos de éstas, deberá ser modificada por su autor, y de no hacerse así, eliminada del catálogo; siendo obligación del Inspector de la enseñanza designar por escrito á la Dirección las que se hallen en este caso, si no lo hiciera el Profesor del ramo especial á que la obra corresponda (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 248).

8.7. El Canto y el Habla Escénica

El objeto de estudio de este trabajo es el Habla Escénica en los manuales de Declamación, esto es: el teatro hablado. Pero no podemos dejar de hacer referencia, aunque breve, al canto lírico y sus tratados.

La vinculación entre la Declamación y el Canto venía de lejos. Lessing había manifestado en el siglo XVIII que el canto era la declamación «más animada, la más verdadera, y la más apasionada» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 353), en la que todo expresa las pasiones internas: la voz, el rostro, los gestos y las actitudes del cuerpo.

La programación de los teatros alternaba las funciones de teatro de declamación y de teatro musical. En ambos había música y números de baile. No era infrecuente que los actores cantaran, y que cantantes con dificultades vocales continuasen su carrera en la declamación. La zarzuela combinaba partes cantadas y declamadas. Actores y cantantes compartían teatros, público y a veces espectáculos. Tenían algunos elementos más en común: ambos trabajaban con la voz, con la articulación, la dicción, el cuerpo y el espacio, el gesto, y la transmisión de las emociones.

Las instituciones educativas también eran comunes: en los conservatorios, ateneos, sociedades dramáticas o lírico-dramáticas, había secciones de canto y declamación, en ocasiones con los mismos profesores, como en el caso del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. La producción de manuales y tratados de Canto fue tan intensa como la de Declamación.

El furor que causa en España la ópera italiana y la fundación en 1830 en Madrid del Conservatorio de Música por la Reina María Cristina como centro de enseñanza oficial del canto, va a influir sin duda en el aumento de métodos y tratados vocales (Morales, 2013: 194).

Y, sin embargo, se mantuvo una permanente separación, una línea clara que mantenía diferenciados los territorios.

La Escuela Española de Declamación se fundó menos de un año después que el Conservatorio de Música. En el primer reglamento del Conservatorio, antes de la fundación de la Sección de Declamación, se diferenciaba claramente entre la declamación lírica y la declamación actoral (Soria, 2010: 31). La Música y el Canto tuvieron siempre preferencia en la organización del Conservatorio; baste recordar la supresión de la sección de Declamación ente 1868 y 1874.

Durante los primeros años del centro los principales maestros de Declamación fueron José García Luna y Carlos Latorre; este había estudiado la armonía vocal en la *Geneufonía*, el tratado de música de José Joaquín Virués (1831), que había sido adoptado como manual por el Conservatorio (Pastor, 1845: 50). Los maestros de Declamación tenían igualmente a su cargo la Declamación lírica para los alumnos de canto del Conservatorio.

El teatro musical, la ópera y la zarzuela, tuvieron mucho mayor éxito de público que el teatro “de verso” o de declamación, como se ha visto (7.4), hasta llegar a hacer temer a algunos por la desaparición de este en los últimos años del siglo XIX. Ocurría en los teatros de la Corte y en provincias, donde se multiplicaron las sociedades lírico-dramáticas. Los ateneos fundaban cátedras de Canto y de Declamación.

A pesar de todo lo dicho, en los manuales y tratados de Declamación las referencias al canto son escasas, y lo mismo ocurre en sentido inverso con los tratados de canto. En estos, la conexión con la Declamación tenía varios focos: la articulación de las vocales y consonantes, el uso del gesto y la expresión, y sobre todo la transmisión de las emociones (Morales, 2013).

En los tratados sobre la fisiología y la higiene de la voz había pocas referencias a los actores, pero muchos conocimientos, habilidades y consejos eran igualmente aplicables a la Declamación hablada: lo referido al funcionamiento de la voz, a la técnica vocal aplicada (mecanismos, registros, respiración, resonancia), a la clasificación de las voces, al cuidado de la voz y a la pedagogía vocal. La reflexión de este grupo de tratados (aquí estudiamos los de Segond, 1856; Yela, 1872; y Botey, 1886) sobre la pedagogía vocal cambió el rumbo de la enseñanza del canto, y dado que la formación vocal de los actores se hacía, cuando la había, a través del canto, esto influyó indirectamente en la didáctica del Habla Escénica. Hay un severo cuestionamiento de la pedagogía del genio, del talento innato, y de los resultados rápidos. El proceso didáctico se relaciona de manera evidente con la fisiología, la salud, la carrera profesional y los resultados artísticos. Se exige un orden secuencial, coherente y seguro, de los contenidos y habilidades. Este tipo de reflexión sobre la metodología puede rastrearse paralelamente en los tratados de Declamación a partir de los años sesenta.

Los planteamientos de la fisiología, junto con los que provenían de la filología, determinaron un enfoque algo más objetivo y científico en algunos tratados de Declamación. Con toda probabilidad la crisis social, política y de valores, que se hizo patente en los últimos años del siglo XIX coadyuvó a planteamientos progresivamente más alejados del subjetivismo romántico. La salud y la higiene vocal, que aparecía ya en los manuales de Bastús (1833) y Prieto (1835), y que era un aspecto esencial en los tratados de canto, se convierte en una preocupación mayor en los textos sobre el actor de fin de siglo y principios del XX.

Por encima de todo ello estaba la importancia de la palabra, pues era fundamental que se entendiese lo que se cantaba; era necesaria para transmitir las emociones junto con la música, y para sostener los argumentos. Se trata del “sentido”. El acento prosódico se consideraba expresión directa de las emociones tanto en el canto como en la declamación (Morales, 2013: 195 y s.). No pocos maestros comparaban cantar con hablar: las emociones modifican la dicción; bajo este principio el canto consistía en hablar según las reglas de la música. Si el actor ha de transformarse en el personaje, «el verdadero cantor ha de transformarse en lo que dice, si quiere mover a otros, que es su principal obligación» (López Remacha, 1799, en Morales, 2013: 199).

Para la trasmisión de los afectos, que era un objetivo principal, los cantantes tenían el ejemplo de los buenos actores, y estos tenían el de los cantantes para el uso de la voz y los timbres. La técnica y la interpretación, el análisis, la preparación y la ejecución, eran en ambas fases con algunos elementos comunes; por ejemplo el análisis del texto, el uso del gesto, el acento, o la pronunciación. Los cantantes líricos-dramáticos debían también ser actores.

8.8. La Escuela Española de Declamación. 1831-1857

El Conservatorio de música y declamación de Maria Cristina, del cual tengo la honra de ser, con el número cinco, alumno interno desde su creación, fué el primero de su clase establecido en España: todos los que se distinguen en la música ó declamación, á él lo deben y á sus dignos profesores. Desde entonces el teatro empezó á levantar su decaída cabeza; desde entonces empezaron los respetos, títulos y distinciones con que hoy estamos mirados los que pertenecemos al teatro. Es mi deber, señores, como alumno profesor de aquel conservatorio, seguir la pauta que en él trazaron mis respetables maestros (Capo, 1865: XI-XII).

El proceso de fundación y desarrollo de la sección de declamación del Conservatorio hasta 1857 ha sido bien estudiado, como va dicho, por Guadalupe Soria (2006 y 2010), a cu-

vos trabajos nos remitimos. El desarrollo institucional y legislativo se ha visto en el epígrafe *La política educativa y la formación actoral* (8.4, p. 287). Por otra parte, nos referiremos con frecuencia a la Escuela Española de Declamación en el estudio de los manuales y tratados de sus maestros o alumnos (Enciso, 1832; Revilla, 1832; Bastús, 1833; Prieto, 1835; Latorre, 1839; Romea, 1959; Capo, 1865; Pizarroso, 1867). Trataremos aquí algunos aspectos que nos interesan desde nuestro punto de vista sobre la institución, la formación actoral y el Habla Escénica.

En el primer reglamento, de primero de junio de 1830, el Director, Francesco Piermarini, achacaba la mala opinión general sobre el teatro a «los individuos que pertenecen a aquel», aludiendo a la necesidad de formación tanto en lo profesional como en lo moral (Soria, 2010: 29). En abril de 1831 Piermarini se lamentaba de la falta de actores con suficiente preparación desde la muerte de Isidoro Máiquez. Eran los años del “furor” del público por la ópera italiana, y la institución se orientaba preferentemente en esa dirección. Se perseguía una formación de excelencia dentro de las artes liberales, lo que implicaba una dignificación social del actor, como hemos visto, largamente esperada. Piermarini diferenciaba la declamación lírica (cantada) de la declamación (castellana, leída, oratoria, escénica), que estimaba necesaria para poder comunicar la experiencia de las emociones sin caer en la afectación; para ello el actor trabaja «ensimismándose», y después declamando lo que ha concebido. La declamación tenía como misión aportar al cantante la expresión del rostro, los cambios en el timbre de la voz, la claridad en la pronunciación, y una gesticulación equilibrada (Soria, 2010: 29).

En el reglamento definitivo de la institución, publicado el 9 de enero de 1832, se incluía la Declamación como imprescindible en el espectáculo dramático. Se trataba de enseñarla «con verdaderos principios», y se destacaba que hasta entonces había dependido de la inspiración fortuita y «del carácter e ingenio natural de cada actor» (en Soria, 2010: 39-40).

El 17 de mayo de 1831 se publicaba la Real Orden de 6 de mayo que creaba la Escuela de Declamación; las actividades lectivas de la institución comenzaron el primero de septiembre. En cuanto a las materias relacionadas con la palabra, se nombraron maestros de Declamación a Joaquín Caprara y Rafael Pérez, actores consagrados; había un maestro de Primeras Letras (leer y escribir) y Gramática castellana, y otro de Literatura castellana, que fue Félix Enciso Castrillón. Este elaboró para la cátedra el primer manual del centro, los *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación* (1833). Tras el fallecimiento de Rafael Pérez en enero de 1832, el eminente actor Carlos Latorre era nombrado maestro de Declamación. En 1833 se nombró maestros honorarios a Andrés Prieto y José García Luna, a quien se le daría la plaza en enero de 1834; José Valero fue nombrado maestro honorario en 1835. En 1839 se nombraría profesor supernumerario a Antonio Guzmán, a fin de sustituir a Carlos Latorre o José García Luna (Soria, 2010:

68-69). Latorre (1839) y Prieto (1835) elaboraron sendos manuales de Declamación. Ventura de la Vega y Juan Lombía (1845) fueron también profesores supernumerarios de Declamación, y Agustín Azcona de Declamación lírica (1853). Salvo Ventura de la Vega, todos eran reconocidos actores profesionales.

Para entrar al centro, los aspirantes debían cumplir una serie de condiciones, según las distintas modalidades, como tener la voz formada y querer hacer carrera en el teatro; la admisión era provisional hasta que el alumno demostrase su disposición y capacidad. Desde el principio la enseñanza estaba dividida según dos finalidades, la formación de aficionados (alumnos externos) y la formación «estrictamente profesional: “[...] para el más perfecto ejercicio del arte”» (Sarget, 2001: 127).

Bajo redacción de José de la Revilla, que había sido nombrado en 1835 maestro teórico de Declamación —aunque parece que no llegó a ejercer—, y que en 1840 fue nombrado maestro de Literatura Castellana, se elaboró un nuevo reglamento que establecía las condiciones y requisitos para admitir a los alumnos. Se pedía buena conducta, constitución robusta y un físico aparente, edad suficiente (17 o más para los chicos y 16 o más para las chicas), dicción correcta, voz con potencia, grave y sonora, pronunciación ágil, clara y segura.

En este periodo los maestros de Declamación de la institución defendían la idea de que el actor nace, y el maestro puede orientarle y transmitirle su propia experiencia aportando algunos conocimientos mecánicos, que pueden mejorar el desempeño, ahorrar tiempo y errores. Esta parte «mecánica» era básicamente la lectura y el modo de decir los versos (en Soria, 2010: 186 y s.). Consideraban indispensables la inteligencia y la sensibilidad. Se ponía énfasis en que el estudiante no debía imitar al profesor o a otros actores, y se rechazaban las reglas en favor de «las facultades y dotes con que la naturaleza les haya favorecido» (*Observaciones de los maestros de Declamación para la revisión del reglamento del Conservatorio*, 1840. En Soria, 2010: 187 y s., 192).

La guerra civil (1833-1840) supuso serios problemas para financiar la actividad del centro, ya que las Cortes suprimieron el presupuesto, lo que originó un cese parcial de las actividades por un periodo indeterminado entre 1835 y 1838. Soria destaca de este periodo crítico y de reformas la creación de la plaza de maestro teórico de Declamación —para la que se escogió a José de la Revilla—, porque suponía el reconocimiento de la importancia de la formación intelectual, «en definitiva, reconocer su esencia como arte sujeta a unas reglas de carácter científico» (Soria, 2010: 76). Es evidente que este punto de vista, que defendía José de la Revilla (1832) en sus artículos *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico* (ver 12.1.7), chocaba con el ideario de los profesores de Declamación. Según estos, durante la formación, el alumno debía trabajar desde su experiencia personal de las pasiones, y evitar la imitación del maestro, que sólo

debía guiarle para evitar errores y ahorrar esfuerzos. Sin embargo, los testimonios de Larra (1833a), Prieto (2001: 59) y Nombela (1909 [I]: 156) indican lo contrario. Los maestros de Declamación argumentaban que para confeccionar el personaje el actor debía olvidarse de sí mismo, igualmente las características individuales del alumno no podían servir para encajarlo en un tipo de papel porque el actor debía amoldarse a los caracteres de los distintos géneros; lo jocoso y lo trágico se mezclan en el teatro y un actor debe manejar todos los registros, y debe hacerlo con la verdad, huyendo de cualquier imitación de otros. Sin embargo, como señala acertadamente Soria (2010: 191), el mismo profesor Latorre diferenciaba en su manual las características y requisitos del actor trágico y el cómico. Los maestros se oponían a dar título alguno, argumentando que tal título podía verse desmentido por el público, que es quien debía sancionar.

En agosto de 1838 se apartó a Piermarini suprimiendo la dirección del centro, para establecer la figura del Viceprotector, que fue encomendada a Antonio Tenreiro Montenegro (¿?-1855), Conde de Vigo. La reforma se orientó hacia una enseñanza decididamente profesional, suprimió las plazas de maestro teórico de Declamación y Religión, y dio mayor participación al profesorado en la gestión. Se dio prioridad a las asignaturas esenciales: Declamación y Literatura castellana. La enseñanza era principalmente gratuita, mantenía la tradicional separación por sexos, exigía saber gramática castellana y asistencia puntual, que debía ser controlada por el profesorado (Soria, 2010: 82 y s.).

Desde los comienzos de la Escuela Española de Declamación se señalan varios aspectos problemáticos: la dotación presupuestaria, la puntualidad y asistencia de los alumnos, la exigencia de las actuaciones, la actividad de los alumnos fuera del Conservatorio, y las sustituciones de los maestros debidas a sus actuaciones en los teatros¹⁹³.

Los problemas de disciplina de los alumnos externos fueron relativamente frecuentes, así como las faltas de asistencia (Soria, 2010: 112). Un problema serio era la participación de alumnos en teatros caseros o de sociedades dramáticas, lo que contravenía abiertamente el reglamento, sin embargo era habitual. El primer reglamento, de 6 de mayo de 1831, no permitía a los alumnos abandonar los estudios hasta la obtención del certificado o titulación de Maestro discípulo del Conservatorio (Soria, 2010: 95). Piermarini como director, y después José de Aranalde como viceprotector, tuvieron que hacer esfuerzos ante los conflictos y las quejas de los profesores, que señalaron el problema en varias ocasiones. Romea había comenzado en los teatros ca-

¹⁹³ «La documentación que hemos estudiado (...) confirma que fue una constante la sustitución de los maestros del Conservatorio para que estos pudieran atender a sus compromisos profesionales» (Soria, 2010: 69). Sin embargo, más adelante: «estas cifras parecen confirmar que los maestros solían cumplir con sus obligaciones, al menos en los años que aquí estudiamos, a pesar de que las reiteradas licencias puedan inducirnos a pensar lo contrario» (Soria, 2010: 281).

seros su carrera, y Nombela cuenta cómo los alumnos del Conservatorio acudían regularmente¹⁹⁴ a ellos.

Por mis compañeros me enteré de que había dos ó tres teatros caseros que alquilaban las sociedades de aficionados que siempre ha habido en Madrid, y en una de éstas, (...) me inscribí como socio y con mis compañeros de la clase de García Luna, los discípulos de Latorre y otros aficionados (...), representé comedias y dramas (Nombela, 1909 [I]: 156).

Los maestros de Declamación indicaban en 1840 que las actuaciones de los alumnos en teatros subalternos era lo que más podía perjudicar la enseñanza. Por una parte se adquiría el hábito de presentarse ante el público, y soltura en escena, pero por otra el alumno no podía ser juez de sus propias facultades:

lejos de la influencia del maestro, desaparece la natural timidez y desconfianza que producen las enmiendas del profesor; pero rodeado el alumno de sus compañeros de diversión, crece su confianza y acomete empresas de las que no saliendo con lucimiento resulta un positivo descrédito del Establecimiento y de los Profesores (en Soria, 2010: 189).

Precisamente el asunto del descrédito reaparecerá en diversas ocasiones a lo largo del siglo en relación con la organización académica y la dotación.

Hacia 1842 «aproximadamente un tercio del alumnado participaba en las funciones de las diferentes sociedades». El centro intentó que los alumnos no trabajasen antes de tener suficiente formación, como quedó reflejado en los reglamentos de 1841 y 1857 (Soria, 2010: 206-208). Florencio Romea, como Julián, se ajustó antes de obtener el certificado. La documentación sobre estas situaciones prueba que a pesar de las regulaciones primaba el meritoriaje y la transmisión maestro-discípulo de tipo artesanal, pero también muestra que las empresas acudían en ocasiones a la Escuela de Declamación en busca de actores (Soria, 2010: 117 y s.).

El centro programaba representaciones con regularidad, a las que en ocasiones asistían los Reyes, y más adelante, tras la muerte de Fernando VII, la familia real. Algunas se hicieron en palacio. Las primeras críticas (Larra¹⁹⁵; Bretón¹⁹⁶, Carnerero¹⁹⁷) fueron mode-

¹⁹⁴ Relata Nombela, en otro momento, cómo Ventura de la Vega acudió a la clase de José García Luna en busca de un actor para unas representaciones en el teatro particular de Ponciano Ponzano, y es el mismo profesor quien le propone participar en *El hombre de mundo* (Nombela, 1909 [I]: 180-182). «Una eterna cuestión que todavía sigue de actualidad en el seno de los departamentos académicos de las diferentes escuelas de Arte Dramático» (Granda, 2006: 85).

¹⁹⁵ Larra (1833a) *El Testamento*.

¹⁹⁶ Bretón (1852: LX).

radamente positivas. Los exámenes públicos con representaciones continuaron realizándose de manera asidua en la institución, y en los tribunales participaron profesores, actores, dramaturgos y personalidades del teatro. Las funciones fueron más frecuentes a partir de 1845 y 1846, de modo que al menos hasta 1857 el sistema de enseñanza se basaba en la representación de diversas piezas. Entre 1846 y 1855 Soria ha registrado 84 exámenes, por lo que:

entendemos que, dada la regularidad con la que debían presentarse a los diferentes ejercicios, la mayor parte del tiempo de las clases debía destinarse a los ensayos de estas piezas (Soria, 2010: 233).

Es aproximadamente lo que viene a decir Julio Nombela:

los alumnos aprendían sus respectivos papeles y el profesor, convertido en director de escena, colocaba las figuras, indicaba los movimientos que debían hacer y hasta la acción que debía acompañar a la palabra, las inflexiones de voz, las modulaciones; todo mecanismo, como si se tratase de muñecos articulados o de personas faltas de inteligencia (Nombela, 1909 [I]: 137).

Andrés Prieto (2001: 59) conocía igualmente la institución pues fue maestro honorario. En su manual dice que a los alumnos no se les enseñan los principios y reglas, sino que se les hace copiar a los profesores, de donde resulta una multiplicación de copias sin originalidad.

El hecho de que los maestros escogiesen textos que ellos mismos habían interpretado o interpretaban en ese mismo momento en los teatros (Soria, 2010: 155), facilitaba el trabajo del profesor, pero muy probablemente también favorecía la enseñanza y el aprendizaje por mimesis. Por tanto, en esta etapa parecen convivir en la didáctica dos concepciones opuestas que afectaban directamente al Habla Escénica: la mimesis, y la expresión de las emociones según el talento natural.

Con la fundación del Teatro Real Español se institucionalizó la vía de profesionalización de los alumnos de la Escuela de Declamación a través del Teatro Español, en el que podían ingresar como parte de la tercera sección de la compañía. Fue posible gracias a la vinculación de Ventura de la Vega y varios maestros con ambas instituciones; duró solo un año (Soria, 2010:238 y s.).

¹⁹⁷ En Soria (2010: 127).

Bretón de los Herreros, que había sido miembro de la Junta de 1848 para la reforma de los teatros¹⁹⁸, señalaba la necesidad de mejorar la dotación de la Escuela de Declamación y sobre todo mejorar las relaciones con los teatros:

para lo que acabamos de decir, y tambien para formar buenos actores de declamacion, tenemos una Institucion utilísima que ya ha dado muy felices resultados; el conservatorio que se fundó bajo los auspicios y lleva el augusto nombre de la reina madre doña María Cristina de Borbon. Sin duda es susceptible de muchas mejoras, y esto no se oculta ni á la ilustracion de su director actual, ni á los dignos profesores del establecimiento; mas para realizarlas necesitaría estar mejor dotado, y en frecuentes y fraternales relaciones con dos teatros públicos, uno de verso y otro de ópera (Bretón, 1852: LX).

Juan Lombía dedica en su tratado sólo unas líneas al Conservatorio y la Escuela de Declamación:

que necesita tambien una reforma especialmente en lo que concierne á la de declamacion, que, por las circunstancias de la época, se halla bastante desatendida y no corresponde como debiera á los deseos del director, de los profesores encargados de la enseñanza, ni al objeto que presidió á su fundación (Lombía, 1845: 105).

Lombía conocía de cerca la institución; había trabajado con los maestros de la Escuela en el teatro durante las anteriores temporadas, y ese mismo año fue nombrado profesor supernumerario, aunque ejerció poco tiempo debido a su actividad escénica (Soria, 2010: 277 y s.).

Nombela había trabajado con Joaquín Arjona después de estudiar en el Conservatorio con José García Luna, y nos cuenta, ya lo hemos anotado, que era opinión general que el centro no era el mejor camino para quien quería ser actor, «sobre poco más ó menos lo que siempre ha sucedido y sigue sucediendo» (Nombela: 1909 [II]: 219-220).

Antonio Barroso (1845: 40) se quejaba en su tratado de que la única academia de Declamación, el Conservatorio, se hallaba en muy mal estado y «mirado con la mayor indiferencia».

En 1855 se celebraron exámenes privados en que los alumnos habían de hacer «Lectura de prosa y de verso en alta voz» (en Soria, 2010: 248). La lectura en voz alta era una parte impor-

¹⁹⁸ La Junta aprobó el *Decreto Orgánico de los Teatros del Reino*, y el *Reglamento del Teatro Español*, aprobados el 7 de febrero de 1849 y publicados el día 11 en la Gaceta de Madrid (Soria, 2010: 236). Bretón conocía perfectamente la situación de los teatros y de la Escuela de Declamación.

tante de la preparación en la Escuela de Declamación desde su fundación, como refleja el manual de Enciso Castrillón, las memorias de Julio Nombela y el manual de Julián Romea. Granda (2006: 102 y 104) nos recuerda que en la ordenación de los estudios de Música y Declamación de 1942 para todo el territorio nacional, se incluía Dicción y lectura expresiva, al igual que en el plan de estudios de 1966. Aparece en todos los manuales y tratados como un contenido básico.

Guadalupe Soria ha comprobado que de los treinta y cinco alumnos que se examinaron en diciembre de 1832, veinticinco se ajustaron en los teatros en uno u otro momento: «estos datos parecen probar la eficacia de la institución» (Soria, 2010: 160). Por ella pasaron los grandes actores del siglo como alumnos (Julián Romea, Mariano Fernández, María Guerrero) o como profesores (Carlos Latorre, Juan Lombía, Matilde Díez, Bárbara Lamadrid, Antonio Vico).

En la documentación del Conservatorio hay referencias a la voz en las condiciones previas de los alumnos que aparecían en los reglamentos, en los informes de los profesores, y en las evaluaciones de los exámenes. En estos últimos documentos estudiados por Soria se puede apreciar, aunque muy escuetamente, la valoración del Habla Escénica y los términos empleados. En la de un ejercicio el 7 de octubre de 1849, por José García Luna, todas las notas aluden a la voz: «buena voz», «voz débil», «voz para barbas», «voz regular» (en Soria, 2010: 222). Otro ejercicio, de 7 de septiembre de 1851, mereció las siguientes anotaciones:

«Voz nasal y por consiguiente no debe ser admitida»; (...) de Ramona Lansac: «que continúe aunque con voz débil»; de Manuela Gutiérrez: «VOZ gutural, pronunciación defectuosa de que no se ha corregido nada aunque hace mucho tiempo que asiste por lo que debe ser dada de baja» (en Soria, 2010: 222).

En un ejercicio de abril de 1856, García Luna anota «buena voz» y «voz grata», entre otras anotaciones sobre distintas aptitudes. Como se puede apreciar, y por otra parte es lógico, al maestro le preocupaban las voces problemáticas: débil, nasal, gutural; y dejaba constancia del valor que se daba a la correcta pronunciación. En las anotaciones no hay detalles, y no se utiliza un léxico específico.

Parece haber un acuerdo en la investigación sobre la significación del Conservatorio como estímulo para la redacción y publicación de manuales (Jiménez, 1988: 259; Soria, 2010: 369; Morales, 2013: 194). El hecho de que buena parte de los manuales fueran elaborados por los profesores al poco de ser nombrados o incorporarse, parece confirmarlo: es el caso de Enciso (1832), Prieto (1835), Lombía (1845), Romea (1858), Pizarroso (1867); pero esto también ocurría con profesores de otras instituciones: Milà (1844), Valladares (1848), Capo (1865), Yela (1872) o Risso (1892). Para la clase de Primeras Letras y Gramática se utilizaba la *Gramática de la Real Academia Española* y para Literatura castellana el manual de Félix Enciso

Castrillón (Soria, 2010: 133, 370). En la clase de Declamación se emplearon el texto de Bastús (1833, 1848, y tal vez 1865), el manual de Carlos Latorre (1839) y el de Julián Romea (1858, 1865, 1879). Es posible que en la Real Escuela de Declamación se utilizasen también algunos tratados extranjeros, como el de Larive (1810) y Talma (1825, 1827)¹⁹⁹.

En esta primera etapa del Conservatorio se entendía la voz como una cualidad innata que debía reflejar las pasiones de manera flexible. Los manuales nos permiten, como veremos, un estudio mucho más amplio y detallado del Habla Escénica.

El nombramiento de Romea como maestro de Declamación en 1857, coincidió con una nueva etapa en la Escuela Española de Declamación, caracterizada por la puesta en marcha de la *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857*, o Ley Moyano, y supuso la aplicación de un nuevo reglamento orgánico y una nueva organización de las enseñanzas, ahora de carácter superior.

8.9. Escuelas, proyectos y sociedades dramáticas

A lo largo del siglo XIX se multiplican las denuncias sobre la falta de instrucción de nuestros actores, proliferan los estudios y obras sobre el arte de la declamación, y se presentan distintos proyectos y planes de estudio destinados a otorgar a los comediantes la tan ansiada formación requerida por muchos (González, 2003: 55).

La sociedad decimonónica valoraba la habilidad de hablar y leer en público, o cantar. La afición a la declamación, la multiplicación de manuales y tratados, se explican por la alta valoración que se daba a este tipo de contenidos en la instrucción, necesarios para el éxito y las relaciones sociales (Rubio, en Romea, 2009: 27).

Se ha visto cómo antes de la creación del Conservatorio se había dado formación a los actores en los mismos teatros: Junta de Reforma de Teatros de 1899 (Doménech, Soria y Conte, 2011), Teatro de Santa Cruz de Barcelona (Vellón, en Prieto, 2001: 35), Isidoro Máiquez (Cotarelo, 1902), Juan de Grimaldi (ver epígrafe 10.5.2) y después, por ejemplo, Antonio Pizarroso en el Teatro Español (Soria, 2009b).

Aunque ya existían diversas sociedades, teatros caseros²⁰⁰, y teatros en centros educativos, a partir de la creación del Real Conservatorio de Madrid (1831) aparecieron otros dentro y fuera de

¹⁹⁹ Soria, 2010: 248.

²⁰⁰ Así lo dice en 1800 Rodríguez de Ledesma (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 78).

la capital, como el del Liceo de Barcelona (1834), y las Escuelas de Valencia (antes de 1841), Málaga (1847) o Granada (1861), entre otras.

Schinasi muestra cómo el teatro podía reflejar batallas ideológicas y políticas de todo tipo, incluida la cuestión territorial. En este caso por la reclamación de los derechos forales en Vitoria frente al centralismo²⁰¹, conflicto político candente que se mantuvo activo durante todo el siglo:

la absoluta necesidad de comprender el conflicto entre Vitoria y el gobierno central respecto a las reformas teatrales a mediados del siglo pasado en términos del problema de los fueros regionales debe recordarnos, como críticos culturales y del teatro, que hay una historia teatral interesante, apasionada, fuera de Madrid, específicamente regional, que hasta ahora se ha estudiado muy poco (Schinasi, 1994: 42).

En los últimos años las investigaciones del grupo en torno a José Romera y la revista sobre el teatro en distintas capitales y localidades han sentado la base para conocer la vida teatral en el país a nivel local (Romera, 2012). En los teatros de aficionados, liceos y ateneos, actuaban los socios y en ocasiones se contrataban actores profesionales, hasta el punto de suponer competencia para los teatros comerciales (Lombía, 1845), pues tenían mucha concurrencia. En ellos se impartían clases de declamación, por lo que aparecieron diversas cátedras para formar a los actores aficionados, dirigir los espectáculos y enseñar a los socios las habilidades relacionadas, que merecían el aplauso social. Algunos manuales y folletos tienen relación con estas sociedades.

En 1835 se fundó en Madrid el Ateneo Científico y Literario; en 1872 se establecieron cátedras de Declamación lírica, Mímica aplicada a la Declamación, Canto y Solfeo (Soria, 2009b: 91). En 1838 se creó una sociedad Lírico-Dramática y Literaria en la que participaron profesores del Conservatorio del momento y posteriores, como Ventura de la Vega (Soria, 2010: 324), que incluso utilizó los locales de la Escuela de Declamación (Granda, 2006: 85).

Surgieron diversos proyectos de escuela que ponían en cuestión la eficacia del Conservatorio. Hay varias referencias a una Academia Real Española de Música y Declamación creada en Madrid en 1846 bajo la protección de la Reina y del Infante Francisco de Paula, instalada en el Palacio de San Juan del Retiro y en el teatro de la Cruz, a iniciativa del compositor Dionisio Scarlatti y Aldama (Casares, Alonso y González, 1995: 102; Cotarelo, 1934: 198). Eran los años de intentos de creación de la ópera nacional previos a la inauguración del Teatro Real y la construcción del Teatro de

²⁰¹ «Es decir, la enorme energía invertida por Vitoria para no someterse a una ley tratando de puras diversiones, o la dimisión en masa de un municipio por no querer entregarle al gobernador una simple hoja de condiciones para la subasta de un teatro municipal puede parecernos absurdas, y por eso urge una lectura de los sucesos del conflicto en un contexto histórico, tanto nacional como regional» (Schinasi, 1994: 42).

la Zarzuela. Parece que Ramón Valladares y Saavedra elaboró sus *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación*, publicadas en 1848, para esta Academia. En el propio texto se alude a su posición como Catedrático de Literatura (ver 10.8.2), dato que también refleja Ovilo (1859: 222). El proyecto, como tantos otros, a pesar de estar apoyado por la Reina, acabó por fracasar.

Profesores, críticos, aficionados, actores, constituyeron un coro de voces críticas que aparecieron en la prensa o memorias²⁰². Se reclamaba una nueva y rigurosa formación frente a los vicios tradicionales, la mala fama de los estudiantes de teatro (Rubio, en Romea, 2009: 160) y los escasos resultados de los de canto. «El llamado Conservatorio de Música y Declamación es una barabunda música, donde no salen discípulos en el canto, ni aún para coristas» (Espín y Guillén, citado por Casares, Alonso y González, 1995: 22).

El Ministerio de Fomento comisionó a Julio Nombela para ir a París en 1862 a estudiar «la organización del Conservatorio de Música y Declamación que funciona en aquella capital» (Nombela, 1909 [I]: 263), con vistas a regenerar el de Madrid. En su memoria de junio de 1862 aconsejó varios cambios en el Conservatorio, y de ahí también surgió el *Proyecto de bases para la fundación de una Escuela especial del Arte teatral* (Nombela, 1909 [I]: 353), que realizó en 1880.

Convendría la fundación de ESCUELAS ESPECIALES DEL ARTE TEATRAL, destinadas á educar y formar, por lo menos á cuantos en el orden intelectual y afectivo hayan de concurrir á las representaciones teatrales, líricas ó dramáticas (Nombela, 1909 [I]: 361).

Durante el periodo en que la Escuela de Declamación estuvo cerrada (1868-1874), que ha estudiado Soria (2009b), hubo varias iniciativas para instaurar clases de Declamación usando el teatro del Conservatorio, incendiado en 1867. Hubo una propuesta de una sociedad llamada Centro Directivo de Teatros, en 1871, por Aquiles Mayeroni y Federico Boldrini (Soria, 2009b: 90). Benito Chas de Lamotte fue autorizado en 1872 a usar el citado teatro para clases de Declamación y educación artística. Soria (2009b: 91) ve probable que fuesen dirigidas a los aficionados de las sociedades dramáticas. Emilio Yela de la Torre fundó una Academia teórico-práctica de canto y perfeccionamiento de la voz en 1872 (ver 12.5.1).

Pero la iniciativa más destacada fueron las clases de la Escuela de Declamación del Teatro Español desarrolladas desde 1872 en el mismo teatro, que en cierta medida vinieron a sustituir

²⁰² Soria (2006: 39) y Rubio (en Romea, 2009: 160) refieren el artículo de F. P. de M., *De la necesidad e importancia del establecimiento de una escuela especial de declamación*, publicado en varios números de *La España Teatral, periódico de teatros, literatura dramática y música*, núm. 1, 2 y 3; 7, 14, 21-9-1856; y *De la necesidad e importancia del establecimiento de una escuela especial de declamación*, núm. 4, 29-9-1856.

las clases del Conservatorio. Antonio Pizarroso fue el encargado de las clases de Teoría de la Declamación. Nombrado Maestro Honorario en 1858, había participado efectivamente en la actividad del Conservatorio como profesor y miembro de los tribunales de exámenes y concursos, era actor de la compañía, y había publicado en 1867 sus *Reflexiones sobre el arte de la declamación*, un texto importante que estudiaremos más adelante. Ejerció de profesor sustituto de Joaquín Arjona en varios periodos entre 1860 y 1867, el más amplio, de dos años completos (Soria, 2009b: 94-97). En sus anotaciones en las actas de los exámenes se aprecia la importancia que daba a la voz y la pronunciación en los alumnos, valorando tanto la inteligencia como la sensibilidad. Hubo clases teóricas y prácticas, estas últimas también impartidas por Manuel Osorio. Como maestro de Teoría de la declamación inauguró el curso de la Escuela Práctica de Declamación con un discurso el primero de octubre de 1872. Además dio clases particulares de Declamación a actores, políticos y abogados hasta 1874, año en el que Soria (2009b: 101) sitúa la última referencia sobre esta escuela. No sabemos si continuó su actividad tras la reapertura del Conservatorio ese mismo año.

En las instituciones militares también se enseñaba música, como en el XIV Batallón de la Milicia Nacional de Barcelona, del que surgió la Sociedad Dramática de Aficionados, y en 1837 el Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, con clases de música, canto, italiano, y arte dramático (Martínez, 2011: 57, 60). El éxito de la institución le permitió la protección real y constituirse como Liceo Filarmónico Dramático de Su Majestad la Reina Isabel II en 1838, tomando como modelo el Conservatorio de Madrid. Se buscó un profesor para la cátedra de Declamación, pero no se encontró, de modo que se ofreció a aficionados como Pedro González Matas, o posteriormente a Joaquín Bastús en 1839. En 1840 se nombró para la cátedra a José García Luna, profesor del Conservatorio de Madrid, que ejerció menos de un año, y se dio finalmente a Manuel Milà i Fontanals en 1844 (Soria, en Bastús, 2008: 38 y s.). Bastús y Fontanals publicaron manuales de Declamación significativos. Tras su construcción, el Gran Teatro del Liceo acogió las enseñanzas musicales, y después, en 1857, se separó del Liceo Filo-Dramático constituyendo sociedades diferentes (Martínez, 2011: 60). Otro manual surgido del Liceo de Barcelona fueron los *Breves apuntes para el estudio del arte dramático*, de Juan Risso (1892), profesor de Declamación y Director de la sección (Soria, en Bastús, 2008: 90). Entre 1860 y 1870 hubo en Barcelona también un Conservatorio Lírico Dramático²⁰³. Cervelló (2008: 844) nos informa de que el *Diario de Barcelona* publicó el 13 de mayo de 1861 un listado de las sociedades lírico-dramáticas en Barcelona: «Eran un total de quince: Conservatorio, Instituto, Centro líricodramático, Orfeón, Tertulia de canto, Melpómene, Euterpe,

²⁰³<http://www.educacion.gob.es/cide/jsp/plantilla.jsp?id=arch03b&contenido=/espanol/archivo/docheducacion/univescuelas/univescuelas03.htm> Archivo Central de Educación. Legajo 6528.

la Comedia, la Lira, el Olimpo, el Parnaso, el Triunfo, el Oriente, la Tertulia y Talía». Algunas ofrecían representaciones semanales en el Teatro Principal.

Durante los años cuarenta se fundaron varias secciones dramáticas en los recién abiertos liceos de las ciudades, de los que recogemos algunos ejemplos. El Liceo Artístico de Córdoba publicó sus estatutos en 1842, y el de Badajoz comenzó a funcionar hacia 1843 y, aunque estuvo activo pocos años, tuvo una sección dramática numerosa y realizó representaciones casi siempre benéficas en el teatro de la ciudad. En la misma ciudad se estableció en 1852 un Liceo de Artesanos que tuvo sección dramática, y que continuó hasta al menos los años sesenta la labor iniciada por el Liceo de Badajoz (Pérez, 2001: 277, 317). El Liceo artístico y literario de Almería funcionó entre 1835 y 1875 con una sección dramática que presentaba «dramas o comedias que representaban la vida familiar, de la sociedad pequeño-burguesa, sin otro afán que divertir o entretener a los socios» (Bordes y Jiménez, 1992: 222). El Liceo Artístico y Literario de Segovia tuvo una sección de Declamación cuyos estatutos publicó en 1844, que se encuentran en el Archivo Capitular.

El Liceo Valenciano se creó en 1836, y tuvo una sección de Declamación al menos desde 1841 en que Luis Lamarca dedica sus *Apuntes sobre el arte de representar* a los miembros de la sección (ver 10.6).

El Conservatorio de Música de Valencia se creó en 1879 a partir de la Escuela de Canto de la Sociedad Económica de Amigos del País y la Sociedad Instituto Musical, que tuvo apoyo económico de la Diputación, el Ayuntamiento y la propia Sociedad Económica de Amigos del País (Martínez, 2011: 67). Hubo sociedades recreativas en diversas poblaciones, en las que la declamación casi siempre se subordinaba a la música para la puesta en escena del teatro lírico.

En Alicante, desde al menos los años cuarenta hubo un Liceo Artístico y Literario cuya sección de Declamación dirigió Luis Gonzaga Llorente (1822-1893), a quien Ramón Lladro i Mallí (1889) dedicará su tratado (Rico, 1986: 113). En 1889 hubo una Escuela Municipal de Música y Declamación cuyo reglamento aprobó el Ayuntamiento. Establecía una prueba de acceso, así como tribunales para los exámenes. El cargo de profesor era honorífico y gratuito, y los planes de estudio «con arreglo al plan adoptado en la Escuela Nacional de Música, de Madrid (...)» (Escuela Municipal de Música y Declamación de Alicante, 1893: 13). No sabemos si hubo realmente clases, pues en el ejercicio 1892-1893 no aparece en los presupuestos, y sí en el ejercicio 1893-1894. En septiembre de 1894 se aprobó un nuevo reglamento en el que ya no aparece la Declamación.

En Pontevedra el Liceo Casino, fundado en 1855, tuvo una sección de Declamación, que nombró presidente de honor a José Valero en 1885 (Ruibal, 1997: 1360 y s.), así como en otras ocasiones homenajeó a grandes actrices como María Guerrero o María Tubau. Las sociedades

realizaban tanto teatro en la calle (por ejemplo en carnaval) como en el teatro del Liceo. Ruibal ha recogido algunas críticas de prensa que explicitan la intensa afición al teatro y los conocimientos del crítico.

A su bella presencia, reúne la Srta. de Fernández Canido una voz de timbre tan puro y simpático, una dicción tan correcta y natural que desde luego cautiva al público, al que más tarde embelesa y subyuga. Y si a esto se añade que no es artista de convención, sino que, por el contrario, comprende y siente lo que dice y se identifica con el personaje que representa sin necesidad de esfuerzo, se figurarán nuestros lectores cuánta influencia debe ejercer sobre los que le escuchan²⁰⁴ (en Ruibal, 1997: 1252).

Ruibal recoge noticias de actuaciones de once compañías de aficionados entre 1867 y 1900, la Sección de Declamación del Liceo-Casino, la Sección Dramática de Aficionados, la Sección Lírico-Dramática de Aficionados, y otras siete sociedades.

Antonio Capo Celada fue profesor de Declamación en el Instituto provincial Sevillano “San Isidoro” y en el Liceo de Málaga. Después de estudiar en la Escuela de Declamación del Conservatorio de María Cristina fue primer actor en Madrid, según él mismo señala en sus *Consejos sobre la Declamación* (1865).

En Málaga hubo una Escuela de Bellas Artes, Declamación y Buenas Letras desde 1846²⁰⁵. Sin embargo, fue en 1886 cuando Narciso Díaz de Escovar y José Ruiz Borrego abrieron la Academia de Declamación, Música y Buenas Letras, con el patrocinio y amparo del Gobernador Civil, que era el Marqués de Guadiaro, y el Presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, el Marqués de la Paniega. Era una escuela gratuita basada en la práctica de la Declamación con clases Retórica y Poética, Historia, Literatura Dramática, arte teatral, prácticas escénicas, baile, solfeo, canto, piano, Italiano y Francés, pintura escenográfica y otras materias optativas. Tuvo apoyo económico parcial del Ayuntamiento y la Diputación Provincial; en 1907 Alfonso XIII la instituyó como Real Academia, e incluso tuvo el apoyo económico de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Ruiz-Borrego (2008) relata su humilde y azarosa existencia, pero con muchos alumnos y exámenes que se realizaban con éxito de público en el Teatro Cervantes. En las salas de la Academia la Diputación almacenó objetos arqueológicos de la ciudad hasta convertirla en una especie de museo. Narciso Díaz de Escovar, que también era Cronista de la Provincia de Málaga, de las Reales Academias de la

²⁰⁴ Crítica sobre la actuación de la Sociedad del Urco en febrero de 1877.

²⁰⁵ Archivo Central de Educación. Legajo 6534.

<http://www.educacion.gob.es/cide/jsp/plantilla.jsp?id=arch03b&contenido=/espanol/archivo/docheducacion/univescuelas/univescuelas03.htm>

Historia, Bellas Artes de San Fernando y Sevillana de Buenas Letras, elaboró varios manuales de historia para la Escuela: *Orígenes del teatro y compendio de la historia de la escena española: escrito para uso de los alumnos de la Academia Provincial de Declamación* (1897), *Compendio de la Historia de la declamación española: escrita para... la Academia provincial de Declamación de Málaga* (1904). La Academia existió hasta 1947, después de sesenta años formando actores.

Por Real Orden de 13 de abril de 1861 se fundaba en Granada la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II por el famoso barítono italiano Giorgio Ronconi (1810-1890); se cerró en 1864. Ronconi era desde 1856 profesor honorario del Conservatorio de Madrid. Sin embargo, hubo anteriormente un Liceo Artístico y Literario inaugurado en 1839, que tuvo una escuela de Música. Según sus estatutos (Ronconi, 1862) en la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II la Declamación estaba subordinada a la música y el canto, y tenía un enfoque profesional. La figura del Director parece la autoridad fundamental en la Escuela, que establecía una rigurosa disciplina: los alumnos no podían actuar fuera sin permiso del Director, y no se podía hacer regalos a los profesores, entre otras medidas. El manual de Antonio María Martínez de Velázquez (1867), *Consejos a los aficionados al arte de la Declamación*, como veremos, fue ganador de la Medalla de Plata del concurso del Liceo granadino. En 1881 se refundó la Escuela del Liceo Artístico y Literario, con una sección de Música y una de Declamación; la escuela duró hasta principios de siglo XX (Cámara, 2012).

La vitalidad del teatro popular se aprecia no sólo en el tipo de espectáculos, sino en la propia actividad teatral: en 1902 había 1296 sociedades de aficionados, la mayoría (1061, más del 80%) fuera de las capitales de provincia (Botrel, 1977: 381-382).

8.10. La Escuela Española de Declamación. 1857-1905

Con la *Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857* (Ley Moyano) y el Reglamento de 14 de diciembre de 1857 que la desarrollaba, la Real Escuela de Declamación pasaba a formar parte de la enseñanza superior en Bellas Artes, y a depender administrativamente de la Universidad Central. En esta nueva etapa se orientó hacia la formación de profesionales (Soria, 2010: 367). El Gobierno nombraba al director, que fue Ventura de la Vega. La Ley determinaba que el Conservatorio de Madrid sería la única institución que impartiría las enseñanzas de Música y Declamación, que se regiría por un reglamento particular.

El *Reglamento Orgánico Provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación de 1857* (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 57 y s.) establecía seis años como límite para terminar los estudios, y un periodo de prueba para los alumnos; estaban obligados a participar en las representaciones del Conservatorio y se les podía expulsar si se presentaban en

público fuera del centro sin autorización del director. Había treinta plazas gratuitas y alumnos pensionados. Soria localizó un borrador de programa que establecía para primer curso Declamación oral, Comedia de costumbres para segundo y tercero, Drama y Alta comedia para cuarto y quinto, para sexto Tragedia (Soria, 2010: 255). Los alumnos con mejores disposiciones podrían hacer la carrera en cuatro años, cursando segundo y tercero, o cuarto y quinto, en un solo curso.

ART. 10. Para obtener título de Profesor de declamacion, se requiere acreditar además con certificados haber estudiado las materias siguientes:

Elementos de Geografía.

Historia y Literatura del arte.

Elementos de Historia universal y de la particular de España.

Lengua francesa.

(Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 59).

Era necesario también haberse presentado a los concursos públicos y haber obtenido el primero o segundo premios (que podían concederse a varios alumnos). El jurado se formaba por profesores del Conservatorio y externos designados por el Gobierno, exceptuando —detalle significativo— al profesor de la materia.

Al profesorado de Declamación no se le exigía titulación, y estaban considerados como catedráticos de Instituto de primera clase, no como catedráticos de Enseñanza Superior. Los libros de texto de las clases debían ser aprobados por la Junta Consultiva, el Director y el Gobierno.

La inclusión de los estudios de Declamación en la enseñanza superior, aún con todas las particularidades administrativas y pedagógicas, significaba la equiparación a los estudios universitarios, y por tanto un hito en el reconocimiento de estas enseñanzas, y en consecuencia de la profesión del actor. Sin embargo, el apoyo institucional no fue todo lo decidido que hubiese sido deseable. Las convulsiones políticas, una vez más, determinaron el destino de estas enseñanzas. Las guerras de África (1859-1860), la Revolución de 1868, o la tercera guerra Carlista (1873-1875), tuvieron marcada incidencia en la vida teatral y en las instituciones educativas. La Escuela estuvo cerrada entre 1868 y 1874.

Como vimos (8.4, p. 287), hubo una importante reforma en 1868 con un nuevo reglamento elaborado por el ministro de Fomento, Severo Catalina, que dividía el Conservatorio en tres secciones²⁰⁶: Música, dirigida por Hilarión Eslava, Declamación general, dirigida por Julián Romea, y Declamación lírica, dirigida por Tirso de Obregón. La sección de Declamación quedaba con dos

²⁰⁶ El Conservatorio ya había sido dividido en tres secciones en 1866, y Julián Romea había sido nombrado presidente de la Junta directiva (Soria, 2010: 168).

maestros para materias básicamente teóricas. Los catedráticos mantenían sus puestos y el resto, excedentes, podía seguir ejerciendo «con el carácter de libres» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 76). En todo caso la Revolución de 1868 supuso el nombramiento de un nuevo ministro de Fomento, Manuel Ruiz Zorilla (1833-1895), que cerró las secciones de Declamación general y Lírica; se estimó que la parte práctica no requería de enseñanza superior, y la parte teórica podía ser impartida en las universidades. El Conservatorio pasaba a llamarse Escuela Nacional de Música. Se abrió un lapso hasta 1864 en las enseñanzas oficiales de Arte Dramático. Hemos visto en el epígrafe anterior las iniciativas que surgieron en ese periodo, entre las que destaca la Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español, con Antonio Pizarroso y Manuel Osorio.

En el programa de Declamación de la *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, de 1876, se advierte:

en la imposibilidad absoluta de que el Catedrático de Declamación intente iniciar á sus discípulos en los múltiples é indispensables conocimientos que necesitan para adquirir la posesion perfecta del difícil arte á que se dedican; conocimientos además tan vastos y esenciales que constituyen de por sí varias é importantes asignaturas, se halla en la precision de reducir su enseñanza á una clase puramente práctica; pero aun como para esto mismo son indispensables ciertos conocimientos teóricos, es necesario formar un programa que pueda servir de guía á las jóvenes estudiosas para que adquieran por sí la educacion científica que es imposible darles en el estado actual de la Escuela de Declamación (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 281).

Efectivamente, la escasísima dotación de la Escuela Nacional de Declamación no permitía la formación adecuada de los alumnos, especialmente en la parte teórica. Por ejemplo, la Literatura estuvo sin impartirse de hecho desde el fallecimiento de Félix Enciso en 1840, y aunque la asignatura se mantuvo en los programas, por diversas circunstancias no llegó a verificarse.

En 1860 Julio Nombela fue encargado por el Gobierno para estudiar el Conservatorio de París a fin de proponer mejoras para el de Madrid (Soria, 2010: 338; Nombela, 1909 [IV]: 162). Estudió el Conservatorio parisino con toda clase de facilidades y propuso la creación de una cátedra de Historia y Filosofía del Arte, que sin embargo no fue aprobada. El centro temía que más bien se ahuyentase con ella a los alumnos: apenas acreditaban saber leer y escribir en el examen de ingreso, y su esperanza era adquirir pronto la profesión para ganarse la vida. Soria (2010: 338) alude a «la escasa preparación y desapego a la formación intelectual de los alumnos del Conservatorio», y Nombela afirma: «hasta fines del siglo pasado la imitación y el ejemplo fueron los únicos preceptores» (Nombela, 1909 [II]: 359).

En este contexto hay que entender las diversas iniciativas de Conservatorios y Escuelas surgidas en la segunda mitad del siglo XIX, así como el *Proyecto de bases para la fundación de una Escuela especial del Arte teatral*, que Julio Nombela (1909 [II]: 353) incluyó en sus memorias. Proponía una formación de carácter superior, eminentemente teórica, en la línea de otras propuestas como la de Guerra y Alarcón (1884), prácticamente enciclopédicas. Guerra (1884: 21 y s.) dice que la mayoría de los actores no se formaban de manera alguna sino en la práctica, bastantes aprendían bajo la dirección de otro actor, y finalmente algunos en el Conservatorio. El talento sin formación resulta para Guerra absurdo, la formación con otros actores a su vez sin formación solía acabar en imitación. En el Conservatorio la organización de las Cátedras las hacía inútiles; faltaban materias, profesores, la combinación de teoría y práctica.

Las cátedras de declamación del Conservatorio no pueden tampoco, tal como se hallan organizadas, producir resultados provechosos. No es nuestro ánimo poner en duda la inteligencia y el celo de los dignos profesores que las desempeñan; pero fuerza es reconocer que unas breves nociones de declamación, algunas lecturas de obras dramáticas selectas y tal cual ejercicio práctico, no bastan para llenar las necesidades de esta enseñanza. En cuadro tan mezquino poco pueden hacer los profesores, por celosos que sean. Esas cátedras, en su estado actual, son completamente inútiles (Guerra, 1884: 22).

Antonio Guerra y Alarcón reclama materias teóricas y prácticas que la sola Declamación no podía abarcar eficazmente.

Tiempo hace que en los países extranjeros se ha procurado remediar estos males, estableciendo en sus Conservatorios cátedras de historia, de literatura dramática, de estética, de mímica, de esgrima, etc., etc., mientras que en nuestra *Escuela de Música y Declamación* se ha prescindido por completo de ellas (Guerra, 1884: 22).

Taboada (1886) reclama igualmente la reorganización de la Escuela Nacional de Música y Declamación, ya que no podía cumplir con sus funciones, ni estar a la altura de sus homólogas en Europa. Apenas cita la Declamación. Todos ellos, Nombela (1880), Guerra (1884) y Taboada (1886), comparan las instituciones educativas con las de otros países; Guerra (1884: 4) alude también a la ventaja de los actores extranjeros.

Mucho más duro era Enrique Funes en sus valoraciones. Sugería que con la multitud de buenos actores que hubo, y directores como Grimaldi, Arjona, Isidoro y José Valero, Manuel Catalina o Emilio Mario, hubiese sido posible organizar de otro modo el Conservatorio, «el cual no ha sido más que un nombre» (Funes, 1894: 550). Con una misma escuela —dice— la indisciplina y vanidad de los actores hubiese sido menor.

El Real Conservatorio de Música y Declamación, en el cual no se ha enseñado nunca Declamación, ni siquiera Lectura y Mímica, fue creado en 1831 bajo la dirección del distinguido maestro compositor Carnicer. Diose á Luna y á Latorre el tratamiento de DON, primero que fue concedido á los cómicos, y nombróselos profesores de sendas clases abiertas para que en ellas enseñaran el *Arte del cómico*: después corrieron á cargo de Romea y Matilde Díez, de Arjona y Teodora Lamadrid, gracias al funestísimo sistema de clasificar por el sexo á los alumnos. Pero es inútil decir que allí no se enseñó ni Historia ni Arqueología, siquiera por la Indumentaria, ni Prosodia ni Literatura dramática ni Métrica ni Mímica ni Esgrima ni Urbanidad; en fin, no se enseñó, ni se enseña absolutamente nada. Se reparten una comedia ó dos, se hacen una noche, y cádate Mayquez.

Hoy es profesor Vico, el cual ni está en Madrid, ni ha dado la clase, ni puede darla.... que es peor (Funes, 1894: 551).

Hay errores²⁰⁷, pero era cierto que Antonio Vico no daba clase, y que el método de trabajo en la Escuela de Declamación durante buena parte de su historia era pragmático y consistía básicamente en la puesta en escena de textos²⁰⁸. Los manuales y tratados, así como la documentación y los planes de estudios, prueban que las materias sí se estudiaron. La lectura estaba incluida en el programa de Declamación de la Escuela Nacional de Música y Declamación de España (1876: 282).

Lo significativo —dejando aparte los exabruptos de Funes— es la sensación de inutilidad que el crítico tenía de la institución, acorde, por otra parte, con el ambiente general de crisis en el fin de siglo.

Revisaremos ahora someramente la nómina de profesores y profesoras del Conservatorio de Madrid en esta etapa entre 1857 y 1905. Nos detendremos algo más en el programa de Declamación de Matilde Díez, de 1874.

8.10.1. Julián Romea y Yanguas

Profesor desde 1857 hasta su fallecimiento en 1868.

La relación con la Escuela de Declamación provenía desde su misma fundación en 1831, pues fue alumno de la primera promoción. Su biografía en relación con la enseñanza de la Declamación la veremos en el estudio de sus manuales y tratados (10.9.1 y 10.9.2).

²⁰⁷ Ramón Carnicer no fue el primer Director del Conservatorio, aunque estuvo en la casa desde el principio (Sopeña, 1967: 22).

²⁰⁸ Funes fue alumno de Declamación del Conservatorio en 1874-1875 (véase nota 167).

Cabe reseñar aquí que fue director de la institución desde 1866 y comisario regio en 1868. Su exesposa, Matilde Díez, su hermano Florencio Romea, y su sobrino Álvaro Romea fueron también profesores del centro.

8.10.2. José García Luna

Maestro honorario desde 1833, y definitivo desde 1844 hasta su fallecimiento en 1865. Nació en una familia de actores, entre los que destacó su tía Rita Luna. Fue un primer galán muy valorado y un maestro esencial en la historia del Conservatorio. Nombela narra sus clases en la institución, en las que se ensayaba «como en el teatro» (Nombela, 1909 [I]: 138):

en la clase de García Luna había más alumnos; en vez de los dramas y las tragedias se ensayaban comedias (...) Había mucha animación en la clase, García Luna no imponía el respeto que Latorre, le tratábamos con más familiaridad, su escasa vista permitía á los revoltosos hacer alguna que otra diablurilla; salía durante diez ó doce minutos á tomar un refrigerio, según averiguamos, y en su ausencia formábamos grupos, charlábamos, bromeábamos. Bondadoso en extremo, hacía la vista gorda y aunque le respetábamos poco, le queríamos mucho. La hora y media ó dos horas que duraba la clase, se nos pasaban sin sentir muy agradablemente entretenidos; y como todos teníamos algún papel más ó menos importante que desempeñar, nos sucedíamos en el espacio que había delante de la mesa del profesor, reducido y desmantelado escenario, y oíamos, sonriéndonos de nuestras torpezas, las correcciones del maestro, que á pesar de sus sesenta ó más años, no podía estarse quieto en su asiento, se levantaba á cada instante, separaba de su sitio al alumno á quien tenía que enmendar la plana, indicaba cómo debía decir bien lo que había dicho mal, hacía otro tanto con las alumnas, se movía, accionaba (Nombela, 1909 [I]: 140-141).

La biografía puede verse en Pastor (1845: 68) y en Soria (2010: 304).

8.10.3. Joaquín Arjona

Profesor supernumerario desde diciembre de 1857, compartía con José García Luna las clases de Declamación lírica; y fue después profesor de número de Declamación desde 1865 (ocupó la plaza de García Luna) hasta su fallecimiento en 1875. Antes de ser profesor había participado como jurado de los exámenes, al menos en 1855 (Soria, 2010: 248). Era otro de los actores destacados del siglo.

Había sido discípulo de Latorre y como este, había estado en Francia (en 1845). En 1847 formaba parte de la compañía en el estreno del Teatro del Liceo de Barcelona (Bertrán, 1931). Estuvo unos años en La Habana donde se había construido una reputación y una fortuna gracias su educación, orden y trabajo artístico (Nombela, 1909 [I]: 168). A su regreso en 1849 se contrató con

José Valero en el Teatro Español y luego del Príncipe, y tuvo compañía en el Teatro del Drama y el de Variedades al menos desde 1851; después formó empresa con Julián Romea y Teodora Lama-drid en 1855-1856 en el Teatro Circo y otra vez en el del Príncipe (Soria, 2010: 164). Cuando se construyó el Teatro de la Comedia en 1875 tomó la empresa; allí dirigió y desarrolló su estilo (Deleito, 1920: 132).

A fuerza de talento, de habilidad, de maña, suplía la deficiencia de sus facultades físicas y hacía pasar por genio, por inspiración lo que en él era arte, ó para hablar con más exactitud, sabio artificio. Hacía un minucioso estudio de los personajes ficticios que tenía que encarnar y ni un solo detalle faltaba en la composición de las figuras del cuadro escénico en que aparecía. No era el mismo actor siempre con diferente aspecto. Arjona desaparecía por completo en la escena y sólo se veía en ella al personaje que interpretaba. Se caracterizaba de un modo admirable, vestía con la más meticulosa propiedad, no olvidaba ningún detalle y producía en los espectadores la ilusión que logra siempre su admiración y sus aplausos. No dejaba á la inspiración del momento el más insignificante matiz; aunque basado su trabajo en un profundo é inteligente estudio, todo era matemático en su acción, en su voz, en sus posturas, en los efectos que quería producir para dar relieve al personaje y obtener el premio de su labor (Nombela, 1909 [I]: 234).

La crítica veía en Arjona al sucesor de Juan Lombía. Funes (1894: 538) le vio como un artista entre los estilos de José Valero y Julián Romea, alejado del prosaísmo y del efectismo, con una inteligencia y un talento artístico que suplían su poca talla, su figura y su voz poco adecuadas para un cómico.

Siendo, como era, primoroso en los detalles, abarcaba el conjunto de la representación; pensaba por todos los actores; explicábales su propio valor artístico dentro de una obra; armonizaba voces, ademanes y actitudes; hacía hombres de carne y hueso de muñecos de palo. Todos tenían talento, mientras formaban parte de su compañía (Isidoro Fernández Flórez, en Funes, 1894: 538).

Fue maestro de actores como Emilio Mario, que, según Deleito (1920: 132), heredó su técnica y «predilecciones artísticas», que iban en la dirección del naturalismo.

8.10.4. Antonio Pizarroso

En 1858 fue nombrado maestro honorario. Su carrera está vinculada con el Teatro Español como primer actor. En 1852 era empresario con Julián Romea y Antonio Guzmán (ambos profesores del Conservatorio), en el Teatro del Príncipe. El cinco de abril de 1858 fue nombrado maestro honorario, participando como jurado en los exámenes y concursos de los años 1858, 1859, y 1860.

En 1865 Arjona le propuso como profesor sustituto, ejerciendo hasta el cierre de la sección de Declamación en 1868. Fundó entonces la Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español, que se mantuvo hasta su muerte en 1874.

Lo referido a Pizarroso puede verse en el estudio de su manual (10.11.2).

8.10.5. Tirso de Obregón y Pierrard

Tirso de Obregón (1832-1889) fue cantante y actor; había estudiado en el mismo Conservatorio, y fue nombrado en 1866 profesor de Declamación lírica y director de la recién creada sección (Soria, 2010: 316). Se le consideraba uno de los mejores cantantes de zarzuela.

8.10.6. Florencio Romea

Se le nombró profesor interino para la clase de alumnos en 1865, aunque no parece que desempeñase el cargo (Soria, 2010: 171). Al fallecimiento de Joaquín Arjona en 1875 se le nombró profesor de número.

Había sido alumno de la primera promoción de la Escuela Española de Declamación. Como su hermano, se incorporó a la carrera profesional antes de terminar los estudios, y la desarrolló casi siempre como segundo galán en las compañías de Julián Romea. Fue padre de Álvaro Romea, también profesor del centro. Nombela (1909 [V]: 414) le describe como «excelente persona y actor discreto y útil; pero nada más que útil y discreto».

Más datos biográficos pueden verse en Soria (2010: 169 y s.), quien indica acertadamente que todavía falta por hacer una monografía sobre el actor.

8.10.7. José Valero

Nombrado maestro honorario de Declamación en 1835. En 1875 se prefirió nombrar a Florencio Romea en lugar de Valero, tras el fallecimiento de Arjona. Finalmente se le nombró profesor en abril de 1882. Granda (2006: 92) cree que no llegó a ejercer, ya que su nombre no aparece en los presupuestos de 1883.

Valero es un actor genial, oriundo del numen indígena: por la inspiración y aun por la ignorancia, podría creerse que procede de Mayquez; por la grandeza, de Latorre; por la vis cómica, de Cubas; pero en realidad se ha engendrado él mismo, y á nadie se parece. En Romea el arte es erudito y hermoso; en Valero, grande y popular. El y Romea son hermanos, únicamente porque lo son los ingenios de primer orden; pero su temperamento es distinto (Funes, 1894: 554).

Uno de los grandes actores y directores del siglo, descrito como meticuloso, de espíritu avasallador, exigente y efectista. Había nacido en familia de actores y vivió los grandes eventos del

teatro decimonónico durante su larga vida teatral, desde la invitación de Rey a un baile aristocrático que supuso un paso significativo en la dignificación del oficio, hasta su nombramiento como maestro de Declamación. Fue el actor más popular («encantador de multitudes» dirá Funes, 1894: 539), y a pesar de su fuerte personalidad que se imponía con frecuencia a los personajes, era conocido por su generosidad. Supo demostrar que podía trabajar desde la vivencia de la emoción cuando se daba el caso. Caralt (1944: 77) apunta en su biografía:

José Valero fue también profesor del Conservatorio. Era costumbre en la época nombrar para tal cargo a todo el que se significara en el teatro, aunque luego no se presentase a dar clase a los alumnos. Ello contribuía a que no salieran muchos con condiciones de aprovechamiento de aquella situación.

8.10.8. Matilde Díez

Matilde Díez (1818-1883) fue nombrada maestra al reanudarse la actividad de la Escuela Nacional de Declamación en 1874 y ejerció hasta su fallecimiento. Fue la primera mujer en la cátedra.

Tuvo una brillante carrera profesional junto a los actores y directores como Julián Romea, Juan de Grimaldi o Manuel Catalina. Sus rasgos más valorados eran la honestidad en escena y la voz.

Veremos su biografía, la relación con la institución, y el *Programa de Declamación* que elaboró en 1874 en el estudio de otros textos (12.6).

8.10.9. Álvaro Romea Palma

Álvaro Romea (1847-¿?) fue propuesto por Florencio Romea como profesor sustituto en 1876 (Soria, 2010: 171).

Era hijo del actor y maestro Florencio Romea y de la actriz Josefa Palma, y por tanto sobrino de Julián Romea y Matilde Díez. Desarrolló una carrera como actor y director que está por estudiar, al igual que su desempeño como maestro en la Escuela Nacional de Declamación.

Veremos brevemente sus *Ideas sobre la enseñanza de la Declamación* (1883) en el estudio de otros textos (12.7).

8.10.10. Teodora Lamadrid

Profesora desde 1883, ocupó la plaza al fallecimiento de Matilde Díez, hasta 1896 (Granda, 2006: 87).

Teodora Herbella Cano (1820-1896) comenzó su carrera en los teatros de Madrid muy joven, de la mano de Juan de Grimaldi, y actuó como primera actriz junto a los grandes actores y actrices de la época. Trabajó en la compañía de Arjona, y en 1849-1850 era primera dama en el Teatro Español. Cantó ópera y zarzuela, y fue también empresaria en el Teatro Príncipe con Romea y Arjona en 1855. En su carrera en los escenarios trabajó con los actores y actrices maestros de Declamación en el Conservatorio o escuelas privadas: José García Luna, Carlos Latorre, Antonio Guzmán, Julián Romea, Juan Lombía, Joaquín Arjona, Antonio Pizarroso, Manuel Osorio, Matilde Díez...

De hermosa presencia en las tablas, elegante sin afectación, libre de amaneramientos efectistas, como dama favorita de su excelente director y compañero [Arjona], pronto se colocó Teodora Lamadrid en la primera línea, siendo grande parte á sostener su renombre la asiduidad en los estudios, su espíritu de observación y su privilegiado talento (Funes, 1894: 546-547).

Hay una biografía de Teodora Lamadrid escrita por Joaquín Arjona y Laínez²⁰⁹ (1896). Julio Nombela, que había trabajado con ella en la compañía de Arjona en 1851-1852, le publicó una biografía en La Habana (ver Nombela, 1909 [I]: 239).

Su figura proporcionada, escultural, esbelta, elegante; su voz de una dulzura que penetraba hasta lo más hondo del alma, la apacible y sencilla majestad de su actitud en unas obras, la ingenua sencillez que revelaba en otras, la inteligencia que brillaba en sus ojos y se reflejaba en su rostro, el divino arte que inspiraba los efectos que producía, nunca rebuscados, siempre de una naturalidad que se apoderaba del espectador (Nombela, 1909 [I]: 235).

La tradición de las lágrimas («suspiros, pañuelito, sollozos y llanto») —nos cuenta Funes en clave mordaz (1894: 543)—, llegó desde Rita Luna, pasando por Concepción Rodríguez y Josefa Palma, hasta Teodora Lamadrid y sus «discípulas del Conservatorio»; fue profesora de María Guerrero.

8.10.11. Antonio Vico

Profesor desde 1883 hasta su fallecimiento en América en 1902. Para su biografía pueden verse *Mis memorias: Cuarenta años de cómico* (1902), Deleito (1920: 24) y Caralt (1944: 99).

Como se ha visto, Antonio Vico y Pintos representó la tendencia naturalista dentro del teatro del final del romanticismo; triunfaba basándose en golpes de inspiración, y un manejo fulminante

²⁰⁹ El bibliotecario, no el actor.

de los resortes y efectos de actor. En la época de los dramas de Echegaray (que escribía para Vico), a quien interpretó asiduamente, se le oponía al estilo de Rafael Calvo; ambos habían hecho el repertorio clásico del Siglo de Oro.

Vico contaba con la formación de los grandes actores del XIX, y se encontraba inmerso en la pugna técnica e interpretativa entre la estilización de los caracteres, la forma musical en la palabra, el efecto del gesto y la entonación, con los sentimientos y la sensibilidad fácil y matizada llena de naturalidad (Granda, 2006: 93).

Ruibal (1997: 1258-1259) recoge una crítica de 1892:

es un artista que no tiene rival: nadie como él conoce tan a fondo el carácter del personaje que interpreta, ni nadie como él sabe dar vida, color y acentuado relieve a las figuras, a más de esa prodigiosa facilidad con que, sin recurrir a falsos artificios y golpes de efecto, logra interesar, conmover, arrebatarse. Distanto de él miles de leguas los actores vivos, Vico sólo puede encontrar digno rival entre los muertos.

Representaba al actor de vivencia del momento, de la improvisación y la inspiración, lo que le llevó a inolvidables momentos de gloria, pero también («su trabajo resultaba desigualísimo, y una lotería para el espectador» Deleito, 1920: 83) el efecto y la afonía que arruinó su carrera.

Pero era lo más singular que, haciendo sentir al público cual muy pocos artistas el escalofrío de lo patético, él se hallaba tranquilo y hasta de buen humor (...) todo en Vico era improvisación, intuición genial, arranque del momento. Jamás preparaba efecto alguno. No necesitaba largos monólogos ni situaciones importantes de una obra para hacerse aplaudir. Una palabra, un gesto, le bastaban para obtener una ovación (...) La inspiración de su arte le ofrecía los más varios resortes para expresar la complejidad del espíritu humano, en cualquier condición social o época histórica, con toda su gama de pasiones e inquietudes, dolores y placeres (Deleito, 1920: 26-27).

Funes (1894: 593) le adscribe a la escuela efectista de José Valero, y opone su natural mímica a la, en ocasiones, monótona dicción:

no ha nacido para hablar mucho sino para las frases, para el diálogo, para los puntos suspensivos, para la mímica: en las transiciones disloca los afectos: sólo cuando él quiere, resulta gran actor. Madrid le conoce; las provincias, ni sospechan su mérito.

Este mismo crítico dice que no paraba mucho por Madrid, ni acudía a clase (Funes, 1894: 551).

8.10.12. Clotilde Lombía

Profesora desde 1884, Clotilde Lombía (1841-1904), hija de Juan Lombía, ejerció hasta su fallecimiento (Soria, 2010: 331).

Había trabajado en el Teatro del Príncipe (Español) al menos desde la temporada de 1864 hasta 1874, y después en la temporada 1884-1885; hacía papeles de graciosa. También trabajó en la Compañía de Manuel Catalina (1868-1869) y en el teatro Apolo (1875). Gómez (1998: 483) apunta que su declamación era «bastante defectuosa»; sin embargo, Sepúlveda (1888: 194) la incluye entre las actrices de mérito y cierto éxito, lo que confirman las necrológicas de la actriz. En todo caso no cabe duda que trabajó en grandes repartos durante varias temporadas, tanto en el Español como con Manuel Catalina.

8.10.13. Juan Mela

Profesor auxiliar desde 1890 (Granda, 2006: 87). Pocos datos hemos podido reunir de Juan Mela. Fue actor y director de teatro. En 1859 estaba en la Compañía de Matilde Martínez y al año siguiente en la de Juan Lorenzo (Romera, 2012: 156, 285). En 1869 trabajaba en el Teatro Variedades bajo la dirección de Pedro Delgado, mismo año en que se le referencia en provincias como actor y director de la compañía con Manuel Vega (Romera, 2012: 263). En 1872 está en la Compañía de Victorino Tamayo; Juan Mela también escribió comedias: ese mismo año publicó *Al revés, juguete cómico en un acto y en verso original*.

Estaba casado con la maestra Clotilde Lombía, con quien había trabajado en el Teatro Español.

8.10.14. Pedro Delgado

Profesor interino desde enero de 1901. Pedro Delgado (1834-1904) estudió en el Conservatorio con Carlos Latorre entre 1845 y 1848:

temperamento dramático, con las facultades necesarias para desempeñar los papeles que tanta gloria y tantos aplausos habían conquistado á Latorre, tenía en su alma la semilla del genio artístico y poco trabajo costó á su maestro cultivarla y hacerla producir frutos espléndidos (Nombela, 1909 [I] 138).

En 1852-1853 está ajustado en el Teatro Príncipe, y después en Zaragoza. En 1860-1862 fue empresario del Teatro Príncipe (Soria, 2010: 215-216).

Funes (1894: 508) le asocia con los actores de efecto filiándolo a Grimaldi, Latorre y Valero. Tuvo «fama de ser un magnífico “Tenorio”» (Deleito, 1920: 291). Como casi todos los grandes actores de la época, tuvo su gira por América (México, 1882).

8.10.15. Fernando Díaz de Mendoza

Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930) fue profesor del Conservatorio desde marzo de 1903, también como reconocimiento a su carrera profesional.

Había comenzado su carrera con el atrevimiento de hacer el Don Álvaro y en el Teatro Español, en lo que fue un acontecimiento, pues Mendoza era de la nobleza, a la que renunció por el teatro. Después trabajó en el Teatro de la Comedia donde conoció a María Guerrero (Deleito, 1920: 86).

Casado con la actriz en 1896, daba las clases en el Teatro Español, que María Guerrero tenía contratado al Ayuntamiento desde 1894.

Sabemos que cedía el escenario del teatro Español a compañías formadas por alumnos del Conservatorio para representar montajes de fin de carrera o por motivos especiales; un ejemplo es la interpretación de *Fuenteovejuna* de Lópe de Vega, según las crónicas de 1904 (Granda, 2006: 94).

En 1908, debido a las exitosas giras por España y América, se rescindió el contrato del Español y abandonó la cátedra. No obstante se le concedió la dirección del centro años después.

Siéntese, no obstante, algún síntoma de regeneración: [Emilio] Mario y la Guerrero capitanean su valerosa hueste, y el gran Echegaray les tiende los brazos; un joven aristócrata, Fernando de Mendoza, quiere ostentar en sus blasones laureles de Talía, y son sus talentos esperanzas del arte: Antonio Perrín, discípulo de Vico, vendrá á la palestra; joven es aún Ricardo Calvo; no es difícil hallar profesores para el Conservatorio, que aun hay literato y actor que pueden serlo; combatir sabrán todavía González y Thuillé (Funes, 1894: 604).

Díaz de Mendoza incluyó nuevas asignaturas en el plan de estudios.

8.10.16. Juan Comba y García

Juan Comba (1852-1924) fue profesor de Indumentaria desde 1904, año en que empezaron a incorporarse otras materias al currículo:

en los primeros años del siglo XX la sección de Declamación del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, dirigida por Fernando Díaz de Mendoza, incrementó las asignaturas ofrecidas. La más novedosa —se abría por primera vez— fue la de Indumentaria, desempeñada por el pintor Juan Comba (Soria, 2012).

Era fotógrafo e ilustrador en la *Ilustración Española y Americana*, y en la revista *Blanco y Negro*.

8.10.17. Enrique Rodríguez Sánchez de León

Profesor desde enero de 1904, de Historia del Teatro y Literatura dramática (Soria, 2010: 282).

Había estado investigando en los archivos del Conservatorio de París, y fue el traductor de las *Reflexiones sobre el arte teatral. Sobre Lakain etc.* de Talma (1879) en España, citado varias veces en este trabajo.

8.10.18. María Tubau

María Tubau (1854-1914) fue profesora desde 1905.

Había sido alumna de Julián Romea, Matilde Díez y Teodora Lamadrid en el Conservatorio, aunque después compartió con ellos los escenarios. Trabajó con Emilio Mario, que influyó de manera importante en el teatro y los actores a través de sus producciones naturalistas, conformando una verdadera escuela. María Tubau tuvo desde 1897 su propia escuela de interpretación en el Teatro de la Princesa.

En los años que la Tubau estuvo en la Princesa conformó su escuela de interpretación. Su decir era de entonaciones precisas y claras, su emoción siempre contenida, todo en ella era contención y elegancia. Para los críticos de la época se encontraba entre Rosario Pino y María Guerrero, es decir, a mitad de la fuerza emotiva de la primera y sin llegar a la grandeza de gesto y proyección de la segunda. Eduardo Zamacois la dibuja del modo siguiente: “María Tubau conoce profundamente la gama sutil de las medias tintas; sus risas no alcanzan la expresión, un poco zafia casi siempre, de las carcajadas; sus dolores, raras veces llegan al frenesí de la desesperación; sus manos, blancas y apacibles, no sabrían esgrimir el puñal de la tragedia... es la verdadera actriz moderna; ni violenta ni superficial, ni trágica ni bufa, colocada en aquellos delicados límites donde el drama y la alta comedia se hermanan”. Como es fácil comprender cuando en 1905 entra en el Conservatorio como profesora, su programa gira en torno al más puro y establecido naturalismo (Granda, 2006: 97).

En 1886 publicaba Taboada unas reflexiones sobre la enseñanza en la Escuela Española de Música y Declamación:

a la Escuela Nacional de Música y Declamación corresponde poner remedio á estos males. Refórmese su reglamento, protegiendo con especialidad esas dos clases [Canto y Declamación], por ser seguramente de mayor importancia, y edúquense con fe y entusiasmo actores y cantantes para que puedan con su talento poner dique á los errores apuntados y contribuir al mayor esplendor del arte (Taboada, 1886: 7).

Con todo, la mayor parte del escrito hace referencia a la Música y el Canto, e ignora la Declamación. Más de un siglo después, Teófilo Calle afirmaba que sin duda había existido una Escuela Española de Interpretación, y hablaba de la formación:

en cuanto a mi formación concierne, tuve la suerte de asistir a las clases que en la Escuela Superior de Arte Dramático, impartían maestros que con frecuencia daban lecciones de buen hacer escénico desde distintos coliseos: Mercedes Prendes, Carmen Seco, Amparo Reyes, en interpretación, Huberto Pérez de la Ossa, en dirección, Guillermo Díaz Plaja como catedrático de literatura dramática, Puyol en caracterización, también esgrima, etc. Y aquellos excelentes maestros a quienes tanto debemos varios cursos de actores instruían dando pautas formales sobre las que asentar nuestro quehacer. Lo que no recuerdo de ellos es que utilizaran un «método» en el sentido estricto del término. No debían tenerlo, o si así era yo no fui informado de él. En todo caso, se trataba de unas pautas sólidas y firmes, pero nada parecido a una metodología sistematizada que coarte la sana libre creatividad (Calle, 2001: 74).

Parte II

Estudio del Habla Escénica en España en los manuales
y tratados de Declamación del siglo XIX

9. El Habla Escénica en los manuales y tratados de Declamación

Alguno que otro consejo aislado, recuerdos consignados por acaso acerca de los rasgos característicos de la declamación de los Roscios y Esopos, de los Kemble y Lekain; fugaces apuntes de Baron ó de Talma, de la Clairon ó de la Mars; anécdotas y chascarrillos reproducidos en Memorias ó conservados por tradición; opúsculos didácticos de Lombía y Barroso, de Latorre y de Capo; un *Manual* y un folleto sobre la representación de las tragedias del inolvidable é irremplazable Julián Romea, y aisladas y someras consideraciones en los tratados de Poética y en las Historias particulares ó generales del Teatro: hé aquí los esparcidos y desordenados elementos de educación que se han puesto al alcance de los que han pretendido ser actores (Nombela, 1909 [I]: 357).

9.1. Canon de los manuales y tratados

9.1.1. Criterios y clasificación

Según los criterios que nos aportan la Manualística y la Historia de la educación (ver 5.2.1) hemos clasificado las fuentes primarias en tres grupos: manuales, tratados, y otros textos. Alguno corresponde a criterios comunes a varias categorías, determinado por la intención del autor o por las circunstancias del texto. Hubo manuales que no fueron aprobados (Prieto, 1835) y se convirtieron en tratados, y también tratados con vocación de manuales (Carner, 1890).

9.1.1.1. Manuales de Declamación

- Estrechamente vinculados a las instituciones educativas.
- Expresamente destinados al uso escolar, es decir, transmiten saberes en su función pedagógica.
- Contenidos expuestos de manera sistemática.
- Se adecúan al trabajo pedagógico según el nivel educativo y la edad de los alumnos; cumplen la función social de inculturación de los jóvenes.
- Responden a una reglamentación de los contenidos. Son soporte del currículum, y representan el saber oficial (función simbólica).
- Transmiten y jerarquizan valores (función ideológica).
- Requieren autorización administrativa, estatal, expresa o implícita, conforme a una regulación pública (función política).

Los manuales cumplen, si no todos, buena parte de estos criterios. Seguimos el orden cronológico.

Zegllirscosac, Fermín Eduardo [Rodríguez de Ledesma, Francisco] (1800) *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un ensayo preliminar en defensa del ejercicio cómico.*

- Autor: (1760-1823); abogado, político, escritor de teatro y traductor. Cargo político-administrativo como Secretario de la Junta de Reforma de Teatros en 1799.
- Autorizado.
- Institución: Junta de Reforma de Teatros de 1799. Corregidor de Madrid.
- Uso: clases de la Junta en los teatros por el maestro de Declamación. Actores profesionales y estudiantes. No hay referencias de su uso en las clases.
- Maestro: Manuel Díaz Moreno.

Enciso Castrillón, Félix (1832) *Principios de literatura castellana acomodados a la declamación.*

- Autor: (¿1870?-1840); dramaturgo, periodista, traductor de teatro, novelas, y ensayos, catedrático de Humanidades en el Seminario de Nobles de Vergara, catedrático de Retórica y Poética en el Seminario de Nobles de Madrid; finalmente ejerció como catedrático interino de Literatura y elocuencia sagrada y forense en la Universidad Literaria de Madrid desde 1838.
- Autorizado.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.
- Uso: clase de Literatura castellana.
- Maestro/s: Félix Enciso, José de la Revilla.

Bastús y Carrera, Vicente Joaquín (1833) *Tratado de Declamación o Arte Dramático.*

- Autor: (1794/1795-1873); farmacéutico, dramaturgo, escritor, censor, secretario de la Comisión Superior Provincial de Instrucción Primaria de Barcelona, académico.
- Autorizado.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.
- Uso: clase de Declamación.
- Maestro/s: (hasta 1857) Joaquín Caprara, Carlos Latorre, José García Luna, Antonio de Guzmán, Ventura de la Vega, Juan Lombía.

Prieto, Andrés (1835) *Teoría del Arte Dramático.*

- Autor: (¿?-¿1835?) actor, empresario, traductor, maestro Honorario de Declamación en 1833.
- No autorizado.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.
- Uso: no publicado.
- Maestro: Andrés Prieto (¿?).

Latorre, Carlos (1839) *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio.*

- Autor: (1798-1851); actor, director, empresario, maestro de Declamación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.
- No autorizado.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.
- Uso: clase de Declamación.
- Maestro: Carlos Latorre.

Lamarca, Luis (1841) *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo Valenciano.*

- Autor: (1793-1850); escritor, periodista, traductor, censor de teatros, actor aficionado.
- Autorizado: no consta.
- Institución: Liceo Valenciano.
- Uso: clase de Declamación.
- Maestro/s: no consta.

Milà i Fontanals, Manuel (1848) *Manual de Declamación.*

- Autor: (1818-1884); filólogo, crítico, escritor, profesor de Declamación del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés, catedrático de Estética y Literatura de la Universidad de Barcelona, académico.
- Autorizado: no consta.
- Institución: Liceo Filarmónico Dramático de Isabel II de Barcelona.
- Uso: no consta.
- Maestro: Manuel Milà.

Valladares y Saavedra, Ramón de (1848) *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación.*

- Autor: (1824-1901); dramaturgo, traductor, periodista, escritor, académico.
- Autorizado.
- Institución: Academia Real de Música y Declamación.
- Uso: cátedra de Literatura de la Academia Real de Música y Declamación (1848).
- Maestro: Ramón de Valladares.

Romea y Yanguas, Julián (1858) *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma*

Don Julián Romea, director del teatro particular de S. M. la Reina); (1866) Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia.

- Autor: (1813-1868); actor, director y empresario. Maestro y después director del Conservatorio de Música y Declamación, en 1868 se le otorgó la plaza de Comisario Regio en la Real Escuela de Música y Declamación. Académico.
- Autorizado.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación.
- Uso: clase de Declamación, al menos en el periodo 1858-1883.
- Maestro/s: Julián Romea, José García Luna, Joaquín Arjona, Antonio Pizarroso, Tirso de Obregón, Florencio Romea, Matilde Díez.

Capo Celada, Antonio (1865) Consejos sobre la Declamación.

- Autor: (1817-1870); músico, compositor, cantante, actor, artista plástico, maestro de Declamación en el Instituto provincial de Sevilla, en el Liceo de Málaga y en su propia academia.
- Autorizado: no consta.
- Institución: Instituto provincial “San Isidoro” de Sevilla.
- Uso: clase de Declamación del Instituto Sevillano, clase de Declamación del Liceo de Málaga, clase de su academia particular²¹⁰.
- Maestro: Antonio Capo Celada.

Pizarroso y García Corvalán, Antonio (1867) Reflexiones sobre el arte de la declamación.

- Autor: (1811-1874); actor, director, maestro honorario de Declamación (1858) y supernumerario (1865) en el Real Conservatorio de Música y Declamación, maestro teórico de Declamación en la Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español (1872).
- Autorizado: no consta.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación (no consta), Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español de Madrid.
- Uso: Real Conservatorio de Música y Declamación (no consta), Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español, academia particular.
- Maestro: Antonio Pizarroso.

Risso, Juan (1892) Breves apuntes para el estudio del Arte Dramático.

- Autor: actor, director y empresario, director y profesor de la cátedra de Declamación del Conservatorio de Isabel II de Barcelona.

²¹⁰ Hay referencias, no contrastadas documentalmente, a clases en el Real Conservatorio de Madrid (ver 10.10.2).

- Autorizado: Comisión de Música y Declamación de la Junta del Conservatorio Barcelonés de S.M. la Reina D^a Isabel II.
- Institución: Conservatorio de Isabel II de Barcelona.
- Uso: clase de Declamación.
- Maestro: Juan Risso.
- Textos fuera del estudio. No ha sido posible localizar estos manuales:

Alba, Juan de (1886) *Tratado de declamación.*

En 1864 aparece como primer actor y director en la compañía del teatro de la Cruz de Barcelona²¹¹. También escribía comedias, dramas y zarzuelas. En 1886 era profesor en el Conservatorio de la Diputación de Valencia.

9.1.1.2. *Tratados de Declamación*

- No están vinculados a instituciones educativas (aunque pueden tener función pedagógica).
- No responden a una reglamentación ni requieren autorización.
- Transmiten saberes expuestos de manera sistemática.
- Finalidad didáctica, crítica o de divulgación.

En su estudio he mantenido el esquema de análisis seguido para los manuales; sin embargo, se han eliminado los epígrafes sobre instituciones educativas y planes de estudio. Estos datos, cuando aparecen y son significativos, se han incluido en el apartado sobre el autor y las ediciones.

Curso elemental de declamación escénica (1834)

- Autor: desconocido. Una hipótesis es que pudo ser el actor Agustín Azcona (¿?-1860), que redactaba el periódico *Semanario de teatros* en que se publicaron las 46 páginas de que disponemos.
- Institución: si Azcona fue quien redactó el texto, hay que considerar que años después fue profesor supernumerario de Declamación lírica en el Conservatorio.
- Finalidad: divulgación. Acababa de fundarse la Escuela de Declamación. El debate sobre la formación actoral estaba muy activo. Es posible que la intención del autor fuese señalarse como posible profesor para la institución.

Lombía, Juan (1845) *El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: me-*

²¹¹ *Almanaque del Diario de Barcelona 1864 (1863) p. 57.*

dios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario.

- Autor: (1806-1851) actor, director y empresario, autor teatral y traductor, en 1845 profesor supernumerario del Conservatorio.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: divulgación, opinión, «en provecho del teatro nacional» (Lombía, 1845: 192).

Barroso, Antonio (1845) *Ensayos sobre al arte de la declamación.*

- Autor: (1820- 1849); poeta, dramaturgo y actor.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: orientación a jóvenes, aficionados y alumnos.

Martínez de Velázquez, Antonio María (1867) *Consejos a los aficionados al arte de la declamación.*

- Autor: biografía desconocida.
- Institución: ninguna. Medalla de Plata del concurso del Liceo de Granada en 1867.
- Finalidad: divulgación, el autor no quiere hacer un manual, de ahí el título. Dirigido a los aficionados de las sociedades dramáticas.

Guerra y Alarcón, Antonio (1884) *Curso completo de declamación.*

- Autor: periodista, escritor, filólogo y traductor.
- Institución: ninguna. No se asocia a un programa educativo concreto.
- Finalidad: ni crítica ni didáctica. Servir de utilidad a los actores. Proponer un programa ordenado y completo de formación del actor.

Lladro y Mallí, Ramón (1889) *Lo ideal. Tres tratados afines. Labores intelectuales que podrán aprovechar todos los amantes de las Bellas Artes, y particularmente las personas que se dediquen al cultivo de la poesía, el arte de la declamación, al de la oratoria y al pictórico.*

- Autor: (1825-1896); autor teatral, apuntador, y posiblemente actor.
- Institución: ninguna. En los años cuarenta tuvo relación con el Liceo Artístico y Literario de Alicante.
- Finalidad: ser de utilidad a actores, oradores, poetas y pintores.

Carner, Sebastián (1890) *Tratado de arte escénico.*

- Autor: (1850-1935); farmacéutico, periodista, poeta y escritor de teatro.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: ordenar metódicamente el plan de estudios del arte escénico. Dirigido a autores, críticos, público, y especialmente a los actores que no puedan concurrir a los conservatorios.

Aunque se dirige a los actores aficionados, también podrá ser útil a políticos, forenses y oradores sagrados.

Prohens y Juan, Lorenzo (1899) *Indicaciones sobre la declamación*.

- Autor: (1844-¿?) cantante y músico. No hay datos biográficos.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: divulgación. Dirigido a actores, oradores, maestros y maestras como guía para la educación de niños y jóvenes.

Millá, Luis (1900) *Manual practich de l'Actor; Tratado de tratados de declamación (1914)*.

- Autor: (1865-1946); actor, escritor, editor y librero de teatro.
- Institución: ninguna. Según Vila (1967), su texto fue adoptado en el Conservatorio de Isabel II, pero no lo hemos podido comprobar.
- Finalidad: divulgación. Colección informativa y bibliográfica.

Texto fuera del estudio. No ha sido posible localizar:

Tschudy, Antonietta (1892) *Tratado de declamación italiana y de la mímica unida al canto*.

Breve folleto de dieciséis páginas.

9.1.1.3. Otros textos sobre Declamación o Habla Escénica

Textos inespecíficos en relación con la Declamación, el Habla Escénica o la didáctica, pero de especial significación en alguno de los ámbitos señalados.

Responden únicamente a alguna de las características de los manuales y tratados.

Son textos que explican algún aspecto, en ocasiones determinante, relacionado con los manuales, tratados, la educación, o el Habla Escénica. Sus autores no suelen ser artistas sino críticos, escritores, pedagogos, intelectuales o aficionados a los espectáculos. La finalidad es diversa: casi siempre divulgativa, pero también hay textos con contenidos científicos y pedagógicos. Precisamente hemos seleccionado textos sobre el estado del teatro y de los actores en relación a la pedagogía (Revilla, 1832; Bretón, 1852), sobre fisiología, higiene vocal, y su proyección en la pedagogía de la voz (Segond / Castro, 1856; Yela, 1972; Botey, 1886), sobre oratoria (Bautain, 1865), y en relación a las memorias y relatos de costumbres sobre el teatro y los actores desde una perspectiva crítica (Bertrán, 1910). Pensamos que estas temáticas deben estar representadas en el estudio del Habla Escénica en el siglo XIX.

La reflexión sobre la necesidad de formación del actor y sobre cómo estructurar sus principios y contenidos, estuvo presente durante todo el siglo no solo en los maestros de Declamación sino también en pedagogos y escritores de teatro. Revilla (1832) y Bretón (1852) se han escogido

por su estrecha vinculación al Conservatorio y sus maestros, así como por su significación cultural y política en torno a la educación.

Los actores, cuando se formaban vocalmente lo hacían a través del canto. La teoría sobre anatomía y fisiología vocal aportó conceptos, métodos y procesos que pasaron a los tratados de Declamación en los últimos años del siglo (Guerra, 1884; Prohens, 1899; Millá, 1914). Los textos sobre fisiología vocal, educación y cuidado de la voz, provienen del mundo del canto lírico y tienen vínculos con la medicina y el higienismo tan en boga en la segunda mitad del siglo XIX.

No podemos incluir en este trabajo textos sobre retórica y oratoria²¹², que fueron muy abundantes, y significativos para la tratadística sobre Declamación. Hemos escogido, por el impacto que tuvo, la traducción del tratado del Abate Bautain (1865) sobre oratoria, ya que tiene contenidos muy próximos a la declamación teatral.

Finalmente, hubo textos críticos sobre actores y estética en el teatro (Saco, 1879; Ixart, 1894; Funes, 1891 y 1894; Zamacois, 1910 y 1911, Bertrán, 1910), memorias de actores o aficionados (Mesonero, 1880; Zorrilla, 1880; Alcalá, 1886; Vico, 1902; Nombela, 1909), biografías de actores y monografías sobre el arte del actor. Hemos escogido el texto de Bertrán (1910) porque es un libro a caballo entre las memorias, la crítica teatral, la reflexión sobre la estética del actor en el cambio de siglo, y además incluye dos capítulos sobre el Habla Escénica.

Revilla, José de la (1832) *Cartas I-VI: Artes de imitación.*

- Autor: (1796-1859); crítico, escritor, periodista, maestro de Teoría de la Declamación y de Literatura castellana en la Escuela Española de Declamación, y de Literatura en el Ateneo Científico y Literario de Madrid. Desarrolló una importante carrera como funcionario en relación con la instrucción pública, hasta ser nombrado Inspector de los establecimientos de enseñanza del Reino y Vocal del Real Consejo de Instrucción pública en 1854.
- Institución: Real Conservatorio de Música y Declamación (1835, 1840).
- Finalidad: reflexión pública sobre pedagogía y política de la enseñanza de la Declamación.

Bretón de los Herreros, Manuel (1834) *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación; (1852) *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España.**

- Autor: (1796-1873); periodista, traductor, crítico y escritor teatral. Fue Director de la Biblioteca Nacional y Administrador de la Imprenta Nacional.

²¹² Véase Rokiski (1988) *Poéticas y Retóricas en verso en la primera mitad del siglo XIX*, Aranda (1997) *De la retórica a la teoría de la literatura: siglos XVIII y XIX*, y sobre todo García (2009a) *Tratados de Retórica y Poética del siglo XVIII*, (2009b) *Tratados de Retórica y Poética del siglo XIX*.

- Institución: ninguna. Bretón, no obstante, estuvo muy cercano al Conservatorio y su evolución.
- Finalidad: reflexión pública sobre el estado del teatro y la Declamación. Es prácticamente un tratado.

Segond, Louis-Auguste (1856) *El libro de los oradores y actores / Higiene del cantante.*
Traducción y edición: Juan de Castro.

- Autor: Loius-Auguste Segond (1819-1908) era médico anatomista, investigador, y profesor de la Universidad de París. El traductor, Juan de Castro (1818-1890), era musicólogo y crítico musical; publicó varios libros sobre canto. Los aportes de Castro son significativos.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: divulgación, pedagógica (sobre fisiología, higiene de la voz, y Canto).

Bautain, Louis Eugène Marie (1857) *Estudio sobre el arte de hablar en público.*

- Autor: (1796-1867); médico, teólogo, predicador, Vicario de París. Profesor en la Universidad de Estrasburgo y París.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: se relaciona con el interés por aconsejar a los estudiantes en la oratoria y transmitirles su experiencia. El tratado se incluye porque fue muy conocido en la época (hubo varias ediciones), y por su relación con la declamación.

Yela de la Torre, Emilio o Belari, Emilio (1872) *La Voz. Su mecanismo, sus fenómenos, su educación, según los principios de la física, la anatomía y la fisiología.*

- Autor: (1839-1907); el autor usó ambos nombres en diferentes momentos y lugares. Maestro, cantante, fisiólogo, pedagogo y profesor de canto en París, Madrid y Nueva York.
- Institución: Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz, fundada en Madrid en 1872.
- Finalidad: de divulgación científica, pedagógica y de reflexión pública. Es un tratado sobre la voz en el canto, y no sobre Declamación, por esto lo incluimos aquí.

Matilde Díez (1876) *Programa de Declamación.*

- Autora: (1818-1883) actriz, maestra de Declamación.
- Institución: Escuela Nacional de Música y Declamación.
- Finalidad: académica.

Álvaro Romea (1882) *Ideas sobre la enseñanza de la Declamación.*

- Autora: (1847-¿?) actor, director, maestro de Declamación.
- Institución: Escuela Nacional de Música y Declamación.
- Finalidad: divulgación.

Botey Ducoing, Ricardo (1886) *Higiene, desarrollo y conservación de la voz.*

- Autor: (1855-1921); destacado otorrinolaringólogo barcelonés. Investigador, promotor de su especialidad médica, catedrático de la Universidad de Barcelona y académico, publicó numerosos libros sobre laringología. Aficionado al canto.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: divulgativa científica, higienista, pedagógica y de reflexión pública.

Bertrán, Marcos Jesús (1910) *Entre el telar y el foso.*

- Autor: (1873-1934); periodista, crítico musical y de teatro, escritor, dramaturgo, y coleccionista de teatro.
- Institución: ninguna.
- Finalidad: divulgación, periodismo.

9.1.2. Cronología de los textos

1800.

Zeglirscosac, Fermín Eduardo [Rodríguez de Ledesma, Francisco] *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un ensayo preliminar en defensa del ejercicio cómico.*

1832.

Enciso Castrillón, Félix. *Principios de literatura castellana acomodados a la declamación.*

Revilla, José de la. *Cartas I-VI: Artes de imitación.*

1833.

Bastús y Carrera, Vicente Joaquín. *Tratado de Declamación o Arte Dramático.*

1834.

Sin autor. *Curso elemental de declamación escénica.*

Bretón de los Herreros, Manuel. *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación.*

1835.

Prieto, Andrés. *Teoría del Arte Dramático.*

1839.

Latorre, Carlos. *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio.*

1841.

Lamarca, Luis. *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo Valenciano.*

1845.

Barroso, Antonio. *Ensayos sobre el arte de la declamación.*

Lombía, Juan. *El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas.*

1848.

Milà i Fontanals, Manuel. *Manual de Declamación.*

Valladares y Saavedra, Ramón de. *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación.*

1852.

Bretón de los Herreros, Manuel. *Progresos y estado actual de la declamacion en los teatros de España.*

1856.

Segond, Louis-Auguste. *El libro de los oradores y actores / Higiene del cantante.* Traducción y edición: Juan de Castro.

1857.

Bautain, Louis Eugène Marie. *Estudio sobre el arte de hablar en público.*

1858.

Romea y Yanguas, Julián. *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma Don Julián Romea, director del teatro particular de S. M. la Reina).*

1865.

Capo Celada, Antonio. *Consejos sobre la Declamacion.*

1866.

Romea y Yanguas, Julián. *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia.*

1867.

Martínez de Velázquez, Antonio María. *Consejos a los aficionados al arte de la declamación.*

Pizarroso y García Corvalán, Antonio. *Reflexiones sobre el arte de la declamación.*

1872.

Yela de la Torre, Emilio. *La Voz. Su mecanismo, sus fenómenos, su educación, según los principios de la física, la anatomía y la fisiología.*

1876.

Matilde Díez (1876) *Programa de Declamación.*

1882.

Álvaro Romea (1882) *Ideas sobre la enseñanza de la Declamación.*

1884.

Guerra y Alarcón, Antonio. *Curso completo de declamación.*

1886.

Botey Ducoing, Ricardo. *Higiene, desarrollo y conservación de la voz.*

1889.

Lladró y Mallí, Ramón. *Lo ideal. Tres tratados afines. Labores intelectuales que podrán aprovechar todos los amantes de las Bellas Artes, y particularmente las personas que se dediquen al cultivo de la poesía, el arte de la declamación, al de la oratoria y al pictórico.*

1890.

Carner, Sebastián. *Tratado de arte escénico.*

1892.

Risso, Juan. *Breves apuntes para el estudio del Arte Dramático.*

1899.

Prohens y Juan, Lorenzo. *Indicaciones sobre la declamación.*

1900.

Millá, Luis. *Manual practich de l'Actor.*

1910.

Bertrán, Marcos Jesús. *Entre el telar y el foso.*

1914.

Millá, Luis. *Tratado de tratados de declamación.*

9.1.3. Los autores

Los autores de manuales o tratados tenían estrecho contacto con el teatro, ya fuesen estudiosos, eruditos, aficionados, críticos, dramaturgos, políticos, censores, empresarios, directores o actores; todos conocían por dentro el mundo teatral. La diversidad de motivos,

intereses y puntos de vista sobre la profesión y sobre los actores, da especial interés a los tratados.

Granda (2006: 89) señaló que la mayoría de publicaciones no pertenecían a profesores de escuelas oficiales. Sin embargo, a la vista de los textos, al menos doce de los treinta autores estudiados fueron maestros (en algún caso maestro honorario) en instituciones educativas o academias, y aproximadamente la mitad de los textos tienen relación con la enseñanza de la Declamación.

Jesús Rubio Jiménez (1988: 261) señalaba una primera división entre textos escritos por actores y por no actores. Doce actores de teatro, dos cantantes de ópera y otro posible actor, están entre los autores aquí estudiados.

Entre los que no eran actores hay diversas categorías, con una especialmente relevante: casi todos eran escritores, y al menos doce de ellos escribieron para el teatro. Además, una mayoría eran también periodistas o críticos. Encontramos cuatro maestros o pedagogos, otros tantos con cargos políticos o administrativos de relieve, cinco médicos o farmacéuticos, varios académicos y bibliotecarios, y un censor de teatros.

Una comparación de las fechas de los manuales y tratados con las biografías de los actores muestra como los textos fueron elaborados en el último tramo de su carrera, en varios casos porque recibieron una cátedra. Aunque hay todo tipo de casos, los actores escribieron, en promedio, cuando tenían más de 47 años, mientras que los teóricos —vamos a decirlo así—, lo hicieron antes de los 42.

Ninguna mujer aparece como autora de un manual o tratado en España en el siglo XIX. Se comprende que Matilde Díez no escribiera, pues ya Julián Romea lo había hecho y era además el texto oficial del Conservatorio, pero parece incomprensible que en un siglo no aparezca un texto sobre actuación escrito por mujeres²¹³. Desde 1832 estudiaron en la Escuela de Declamación un buen número de actrices, Teodora Lamadrid fue profesora de declamación durante trece años, y Clotilde Lombía durante casi veinte (véase también nota 77).

La diversidad de perfiles de los autores muestra el interés de la sociedad decimonónica por el habla en público y la declamación.

Hay que diferenciar entre aquellos tratados que se centran específicamente en el recorrido histórico de la profesión cómica, y aquellos cuyo contenido se nos presenta como una guía para la

²¹³ Aquí hay un posible campo para la investigación. Las actrices francesas sí escribieron textos diversos, con frecuencia autobiográficos, desde el siglo XVIII (Chaouche, 2007).

práctica actoral (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 64). De estos, se distinguen dos tipos, los vinculados a la práctica docente y los puramente teóricos. Los primeros suelen estar elaborados por actores-maestros, tienden a presentar de manera sencilla, ordenada y práctica, los contenidos que los alumnos pueden asimilar (Rubio, en Romea, 2009: 46). Los teóricos tienden a reflexionar sobre la disciplina en sí, y a desarrollar un esquema de contenidos mucho más detallado y ordenado, pero casi siempre desmesurado y de difícil aplicación práctica.

9.2. Síntesis

Se estudian doce manuales de Declamación, once tratados de Declamación, y diez textos relacionados con la Declamación, la enseñanza, o el Habla Escénica. En total treinta y tres textos de veintinueve autores. Un autor es desconocido, y tres de ellos (Romea, 1859 y 1866; Bretón, 1834 y 1852; Millá, 1900 y 1914) tienen dos textos que se estudian juntos.

En el estudio de los textos seguimos un esquema (ver 6.2.2) con los siguientes elementos:

1. El autor y las ediciones: en absoluto se propone una biografía exhaustiva o siquiera amplia de los autores de los manuales. El interés aquí es el habla escénica, sus relaciones con la didáctica, la interpretación y el escenario. Las biografías, los datos sobre el entorno académico y demás informaciones deben servir como marco imprescindible para explicar lo relacionado con habla escénica. Por ello remito a las referencias que aparecen en el propio texto. En algunos casos hemos encontrado nuevos datos que hemos creído útil incorporar. Al final del epígrafe se reseñan las distintas ediciones de los textos.
2. La institución, el manual y los planes de estudio: se estudia la relación del texto y el autor con las instituciones, educativas o de otro tipo. Este epígrafe no se estudia en los tratados y otros textos.
3. El Habla Escénica en el texto: se ubican los contenidos específicos y su significación dentro del esquema del texto.
4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla:
 - 4.1. Conocimientos (saber): se refiere a contenidos conceptuales, de tipo teórico.
 - 4.2. Habilidades técnicas (saber hacer): se refiere a contenidos prácticos.
 - 4.3. Procesos didácticos y metodológicos: se refieren contenidos sobre procesos técnicos y su enseñanza.
 - 4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales): principios, valores y actitudes que rigen la enseñanza y la profesión a que se orienta.
 - 4.5. Aplicaciones artísticas: contenidos relacionados con géneros y estilos, espacios teatrales y todo lo vinculado a la representación.
5. Habla Escénica y actuación: estudiamos aquí las relaciones entre ambas disciplinas.

6. Fuentes, referencias y tradiciones: recogemos las fuentes utilizadas por cada autor, sus referencias, y las tradiciones a que se adscribe explícita o implícitamente.
7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor: estudiamos las cualidades que cada autor cree que debe tener el actor y los contenidos, valor y circunstancias que se dan a la formación.
8. Conclusiones: hacemos una valoración global del texto o textos estudiados, y de los aportes y significación del autor.

Este filtro opera de manera diferente en cada texto según su orden, características y valores, por lo que no siempre los contenidos son adscribibles de manera unívoca a un apartado; se indicará el criterio cuando así ocurra.

10. Manuales de Declamación

10.1. Fermín Eduardo Zeglirscosac [Francisco Rodríguez de Ledesma] (1800)

Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un ensayo preliminar en defensa del ejercicio cómico

10.1.1. El autor y las ediciones

Fermín Eduardo Zeglirscosac es el seudónimo y anagrama de Francisco Rodríguez de Ledesma, desvelado por Fernando Doménech (2004). El primer manual sobre actuación en España fue obra de este abogado ilustrado y destacado político liberal (Doménech, Soria y Conte, 2011: 15 y s.). Presidió las Cortes ordinarias en 1813-1814 y fue diputado en las de 1820-1823. A pesar de su dedicación a la administración pública y la política, desarrolló una amplia actividad como traductor y escritor de teatro, poesía y ensayo.

Estudió en Sevilla y Salamanca, trabajando como abogado hasta ingresar en los Reales Consejos en 1789 y en el Colegio de Abogados de Madrid en 1790. En 1794 Juan de Morales, Corregidor de Madrid, le tomó como secretario del corregimiento. Es posible una anterior vinculación, pero es a partir de este momento cuando Rodríguez de Ledesma ha de ocuparse de asuntos relacionados con los teatros, ya que el corregidor era también Juez Protector de teatros.

Juan de Morales propició la creación de la Junta de Reforma de Teatros en 1799 con el censor Santos Díaz González, Leandro Fernández de Moratín y Francisco González Estéfani (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 68). Las disensiones políticas en torno a la Junta precipitaron la salida de Moratín y González, al que sustituyó Rodríguez de Ledesma en el cargo de secretario. La Junta seguía un plan completo de reforma ideado por Santos Díaz dos años antes, de acuerdo con los principios ilustrados que también animaban a Ledesma. Entre otros aspectos, el plan pretendía crear clases de declamación para los actores y un colegio para aprendices, «con la prevención de que el maestro de Declamación sea sólo para los ensayos y enseñar solamente en el teatro mismo a los que se dediquen a este ejercicio» (Kany, 1929: 246).

Se convocó una oposición y comenzaron las clases de declamación, para las que, el mismo Ledesma lo explica, el manual iba destinado a ser material didáctico.

La lucha por el control de los teatros, las resistencias de los actores y otros factores determinaron el fracaso de la reforma. En unos meses Rodríguez de Ledesma fue sustituido en el cargo y en 1803 se disolvió la Junta. Continuó con su carrera de abogado y político hasta su fallecimiento en 1823.

Hubo solo una edición, por lo que parece que no tuvo éxito o distribución amplia. Las trece láminas con cincuenta y dos figuras son grabados de Francisco de Paula Martí, también dramaturgo y académico de la de Bellas Artes de San Fernando. Una biografía artística puede encontrarse en Ossorio (1868: 418).

Sandra Pietrini (2010) hizo una edición con traducción de Pietro Taravacci.

La edición de Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte (2011) *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, presenta un buen estudio preliminar, y reúne los textos fuente de Zeglirscosac: *¿Es o no liberal el arte de los cómicos?* de Lessing, *Conferencia de Monsieur Le Brun, primer pintor del Rey de Francia, Canciller y Director de la Academia de pintura y escultura, sobre la expresión general y particular*, y las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, de Johann Jakob Engel. En mi opinión, hubiera merecido mejor tratamiento editorial (me refiero a la edición material, a la impresión).

10.1.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Como apuntábamos arriba, la Junta de Reforma de Teatros convocó la primera oposición para maestro de declamación en España (también para maestros de música, esgrima, y baile). Una de las funciones del maestro de Declamación era corregir «los tonillos impropios y viciosos de la voz» (en Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 68). En la convocatoria de oposición se indicaba que estaba:

destinado á instruir en su arte á los jóvenes de ambos sêxos que se dediquen á este estudio para ser admitidos en las Compañias de la Corte, corregir los defectos que advierta en los Actores y Actrices que actualmente existen en ellas, y deban continuar en adelante, y dirigir los ensayos de todas las piezas que hayan de representarse en los Teatros del Príncipe y dé la Cruz (...)

Este exâmen (que se hará privadamente entre los dos sujetos mencionados y el Opositor) ha de recaer sobre la disposición de su persona, la facilidad, gracia, y decoro de sus ademanes, la aptitud de su semblante para expresar los varios afectos del ánimo que debe fingir, la calidad de su voz, sus inflexiones y alteraciones, su pronunciacion clara, exâcta y libre de todo vicio natural ó adquirido; y ademas, sobre la instrucción y conocimientos prácticos del Opositor en todo lo que sea relativo al arte que se propone enseñar (Rodríguez de Ledesma, 1800).

Las referencias a la voz y el habla inciden en los principios ilustrados muy vinculados a los tratados antiguos de Cicerón y Quintiliano, a quienes se cita en el plan de reforma (Kany, 1929: 255).

Por tanto el manual se redactó como complemento para las clases del maestro de Declamación, promovidas por la Junta de Reforma de los Teatros, dependiente del Corregidor, a su vez dependiente del gobernador del Consejo de Castilla, es decir, del Rey.

El propósito del manual y su finalidad didáctica son explicadas por el autor en la introducción:

esta es una falta [la carencia de unas reglas metódicas sobre la Declamación teatral] que disculpa a nuestros Actores de los defectos en que incurrer, [...] y en fin, es una falta que no veo pueda remediarse, sin embargo del zelo con que nuestro Gobierno emprende reformar la Escena, si no se ponen en las manos de los Actores instituciones metódicas, que abracen los preceptos más claros y seguros del Arte de la Declamación Teatral; pues aunque con el auxilio del Maestro que propone el Plan de reforma aprobado por S.M. en 21 de noviembre del año anterior, podrán adquirir nuestros Actores conocimientos y luces, que han ignorado hasta ahora (si se encuentra para el desempeño de esta enseñanza sujeto dotado de las disposiciones, talento, e instrucción que pide tan delicado cargo), conviene, no obstante, que los Actores y Educandos de ambos sexos, que ha de haber en los Teatros, tengan, a más de la voz viva que les instruya, instituciones ordenadas, donde puedan aprender las reglas, y preceptos del Arte que profesan, y donde consultar las dudas que les ocurran (en Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 69-70).

Los planes de estudio únicamente consistían en las indicaciones que Santos Díaz González había puesto en el proyecto, y eran potestad de la Junta:

las reglas y puntos sobre que deberá proceder esta enseñanza se acordarían en juntas particulares, tenidas con el director y censor y el mismo maestro, autorizadas y presididas por el señor juez protector (en Kany, 1929:281).

El maestro de música fue Bernardo Acero, el de baile Manuel León, y el de esgrima Felipe Ferrer y Navarro. La oposición no parece que llegara a realizarse y la plaza de maestro de Declamación se ocupó interinamente durante dos temporadas teatrales por Manuel Díaz Moreno (Soria, 2009a: 14).

Nada se hace con perfección sin el auxilio, sin la enseñanza y conocimiento de las artes respectivas. Fiarse en el mecanismo de una seca imitación material es un empeño temerario; establecer una semejanza de colegio es un asunto difícil, y tal vez arriesgado y no de la común aceptación. Y así me parece que se debe ocurrir a todo estableciendo maestros que tengan el cuidado de instruir a los actores en el mismo teatro, en ciertos días de cada semana, sobre aquellas habilidades que se requieren para la perfección del arte escénico; siendo también obligación de estos maestros el admitir a su enseñanza los jóvenes que quisieren hacer profesión de actores escénicos. Y así se deberá restituir el empleo que

antes había de maestro de la declamación teatral, con el cuidado de asistir a los ensayos de ambas compañías para dirigirlos, tener un día en cada semana de lección y explicación para el adelantamiento de los actores y de los jóvenes que se dedicaren a este arte, debiendo ser discípulos de precisa asistencia los quatro jóvenes que quedan atrás propuestos con destino a servir en las tablas de los dos teatros (en Kany, 1929: 264, 281).

Los informes de Manuel Díaz sobre los alumnos jóvenes señalan problemas con las aptitudes generales y en concreto con «su cerrado acento andaluz, no saber apenas leer, y otros defectos naturales» (Soria, 2009a, 19). Por otra parte, el fracaso de la propia reforma da cuenta de la resistencia de los actores y del Ayuntamiento de Madrid, que con ella había perdido su jurisdicción sobre los teatros. En 1804 la tarea de maestro de Declamación se encomendó a los primeros actores de las compañías: Bernardo Gil e Isidoro Máiquez. No hay referencias que indiquen que el manual se usara para las clases.

10.1.3. El Habla Escénica en el texto

Únicamente hay referencias sueltas más relacionadas con la boca, los labios y la respiración que con la voz y la palabra. Las indicaciones específicas que Zeglirscosac da al final de la introducción son «de paso» y se dirigen a los «Actores estudiosos» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 80); poco más de una página. El resto de indicaciones son breves, poco concretas, y están dispersas por el texto.

10.1.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

En la introducción Rodríguez de Ledesma expone los contenidos generales del manual, y es muy importante que entienda la prosodia como la parte principal del Arte de la Declamación Teatral. Sorprendentemente esta parte, que declara como principal, es la que no explicará:

la materia es vasta, y reúne en sí varios ramos, siendo el capital de ellos, y el que debería yo explicar principalmente, como la basa de los demás conocimientos, la Prosodia²¹⁴, que es el arte de explicar el sonido propio, el valor y la verdadera pronunciación de las letras, sílabas y palabras de que se compone la lengua; pero la Academia Española, que pudiera ya habernos dado las leyes y cánones ciertos que deberían servirnos de guía en esta materia, aún no las ha fijado, y hasta tanto que lo hace, no me está bien aventurar mis ideas sin el apoyo de este cuerpo respetable (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 79).

²¹⁴ «PROSODIA.s. f. Parte de la Gramática, que enseña la pronunciación, señala los accentos y la cantidad de las sylabas: y por consequencia a hacer y medir versos Latinos o Griegos. Es voz Griega, que significa accento. Latín. Prosodia». (Aut.).

En su lugar: primero, «la naturaleza de las pasiones para conocerlas mejor»; segundo, la manifestación de las pasiones en el rostro; tercero, «la acción, actitudes y ademanes que las mismas pasiones producen en todo el cuerpo» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 79).

¿Qué explica semejante contradicción? El argumento de Rodríguez de Ledesma parece cuando menos sorprendente y más bien una excusa para no entrar en materia. Podemos aventurar varias hipótesis. El argumento de Zeglirscosac parece coherente con el pensamiento de un abogado que prefiere la seguridad de la regulación normativa basada en la autoridad. Pero cabe pensar que carecía de los modelos o los conocimientos específicos sobre la materia, o que no la creyó realmente práctica por ser, podríamos decir, demasiado “lingüística” para los cómicos. Quizá el texto se compuso apresuradamente para una rápida publicación que sirviera para las clases de declamación de la Junta y el autor optó por simplificar (Doménech, Soria y Conte, 2011: 36). Tal vez hubo varios factores concurrentes.

La definición de prosodia que da se ajusta a la definición del diccionario, tanto del de Autoridades (1726-1739) como del de la Academia (1780 y 1791) y Terreros y Pando (1788). Rodríguez de Ledesma debía conocer tanto los tratados de oratoria y retórica como las obras de la Real Academia: la Gramática de 1771, el Diccionario de 1780. La gramática ciertamente no daba normas de pronunciación, pero incluía figuras de dicción, y en varios tratados se daban indicaciones al respecto.

Por otra parte, el argumentario de la fisiognómica ponía los cambios y modulaciones de la voz como una consecuencia y manifestación de los cambios internos. Por tanto, podía ser contradictorio y muy incómodo comenzar por la voz y la palabra aportando unas pautas o reglas que eran difícilmente justificables, y que podían ser entendidas como puramente formales.

Desde el primer manual del siglo podemos apreciar lo incómodo que ha sido el habla escénica para los tratadistas, tal vez atrapados en el antiguo dilema entre la inspiración (la voz y el habla responderán espontáneamente a los impulsos internos) y las imprescindibles reglas disciplinares. Resultaba tan esencial y básica como inaprensible.

Tengan, pues, presente en la Escena que una de las cosas que más adornan la representación teatral es el tono de voz acorde de todos, y que ésta 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. En particular deberá cada Actor manejar la voz con el tono que es propio de los sentimientos que tiene que expresar, según el papel que desempeña. En las cosas alegres, llena y sonora; en la contención, alta y esforzada; en las caricias, ruegos y sumisiones, halagüeña, blanda y dulce; en la persuasión,

sión y consejo, grave y majestuosa; en el empacho y miedo, encogida y trémula; en el dolor y sentimiento, lamentable y quebrada; en la ira, áspera y vigorosa; en el furor y rabia, violenta, desentonada, y a veces confusa; pero a excepción de estas dos últimas pasiones, las más violentas y en las cuales está la mayor belleza en el desorden y convulsión, aunque sin salir de los límites de la naturaleza que se imita, consiste la mayor hermosura de la voz en la claridad de la pronunciación, de modo que el oyente perciba bien las sílabas de cada palabra (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 80).

Obsérvese en el manual que la mayor parte de las indicaciones se refieren a las pasiones, pero la voz y el habla no aparecen después asociados a ellas salvo en ocasiones contadas como en *De la desesperación y la rabia* (Doménech, Soria y Conte, 2011: 128).

10.1.4.1. Conocimientos (Saber)

No hay referencias a contenidos teóricos salvo lo citado sobre la prosodia: «arte de explicar el sonido propio, el valor y la verdadera pronunciación de las letras, sílabas y palabras de que se compone la lengua» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 79).

A nivel de conceptos hay que señalar la habitual confusión de volumen por tono: Zeglirscosac dice “tono de voz” para referirse a “más o menos fuerte”. La descripción de la voz asociada a las pasiones y situaciones se hace exclusivamente por medio de adjetivos: alta, blanda, halagüeña, encogida, quebrada, majestuosa... No se utiliza terminología científica o específica.

10.1.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Lo más destacado es la pronunciación clara y distinta de los sonidos —y sílabas— del lenguaje, dejando aparte la manifestación de las pasiones. Precisamente en el estudio de las manifestaciones físicas de las pasiones se refiere a la boca y los labios en cuanto a su forma y posición, pero no en cuanto a su función vocal y articuladora (prima lo visual frente a lo sonoro). En algún caso refiere el esfuerzo por respirar y la imposibilidad de articular cuando la boca permanece muy abierta, por ejemplo en el espanto (Doménech, Soria y Conte, 2011: 91); también el color y humedad de los labios en algunas pasiones.

10.1.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El método general se basa en las manifestaciones físicas de las pasiones, pero no se especifica nada respecto al habla escénica. Rechaza el método de la imitación a los actores de éxito popular, así como la afición y práctica por sí mismas (Doménech, Soria y Conte, 2011: 78-79).

El actor no debe perder nunca de vista «el total de su papel» ni «las relaciones que puede tener con los demás papeles del drama» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 130-131).

10.1.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Este manual:

is based on the idea that the expression of the passions can be the subject of scientific enquiry, providing a normative classification for use in a teaching situation²¹⁵ (Pietrini, 2011: 11).

Usa la expresión «Arte dramático», para defender que se trata de un arte liberal, si bien más adelante también utiliza la expresión «arte del Cómico» y «Arte de la Declamación Teatral». El discurso preliminar y la introducción están dedicados principalmente a la cuestión. Usa las expresiones significativamente en mayúscula.

Entiendo aquí por arte dramático el talento de representar todas las buenas piezas teatrales, de cualquier género que sean, de una manera conforme a un asunto (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 71).

Al igual que la del actor, valora la tarea del Director del Teatro, como Lessing, al que sigue aquí:

la reunión y la armonía de estas partes desunidas para ofrecer, por ejemplo, un punto de vista dado, depende de su distribución, la cual debe ordenar el Director del Teatro, y para lo cual es necesario el ingenio y el juicio (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 71).

Parte del convencimiento de que los actores son una parte esencial para que la representación:

en todo se sujete a las reglas de la propiedad y la decencia, llamando su principal atención la suerte de los Actores, hasta ahora sin interés ni estimación, es decir, sin los resortes únicos y poderosos del corazón humano (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 74).

Aquí además pueden apreciarse de nuevo tanto el foco de atención sobre las pasiones humanas, como los principios ilustrados de la reforma de los teatros: el teatro como escuela de costumbres. Para que los actores fuesen reconocidos como artistas útiles a la sociedad Rodríguez de Ledesma considera imprescindible la formación bajo «reglas ciertas y cuales son propias del arte que profesan», además de la «decencia en su porte y sus costumbres». Igualmente sugiere la necesidad de formar al público para que pueda valorar adecuadamente a los actores, a los que premiar en su caso (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 74).

²¹⁵ «Se basa en la idea de que la expresión de las pasiones puede ser materia de indagación científica, aportando una clasificación normativa para su uso en situación de enseñanza».

Es cosa extraña (...) que habiéndose establecido cátedras de Poética por el Gobierno para la instrucción de la juventud, no se haya pensado en formar un Arte metódico sobre la Declamación Teatral (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 78).

Estaba reclamando una disciplina ordenada: era un primer paso hacia la formación reglada y en las disciplinas. Como hemos visto, la formación actoral había tenido antecedentes significativos con las escuelas de Olavide en Sevilla y la de los Reales Sitios, en 1769 y 1770, respectivamente.

Advierte del peligro que acecha al actor cuando abandona su papel para brillar «siguiendo la costumbre de acomodar sus expresiones al gusto del populacho, con disgusto de los espectadores juiciosos», y rompiendo así el principio de verosimilitud (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 74).

10.1.4.5. Aplicaciones artísticas

Se refiere a la importancia del manejo del volumen (él dice tono) según la dimensión del teatro, y acorde al conjunto de los actores «pues si unos hablasen muy bajo y otros gritasen demasiado formarían una disonancia desagradable» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 80).

10.1.5. Habla Escénica y actuación

Reaparece aquí la paradoja sobre sentir o representar pues «cada actor debe sentir lo que dice, y manifestarlo con el tono de voz y las actitudes convenientes» y sin embargo «su obligación es de hacer lo que no siente» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 72-73). El actor deberá usar la voz con el tono propio de las emociones que experimenta el papel (personaje), y además ajustar el volumen al conjunto. Aquí “tono” no parece referirse a frecuencia o a otras significaciones sino al «modo o manera particular, con que se hace alguna cosa, o se quiere que se entienda. Lat. *Modus*» (Aut.). El significado puede ser muy variable e incluir tono (frecuencia), volumen, timbre y modulaciones de todos ellos.

10.1.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Rodríguez de Ledesma, como ilustrado implicado en el proceso reformista, se inserta en las corrientes intelectuales de la segunda mitad del siglo XVIII, como vimos en el epígrafe 6.1.2. Las múltiples traducciones que realizó de obras políticas, económicas y religiosas del francés y del italiano, atestiguan una visión amplia y bien contextualizada. No obstante, se distancia de los moralistas que habían animado tanto las controversias dieciochescas sobre el teatro: «Ni me hace fuerza que en el número de sus enemigos se hallen tantas personas que, bajo la máscara de la virtud, le declaran la guerra» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 73).

Las fuentes del manual de Zeglirscosac han sido estudiadas y publicadas por Doménech, Soria y Conte en su edición. Referiré solo los aspectos específicos vinculados con la voz, el habla, la didáctica y las cuestiones relacionadas.

Lessing destaca el papel del director en la definición de los personajes y la importancia que para ello tiene el oído. Esgrime el argumento ilustrado contra la costumbre, el hábito de la representación maquinal y formal heredada del barroco, incidiendo en que el actor «debe penetrarse de lo que dice y expresar con el tono de voz y actitudes convenientes» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 160). A este respecto destaca la importancia de las «lecciones y cuidados» a fin de evitar la monotonía. Son argumentos recogidos literalmente por Zeglirscosac en el discurso preliminar.

En Lessing y Le Brun, que entre otros sigue a Descartes, subyace la idea de que la expresión de las pasiones a través del cuerpo proviene del movimiento interno del alma, y que ese movimiento se refleja también en la voz. Esta es una línea argumental de Zeglirscosac. Además, aparece la usual división entre pasiones simples y compuestas, que se continuará en otros manuales y tratados. Dado que la reflexión de Le Brun es sobre la representación pictórica, la expresión de las pasiones refiere al cuerpo (cara, boca, labios) y solo muy excepcionalmente a la voz, aunque se hable de pasiones con evidentes elementos sonoros como la risa, el llanto o el pavor; es un aspecto significativo, como se ha visto, en el manual de Ledesma.

En cuanto a Engel, aparecen muchas de las cuestiones clave relacionadas con el habla escénica, la pedagogía y el arte cómico. Destaca la necesidad de unos principios seguros, que todavía deben formularse. Se apoya en citas a Horacio, Cicerón, Descartes y Le Brun en varias ocasiones. El estudio y el método se oponen al instinto natural, y se refiere a St. Albine para defender el proceso contrario, lo que le sitúa en los presupuestos de Diderot.

En una palabra me parece que el principio establecido por nuestro autor debe entenderse al contrario. En mi modo de pensar, cuando el cómico habrá aprendido a imitar fielmente todas las señales y modificaciones del cuerpo que, atendida la experiencia, tienen una significación cierta, entonces su alma, determinada por la impresión de los sentidos, se pondrá en una situación análoga a los movimientos y a la aptitud del cuerpo, como también el acento²¹⁶ de la voz. La habilidad en adquirir esta diestra imitación por un cierto medio mecánico, pero fundado en reglas invariables, cuya existencia no puede revocarse en duda, es el verdadero y único método de estudiar el arte cómico (Engel, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 214).

²¹⁶ «El tono o sonido que se debe dar a cada palabra en el modo de pronunciarla, o bajando o levantando la voz: o según otros, el modo con que se debe pronunciar, observando el tenor correspondiente a la voz en las sílabas breves, medias o largas, de que depende la gracia de su pronunciación, y no pocas veces la significación e inteligencia de la dicción. Viene del Lat. *Accentus, us. Pronuntiandi sonus* (Dicc. Aut.)» (en Rodríguez, 2009: s.p.).

Los contenidos sobre la voz y el habla aparecen en la carta II. En ella se reclama usar la lengua con propiedad, corregir los defectos de la pronunciación, ajustar cuidadosamente las relaciones de la palabra y la voz con el gesto, con la situación y al personaje. Así mismo se requerirá de «instinto músico y memoria feliz». En la carta IV propone un método «claro y fácil» que vaya de los principios generales a las aplicaciones particulares. En la carta V, aparecen referencias a la variación en el volumen, tono y velocidad en relación con el gesto y el contenido de las ideas para mantener así la atención del público. Refiere la distribución jerárquica del acento como medio de destacar contenidos. Aunque no queda totalmente claro, podría referirse al acento prosódico.

En la carta VII refiere la cuestión de lo “bello” y lo “verdadero”, aspecto que como ya hemos comentado, resulta nuclear en el debate sobre la actuación, los estilos, e indirectamente en las ideas sobre el uso de la voz y el habla. Pero trata también de la necesidad de usar la imaginación para visualizar las palabras y después comunicarlas, aspecto que se desarrolla en la carta IX, junto al asunto de la “pasión”.

En el conjunto de las cartas los contenidos sobre habla escénica representan no obstante una ínfima parte. La fisiognómica no estableció conexiones con la expresión vocal, lo que resulta normal puesto que la percepción auditiva es mucho más difícil de fijar que la visual, pero además revela un cambio de paradigma de lo auditivo a lo visual, en el que la voz y las palabras responden a los cambios en el cuerpo, a su vez movidos por las emociones del alma. Por otra parte esto es lo que ocurre en la vida ordinaria. No formula una representación de modelos auditivos o verbales que se corresponda con los fisiognómicos.

Es interesante constatar en la *Carta sobre la pintura musical* un análisis más conciso y completo en el que usa el lenguaje musical: modo, tono, melodía, movimiento (tempo), ritmo, armonía. Según Engel los «sonidos» es lo que más mueve los nervios, por lo que «puede pintar la música e imitar los movimientos del alma», si los recursos son bien elegidos. Incluso apunta al canto como:

la declamación más animada, la más verdadera, y la más apasionada (...) El tono de su voz, el movimiento de los músculos de su rostro, todos los gestos, y todas las aptitudes de su cuerpo anuncian la pasión que se agita (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 353).

Sin embargo, no establece la misma vinculación —ni los términos— aplicados a la voz hablada o la declamación.

Aunque la tradición fisiognómica continuará a lo largo del siglo, los cambios en la interpretación o el repertorio en el periodo romántico harán que se modifique también la teoría de

la actuación, y así, escribe Manuel Bretón (ver 12.2) de los Herreros sobre el manual de Zeglirscosac:

por el año de 1800 se publicó un Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, que aunque dado á luz como obra original, descubre á tiro de ballesta ser una mala version del francés. Allí se nos dice qué movimientos imprimen en el rostro humano la ira, el odio, la venganza, el deseo y otros vehementes afectos, y no faltan sus estampitas al canto que explican el texto, no con la mayor exactitud que digamos. Eso servirá de algo á los pintores y á los escultores, no lo negamos, y con ellos habla también el librito; pero aunque estuviera veinte veces mejor pensado y escrito, de ninguna utilidad sería en nuestro dictámen para hacerse actor el que tal no ha nacido (...) No es esto decir que el actor novel, y aun el ya formado, deban despreciar estas y otras nociones relacionadas con su arte, ni que el hacer frecuentes y detenidas visitas a las museos de pintura y escultura deje de convenirles; mas no para proponerse copiar exactamente la gesticulación y actitud de cada figura en situaciones análogas, porque corren mucho riesgo de dar en la caricatura; pues con poco ó mucho caudal de observaciones y conocimientos, el actor, ya lo hemos dicho, y nada se pierde con repetirlo, debe atenerse á la inspiración del momento y esperarlo todo de ella. (...) En una palabra, fuera de la instrucción literaria y artística, de que no se puede prescindir, y de ciertas máximas generales, pero secundarias, no hay modo de transmitir la teoría de la declamación (Bretón, 1852: 59-60).

10.1.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Ya hemos visto que la formación actoral con reglas y preceptos es considerada un punto básico junto con la decencia en las costumbres. Lamenta que muchos se formen recitando versos por afición, actuando en casas particulares, o por imitación de otros. Por ello reclama «que los Actores y educandos tengan (...) instituciones²¹⁷ ordenadas donde puedan aprender las reglas y preceptos del Arte que profesan» (Doménech, Soria y Conte, 2011: 79).

Entre las cualidades del actor cita «imaginación fogosa», «sensibilidad delicada y exquisita», e «imaginación sobre la escena» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 132). En todo caso, aunque defiende el oficio cómico como arte liberal, expone también la falta de talento y de vocación: «se abraza por lo común este destino [la profesión cómica] por imprudencia o por necesidad, y rara vez por inclinación y verdadera vocación». Aunque no ocurre así en todos los casos:

²¹⁷ Instrucción. «Se llaman tambien los documentos, ó principios de cualquier ciencia, o doctrina, para el conocimiento y estudio de ella» (ver DRAE, 1791; en NTLLE).

si la mayor parte de los actores no tienen ni talento, ni juicio, ni principios, y aquel que reúne todos estos preciosos dones de la naturaleza o conocimientos exquisitos por medio de un trabajo infatigable se encuentra casi siempre fuera del lugar que debe ocupar, si a veces un Actor, a veces muchos y con frecuencia todos, destruyen la armonía del drama y hacen un efecto falso y nulo (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 132).

10.1.8. Conclusiones

El primer manual de Declamación publicado en España en el siglo XIX tenía como finalidad complementar las clases de declamación en los teatros, en el marco de los trabajos de la Junta de Reforma de los teatros de 1799, a instancias del Corregidor y del Rey. Francisco Rodríguez de Ledesma fue durante unos meses secretario de la Junta; tal vez por eso firmó el manual con el anagrama Fermín Eduardo Zeglirscosac. A fin de cubrir la plaza se produjo la primera oposición para maestro de Declamación. Las disensiones políticas y las internas de la propia Junta determinaron a su vez el fracaso de la reforma. No hay testimonios de que el manual se usara en las clases.

La instrucción de los actores era uno de los objetivos principales, a fin de mejorar la calidad de los espectáculos, educar el gusto del público y dotar a la profesión cómica de la dignidad y reconocimiento social que como artistas debían tener; responde a los principios ilustrados que durante la segunda mitad del siglo XVIII aspiraron a convertir el teatro en modelo para el ciudadano. La declamación se plantea como arte liberal, y por tanto tan digna como el resto de dichas artes. Hay una referencia recurrente a la necesidad de formación bajo «reglas ciertas y cuales son propias del arte que profesan» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 74), lo que muestra una clara intención de alejarse de la formación artesanal basada en la mera imitación y la experiencia. Si la actividad de la Junta reflejó, simplificando, la lucha entre los reformistas ilustrados por un lado, y el Ayuntamiento y los actores por otro, el manual de Zeglirscosac muestra igualmente el conflicto al denotar la situación de los actores (con minúscula) a la vez que ensalza las cualidades del Actor (con mayúscula).

El manual se inserta en la corriente de la fisiognómica, que estudiaba las pasiones internas para después abordar sus manifestaciones físicas en el rostro, cuerpo y voz. Responde a las fuentes estudiadas por Doménech, Soria y Conte (2011) de las que, a lo que parece, apenas se sale: el pintor francés Le Brun, y los directores alemanes Lessing y Engel. En este contexto, temas como la verosimilitud y la implicación emocional son parte inevitable del discurso sobre el actor. Zeglirscosac encaja, aunque con matices, en las posiciones de Diderot.

A pesar de que el autor establece la «Prosodia» como base de los demás conocimientos, opta por no incluirla en el manual, de modo que los contenidos sobre habla escénica se reducen,

sorprendentemente, a escasas indicaciones en la introducción. Esta paradoja podría explicarse —es la justificación que da el autor— por la falta de normativa o fuentes de autoridad en que apoyarse, pero como vimos también refleja que el habla escénica y sus elementos se consideraban tan esenciales como escurridizos. Prueba de ello es que apenas refiere contenidos conceptuales, habilidades técnicas o métodos de trabajo, para extenderse más en los aspectos éticos, los relacionados con la actuación, y el espectáculo.

Aporta una definición de prosodia, como corresponde a los conocimientos de la época, referida a la pronunciación de elementos segmentales («letras», sílabas y palabras), y habla de volumen y tono²¹⁸ indistintamente. Se asocian distintos tipos de voz a las pasiones, pero en lenguaje metafórico, sin precisar elementos técnicos. Destaca la importancia que se da, sin profundizar, al uso del volumen adecuado al espacio teatral y al conjunto de los actores.

Aparece la oposición entre la inspiración del momento y los principios disciplinares.

Se plantean varias cuestiones importantes: la necesidad de organizar y definir la materia, el problema del nombre (“arte dramático”, “arte de la declamación”, “arte del cómico”), la necesidad de la formulación en tratados para la transmisión y formación de actores y público.

En conclusión, no deja de sorprender que renuncie a explicar lo que él mismo considera la base, más teniendo en cuenta que en su fuente principal, las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*, Engel le dedica mayor atención. El asunto recuerda mucho la reflexión, ya citada, de Aristóteles —que merece la pena repetir—:

la puesta en escena se sustenta básicamente en la voz y en cómo debe ser utilizada según la emoción que se quiera conseguir (...) No se ha elaborado aún ningún método sobre esta cuestión; y los referentes al lenguaje y la dicción se retrasan en su desarrollo. Considerándolo bien, esta materia no parece digna de estudio. Mas como es en la apariencia donde se resuelve el arte de la retórica, no como necesario sino como inevitable tendremos que reparar en estas cuestiones (en Saura, 2006: 23-24).

Los elementos éticos, así como los visuales y físicos, se desarrollan ampliamente, mientras que los sonoros y del lenguaje quedan fuera del manual. La sistemática que se aplica a la parte

²¹⁸ Esta confusión entre volumen y tono es todavía hoy común. El significado de tono refería entonces en general al sonido de la voz o un instrumento y no específicamente a la frecuencia del sonido; es decir, agudo o grave según el número de vibraciones por unidad de tiempo. «El sonido que hace la voz cuando se habla, ó se canta. *Tonus, sonus*. 2. Modo, ó manera particular con que se hace alguna cosa, ó se quiere que se entienda. *Modus*» (DRAE, 1791). Aunque sí se entendía como frecuencia aplicado a los intervalos de las notas musicales. No sería hasta 1888 cuando se incorpore al DRAE la definición que da la Física, que pasará a ser la primera acepción en 1899: «Mayor o menor elevación del sonido producida por la mayor o menor rapidez de la vibración de los cuerpos sonoros».

física desde el estudio de las emociones no se vincula con la parte vocal y menos con el habla. Zeglirscosac plantea la necesidad de formación y la importancia de la pronunciación, pero estamos lejos de una definición disciplinar del habla escénica. Entre el alma y el cuerpo apenas quedó sitio para la voz.

10.2. Félix Enciso Castrillón (1832) *Principios de literatura castellana acomodados a la declamación*

10.2.1. El autor y las ediciones

En los primeros veinte años del siglo XIX sus piezas alcanzaron, solo en Madrid y en un recuento rápido, cerca de las mil representaciones (...) Y, sin embargo, Félix Enciso sigue siendo un autor prácticamente desconocido (García Garrosa, 1991: 613).

Félix Enciso Castrillón²¹⁹ destacó como traductor teatral y de novelas, autor dramático (Aguilar, 1998) y de tratados de retórica y elocuencia. Desde principios de siglo aparece como traductor de numerosas piezas francesas, con frecuencia en el teatro de Los Caños del Peral y con repartos en los que figuraban Isidoro Máiquez y otros actores que posteriormente, como se ha visto, serían maestros en el Conservatorio: Joaquín Caprara, Rafael Pérez, Andrés Prieto o Antonio De Guzmán. Eran comedias, refundiciones del Siglo de Oro, dramas y dramas sentimentales, frecuentemente en verso (Soria, 2010: 343). Durante su amplia carrera teatral colaboró con músicos y compositores tanto para la escena profesional como en el Conservatorio de María Cristina.

Pero también desarrolló el teatro político y patriótico durante los años de la Guerra de Independencia aprovechando el potencial propagandístico del teatro (Fernández, 2007). Colaboró activamente en la prensa del Cádiz sitiado por las tropas francesas, y continuó esa faceta con textos apologéticos de la monarquía y otros anti-liberales (Cantos, Durán y Romero, 2006: 324). Por otra parte, escribió sobre curiosidades y viajes, así como sobre educación, y diversos manuales que, como veremos, se vinculaban a la práctica docente. Por tanto, estuvo vinculado a los mundos académico, literario y teatral.

Según Álvarez Barrientos (1989) se formó en los Reales Estudios de San Isidro e inició Medicina en Alcalá. Como maestro, sabemos que ejerció por designación del Rey en la Cátedra de Humanidades del Real Seminario de Nobles de Vergara al menos hasta 1820²²⁰. Antes de su incor-

²¹⁹ Sobre su vida y obra: Soria Tomás (2010) *La formación actoral en España*; Álvarez Barrientos (1989) *Acercamiento a Félix Enciso Castrillón*; Cotarelo y Mori (1902) *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*; Fernández Cabezón (2007) *El teatro político de Félix Enciso Castrillón*; Aguilar Piñal (1975) *Biografías de escritores españoles del siglo XVIII*; García Garrosa (1991) *Las traducciones de Félix Enciso Castrillón*.

²²⁰ En esa fecha se publicó *Nomenclatura de las bellas letras*, en la que figura como profesor de Humanidades.

poración al Real Conservatorio de Música de María Cristina, ejercía como profesor en un colegio de San Fernando, y después, durante la crisis de la institución entre 1835 y 1838, como catedrático de Retórica y Poética en el Seminario de Nobles de Madrid. Finalmente ejerció como catedrático interino de Literatura y elocuencia sagrada y forense en la Universidad Literaria de Madrid desde 1838.

Pero nos interesa su vinculación con la Escuela de Declamación Española en el Conservatorio, que se mantuvo desde 1831 hasta el fallecimiento de Enciso en 1840, posiblemente a excepción del periodo 1835-1838, año este en que José de La Revilla fue nombrado su sustituto. En todo caso, en 1838 Enciso Castrillón formaba parte de una junta para reorganizar la institución (Soria, 2010: 83), y su asignatura fue la única superviviente junto con la de Declamación. Entre 1838 y 1840 simultaneó la docencia en el Conservatorio y la Universidad. Meses después de su fallecimiento la plaza de profesor de Literatura era suprimida, y aunque sufrió diversos avatares, no sería efectivamente restituida.

Solo conocemos una edición del manual, de 1832.

10.2.2. La institución, el manual y los planes de estudio

La Real orden de 6 de mayo de 1831 aprobaba el proyecto de Francesco Piermarini y creaba la Escuela de Declamación. Según el reglamento del Conservatorio de 6 de enero de 1831, el director propondría los maestros y aprobaría los métodos o tratados que los profesores presentasen para seguir en sus clases. Los métodos o manuales no podían alterarse sin consentimiento del director, que podía al respecto pedir consejo a la Junta facultativa o a otros maestros (Soria, 2010: 369).

En mayo de 1831 Enciso se presentó a la plaza de Literatura Castellana del Conservatorio. Soria (2010: 54-55) recoge la comunicación con la aprobación del establecimiento de la Escuela de Declamación; en la misma comunicación el responsable del Ministerio de Hacienda, Bernardo de Melgar, también recomendaba a Enciso para la plaza. En agosto, una vez aceptado, una nueva recomendación hace que se le amplíen las tareas docentes a los alumnos internos de enseñanza musical y vocal, además de a los alumnos externos de Declamación, y por tanto «se le concediera habitación y manutención en el establecimiento» (Soria, 2010: 57). Se incorporó a finales de septiembre, poco después de la apertura del curso.

El proceso de autorización del manual está documentado por Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 76). Conforme al reglamento del Conservatorio, el director Piermarini solicitó la autorización para imprimir el libro. La secretaría del Despacho de Gracia y Justicia tramitó la petición al Ministe-

rio de Hacienda y el Juez de Imprentas, que a su vez solicitó el visto bueno de la censura. Los permisos fueron favorables y el 3 de julio de 1832 se mandó imprimir. Por tanto, fue el primer manual autorizado por la Escuela de Declamación Española.

«El objeto de esta obra es la instrucción de los alumnos de este Real Conservatorio» son las primeras palabras del libro en la dedicatoria. Y al final de la introducción declara: «Esta [clase] no se ha creado para formar oradores ni poetas, sino actores capaces de entender lo que digan en el teatro» (Enciso, 1832: XII).

El texto comenzó a usarse enseguida para las clases, dado que se utilizó para los exámenes públicos de diciembre de 1832:

estos alumnos están impuestos en los principios de literatura española, aplicados a la declamación, según el texto que de orden superior se imprimió para estas lecciones. Así contestarán a cuantas preguntas se les hagan sobre dicha materia, y sacando por suerte la papeleta o papeletas que les toque, la explicarán, y analizarán cualquier trozo del drama que se les mande, expresando las figuras que contiene y la clase de sus versos (Cito por Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 75)²²¹.

Hay una consciente adaptación del texto a las necesidades de la institución, la materia y sus relaciones con el resto de materias: «Era forzoso dar á estos alumnos un texto acomodado al plan de la clase» (Enciso, 1832: IX), como establecía efectivamente la reglamentación del Conservatorio²²². Como vemos, Enciso Castrillón intentaba adaptar los materiales pedagógicos al currículo establecido y proponía materiales adecuados a las clases: «Escribiendo únicamente para mis discípulos, y sin mas idea que su instrucción» (Enciso, 1832: XI). A pesar del enfoque literario, estamos ante los primeros intentos de definición en España de una disciplina escolar cuyos contenidos y procesos no se habían concebido separados de la declamación.

Los alumnos respondían en los exámenes a preguntas sobre el manual, componían pequeñas poesías o bien hacían una redacción. En ocasiones Enciso componía para los exámenes de los alumnos o para ocasiones especiales, como en los exámenes de 1839 en que compuso un

²²¹ Del *Programa de los exámenes públicos que el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el tercer cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora Doña María Cristina de Borbón, reina amadísima de España, en los días 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 y 19 de diciembre. 1832*. En Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia, Madrid, Imprenta y Fundación de J. Antonio García, 1876. Esta memoria contiene gran parte de la información general sobre historia de la Escuela de Música y Declamación (antes Real Conservatorio).

²²² Ver Soria, 2010: 47 y s.

himno para la Reina Gobernadora con música del maestro Ramón Carnicer (1789-1855), o la opereta *Los enredos de un curioso* (Soria, 2010: 105, 136-137, 344). En la introducción al manual cita los exámenes de diciembre de 1831 como muestra de los primeros logros de la institución (Enciso, 1832: X-XI).

Su posición en el Conservatorio queda reflejada en el hecho de que en la crisis de la institución de 1845 se mantuvo su asignatura, y al recomenzar las clases en 1838 pasó a formar parte de la comisión para la redacción del reglamento interno provisional, en el que trabajó hasta su fallecimiento. En esos años también fue inspector adjunto al maestro de Declamación para el reconocimiento de los aspirantes a ingresar en el centro (Soria, 2010: 201). En un parte de 1833 se lamentaba de la falta de interés de los alumnos externos, y en 1840 se quejaba de la falta de asistencia y puntualidad de los alumnos:

pero no puedo menos de hacer presente a V.E. que se nota inasistencia en la hora de la clase pues son muy pocos los que son puntuales a ella y aun haya algunos individuos que faltan hace mucho tiempo (en Soria, 2010: 202).

A pesar de todo, da la impresión de que la Literatura se consideraba una asignatura importante en la sección de Declamación, seguramente por la necesidad de conocer la versificación, la gramática básica y los elementos estilísticos de los textos como paso previo a los ensayos y la puesta en escena. También debió influir su posición como maestro interno (residía en el centro), como hombre de letras (profesional), y como hombre de teatro, pues —su manual lo prueba— sabía también de teoría de actuación.

Félix Enciso Castrillón escribió manuales al menos para las tres plazas de profesor que ocupó: *Nomenclatura de las bellas letras: dispuesta en forma de diálogo por Don Félix Enciso Castrillón, Profesor de humanidades del Seminario de Vergara para el uso de los alumnos de esa misma clase*, publicado en 1820; *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina*, de 1832; y *Lecciones y modelos de Elocuencia sagrada y forense, obra extractada de los mas célebres escritores nacionales y extranjeros, como son: Granada, Bossuet, Bortaloue, el Cardenal Maury, Fenelon, Flechier, Berrié, Laplace, Massillon, Melendez Valdés, Noel, Saiz de Andino, Izquierdo, etc. etc. por Don Félix Enciso Castrillón, catedrático de ambas asignaturas en la Universidad Literaria de esta corte*, de 1840.

Las *Lecciones y modelos de Elocuencia sagrada y forense* constan entre los textos aprobados por la Comisión de examen de libros de la Instrucción Pública del 8 de octubre de 1841 (Villalaín,

1999: 22), texto que aparecería por última vez entre los aprobados en 1854, para la asignatura Teología Sagrada, en quinto año de la facultad de Teología²²³.

Su «oración» inaugural del curso de la Universidad Literaria de 1838 fue una apología de la monarquía; no deja de ser significativo sobre su vinculación con la educación que el tema elegido fuese el *Estado actual de la enseñanza pública*. Le sustituyó José de la Revilla, que tendría un relevante papel en las reformas educativas de la década siguiente.

10.2.3. El Habla Escénica en el texto

Aunque *De la voz* aparece en el capítulo XVII, los contenidos de habla escénica están repartidos por todo el texto. Enciso nos da en la introducción el esquema del manual:

considerando el objeto de semejante obra, creí que llenaría todas las atribuciones de la clase si despues de dar una idea general del teatro, clasificando las piezas que en él se presentan, explicase sus reglas, manifestase los adornos pertenecientes á la fábula teatral, espusiese el camino que debe seguir el poeta en cada una de aquellas composiciones, indicase las figuras que adornan el lenguaje poético, diese una idea de la versificación castellana, y concluyese con los preceptos y observaciones que pertenecen á la accion en el teatro (Enciso, 1832: IX).

Al final de cada capítulo hace una breve presentación del siguiente, siguiendo quizá el ejemplo de Quintiliano en las *Instituciones oratorias*.

Veremos enseguida el esquema de contenidos del manual. Aunque somos conscientes de que viene a ser un índice, lo hacemos por varios motivos: se trata del primer manual de la Real Escuela de Declamación y sin duda marcó un hito, los contenidos tienen que ver directa o indirectamente con el Habla Escénica, y sirvió de modelo o referencia a otros manuales y tratados.

Cabe decir que el último capítulo, el XVIII, *Del poema épico, y de la poesía bucólica o pastoril*, queda algo desubicado en el conjunto, pues aparentemente tiene más que ver con la capítulos XIV y XV relacionados con las composiciones.

Dedicatoria (p. III).

Dedica a la Reina la obra, destinada a los alumnos del Real Conservatorio.

²²³ Los textos autorizados y censurados pueden consultarse en Villalaín (1999) *Manuales escolares en España, libros de texto autorizados y censurados (1833-1874)*. Los manuales y traducciones de Enciso Castrillón se aprobaron para las facultades de teología, medicina y derecho.

Idea de la obra (p. VII).

Esta introducción resume con claridad la ubicación académica, intenciones y contenidos del manual. Destaca la justificación de la necesidad de los conocimientos teóricos para el trabajo del actor, la importancia del lenguaje en su formación, el método didáctico seguido en la obra.

I. Idea general de la retórica y poesía - División de las piezas teatrales (p. 1).

Definición de literatura, retórica y poesía. Idea de elocuencia natural y elocuencia artificial.

Arte y naturaleza.

El poeta, los preceptos, la poesía. El conocimiento de la lengua y los preceptos.

División en géneros poéticos: dramática, épica y lírica.

Clasificación de las piezas teatrales: tragedia, tragicomedia, comedia de carácter, comedia de intriga, drama sentimental, drama heroico, drama de gran espectáculo, drama sentimental, drama piadoso, auto sacramental.

Clasificación de la poesía unida a la música: melodrama, zarzuela, oratorio sacro.

«Música sola sin el verso hablado» (Enciso, 1832: 8): ópera.

Dramas menores: entremés, sainete, tonadilla, monólogo o unipersonal, parodia y comedia baile.

II. Ilusión - Reglas generales del teatro, y adornos de la fábula teatral (p. 10).

Conceptos de ilusión y verosimilitud: esta surge de «un pacto tácito entre el auditorio y el poeta» (Enciso, 1832: 11), y del mantenimiento de las tres unidades clásicas: acción, tiempo y lugar.

Adornos de la fábula teatral: peripecia, anagnórisis, episodio, máquina, caracteres, sentencia y dicción. La dicción poética.

III. División del drama, y licencias que se permiten al poeta (p. 17).

Entable, enlace y desenlace. El actor no se debe dirigir al público.

División del drama en actos y escenas. Comparsas, coros, prólogo.

IV. Tragedia.-.Sus reglas.-. En qué especie de verso debe escribirse (p. 27).

La verosimilitud como principio. La tragedia se debe adornar con la ficción. Carácter moral de la tragedia.

«Qué lenguaje pertenece a la tragedia? El mas elevado pero sin incurrir en el vicio de la hinchazon» (Enciso, 1832: 30).

Verso adecuado a la tragedia. Enciso argumenta la propiedad del endecasílabo.

Tragicomedia.

V. *Comedias.- Cuáles deben ser sus argumentos y su lenguaje* (p. 32).

Comedia, cómico noble, cómico de segunda clase o provincial, cómico bajo, cómico distraído, comedias de intriga.

Lenguaje adecuado a la comedia. Romance cómico. El estilo debe adecuarse a las ideas, el lenguaje a la naturaleza. Sales cómicas. Cuadro. Los graciosos.

VI. *Dramas sentimentales.- Heróicos.- De gran espectáculo.- De magia* (p. 40).

Indica que en los dramas de magia es posible violar la verosimilitud conservando el decoro.

VII. *Melodrama.- Zarzuela y folía.- Oratorios sacros* (p. 43).

Mantiene las características de la comedia solo en cuanto a unidades y lenguaje.

«Los versos han de prevenir el canto» (Enciso, 1832: 43). Esto sigue ocurriendo, con diversos matices, en el teatro musical.

Enciso explica que «pocas veces se perciben bien las palabras cantadas; el espectador suele perder frases enteras» (Enciso, 1832: 44), lo que no ayuda a seguir la acción.

VIII. *Ópera.- Opereta* (p. 45).

Ópera definida como drama que reúne poesía, música y pintura «con el fin de *aprovechar deleitando*» (Enciso, 1832: 45). Permite pasar los límites de la verosimilitud.

Ópera seria, ópera bufa, recitado. Piezas cantadas que admiten las óperas. Opereta.

IX. *Entremes.- Sainete.- Pantomima* (p. 50).

X. *Adornos del lenguaje poético* (p. 53).

Figuras: de sentencia, tropos, de palabras, metáforas, emblema, símbolo, divisa, alegoría, personajes alegóricos, sinécdoque, metonimia, metalepsis, antonomasia, onomatopeya, ironía, sarcasmo, perífrasis, hipérbole, antítesis, paradiástole, disparidad, reflexión o disparidad, endiasis, paradoja, dubitación, suspensión, gradación, comunicación, descripción, cronografía, topografía, etopeya, prosopografía, distribución, dialoguismo o sermocinación, sentencia, epifonema, interrogación, subyección, anticipación, invocación o apóstrofe, concesión, exclamación, imprecación, corrección, preterición, reticencia, énfasis.

Tono enfático.

Ostentación, conmoración, sinonimia, congeries, prosopopeya, eufonismo, repetición, conversión, compleción, conduplicación, reiteración, emimosis, conjunción, disolución, relación, final semejante, transición, inciso, prótasis, apódosis.

Periodos. El verso pide periodos pequeños.

XI. Varias clases de pensamientos y palabras.- Cuántos son los estilos.- Cuáles sus vicios (p. 76).

Pensamientos: verdaderos, exactos, graciosos, sublimes, grandes, vivos, fuertes, nuevos, brillantes, idea principal y accesoria, epíteto.

Estilos: sublime, sencillo, mediano.

Vicios del estilo: afectación, hinchazón, batología, prolijidad, braquiología, rodeos, cenismo, datismo, monotonía.

Estilos ático, asiático y rodio.

XII. Del verso español y sus especies (p. 84).

Definición de verso.

Licencias poéticas y reglas: sinéresis, sinalefa, diéresis, diptongo, vocales iguales. Varias de estas reglas se han modificado.

Acento. Palabras agudas, llanas, esdrújulas y esdrújulísimas.

Sílabas largas y breves.

Pies: espondeo, pirriquo, yambo, coreo. Prosodia (ver después en: Fuentes, referencias y tradiciones). Sílabas breves o largas en relación con el acento. Cesura. Versos compuestos.

XIII. La rima ó consonancia final (p. 92).

Asonantes y consonantes. Explicación de las distintas combinaciones métricas.

XIV. Composiciones líricas (p. 96).

Versos: romance heroico o endecasílabo, romance cómico o vulgar, endecha común y real, letrillas, endechillas, estribillo, pareados, tercetos, cuartetos, octavas, sonetos, estrambote o cola, redondillas, quintillas, décimas, lira, canción, estancia, oda.

Imágenes, estravíos, digresiones.

XV. Composiciones poéticas para cantarse (p. 107).

Árias, cabatinas, ródos, duos, tercetos, cuartetos, polos y seguidillas. Partes del aria grande: recitado, copla, segundo recitado, segunda copla, estreta o final. Aria coreada, arieta, romance, duo, piezas concertantes, chamberga, glosas, ovillejos, sestinas, pie forzado.

XVI. Declamación teatral.- Reglas generales (p. 115).

Los apartados que siguen se estudiarán más abajo en el epígrafe 10.2.5: Habla Escénica y actuación.

Definición de declamación.

Cómico y actor, diferencias.

Sobre la imitación.

Sobre la representación de las pasiones.

Recargar y exageración.

Consejos para el actor que se identifica con el personaje.

Conveniencias teatrales y verosimilitud. El «tono».

El cómico debe respetar el texto del autor.

Entrada y salida de la escena.

XVII. De la verdad de la acción.- De la voz.- Del gesto.- Rasgos característicos de las principales pasiones (p. 122).

Sobre la verdad en la acción hablaremos en Habla Escénica y actuación. Escribe en esta parte de las relaciones entre actor y personaje.

De la voz.

La voz, las pasiones y la declamación (ver abajo: 10.2.5, Habla Escénica y actuación).

Definición de las pasiones o afectos. Origen de las pasiones. Modo del poeta y modo de hacerse en escena.

El orgullo, el desprecio, el temor, el terror, el espanto, el horror, la estimación, la veneración, el amor, la desconfianza, los celos, el odio, la cólera, la rabia, la tristeza, el abatimiento y la desesperación.

XVIII. Del poema épico, y de la poesía bucólica ó pastoril (p. 136).

Epopéya. Unidades, partes, narración y cualidades de la narración, canto épico, estilo del verso.

Epinicio, orden retórico, panegírico, oración fúnebre, apología, epitalamio, genetliaca, oración eucarística, arenga.

Composiciones didácticas.

Poesía satírica.

En una síntesis cuantitativa, los tres primeros capítulos que introducen la materia y sus rasgos generales ocupan aproximadamente un 18%, los capítulos IV-IV y XVIII dedicados a géneros

y estilos ocupan un 25%, los capítulos X-XI sobre el lenguaje poético y el estilo algo más del 14%, los capítulos XII-XV sobre el verso un 16%, y los XVI y XVII, dedicados a la declamación, un 14%. Las partes que señalo vienen a coincidir con la *Idea de la obra* explicada por Enciso Castrillón en la introducción. Dedicó de manera específica a la voz únicamente dos páginas: 124-126.

10.2.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

La importancia de los contenidos sobre voz y habla en el manual de Félix Enciso Castrillón tiene que ver con la reunión de diversos materiales (Cicerón, Quintiliano, Santos Díaz González, Francisco Rodríguez de Ledesma, Francisco Sánchez Barbero, José Gómez Hermosilla), el paso por su propio tamiz de conocimientos, y la transmisión posterior a otros manuales, como el de Bastús (Soria, 2010: 373). De este modo comienzan a agruparse, definirse y estructurarse los contenidos disciplinares relacionados con la voz y el habla. Son igualmente importantes los contenidos que tienen que ver con los métodos y los discursos de legitimación, que se desarrollarán en manuales posteriores.

10.2.4.1. Conocimientos (Saber)

Al exponer la idea del manual, Enciso Castrillón deja clara la importancia de la parte teórica y habla de conocer el idioma «por principios». Esta idea fue retomada por Antonio Barroso (1884) y llegará hasta la actualidad, pues como se ha visto, en el actual descriptor de la materia se dice «Conocimiento en profundidad de la lengua»²²⁴.

El objeto de los conocimientos teóricos era sustentar el trabajo práctico, y por esto los vincula directamente: «era indispensable hablar con alguna estension de la accion del actor en la escena, objeto único á que se dirigen todos los demás conocimientos teóricos» (Enciso, 1832: VIII). Creemos que es reflejo de su experiencia teatral: destaca la relación con la declamación y le dedica una parte muy significativa.

Al describir las cualidades del poeta cita «un profundo conocimiento de la lengua» y también de los preceptos de su arte: «es necesario estudiarlos para saberlos» (Enciso, 1832: 4). Esta última noción se proyecta igualmente en el arte del actor y la formación reglada, conforme a las ideas ilustradas. Dedicó, como era de esperar, un largo párrafo a la defensa del valor y utilidad de la poesía.

El capítulo I comienza por las definiciones para un encuadre conceptual, pero lo que nos importa especialmente es que «la retórica da las reglas que puestas en práctica forman la elocuencia

²²⁴ Ver nota 45.

artificial» (Enciso, 1832: 1); la distinción entre «elocuencia natural» y «elocuencia artificial» es algo extremadamente importante para la época: supone una distinción entre el habla natural o cotidiana y el habla escénica o elaborada. Esta idea ya estaba en Bernier de Maligny (1826: 469): «La *déclamation théâtrale* étant une imitation de la *déclamation naturelle*²²⁵». En el contexto de progresivo auge del realismo, la premisa es decisiva, porque si el actor ha de hablar de una manera “natural”, ya no será necesaria la elaboración que implica la «elocuencia artificial», y no deberá ser enseñada. La premisa para que una disciplina se forme es la necesidad de su estudio, ya que si no hay necesidad de elaborar el habla no habrá necesidad de la disciplina, y, como indicaba Aristóteles, esta no es un proceso natural.

Otra idea básica es la unión de naturaleza y arte: «El arte sin la naturaleza es débil, y ella sin el arte no camina con seguridad» (Enciso, 1832: 3).

La división en géneros y estilos debe servir para orientar el trabajo del actor en el uso adecuado de los recursos, también la voz y el habla. En el capítulo II explica las características del lenguaje en la tragedia, para la que recomienda el endecasílabo.

En el capítulo V trata del lenguaje adecuado a la comedia: aquel que más imite el lenguaje común de los personajes. Tanto prosa como verso. El estilo debe adecuarse a las ideas, el lenguaje a la naturaleza. Aunque habla del lenguaje de los graciosos, no parece referirse específicamente al lenguaje oral.

En el capítulo X, al hablar de las figuras, es muy interesante la distinción entre lenguaje elaborado y lenguaje ordinario, prefigurando funciones distintas para cada uno.

Podrá definirse que es cierto modo de hablar distinto del que generalmente usamos cuando hablamos con toda serenidad, y que sirve ó para escitar algún afecto, ó para hermohear el discurso (Enciso, 1832: 53).

Prácticamente está dando una definición de habla escénica. Con todo, Enciso deja clara la riqueza y valor del lenguaje cotidiano en cualquier hablante.

«Se da el nombre de período á una frase compuesta de varios miembros unidos entre sí por el sentido que forman entre todos» (Enciso, 1832: 74). La idea de unidad de frase sigue siendo un aspecto fundamental para el actor, especialmente en el teatro en verso. Señala la necesidad de evitar en los periodos: conjunciones de vocales, repeticiones de letras, «y en fin, se ha de procurar que terminen en palabras graves y sonoras, pues no hay cosa que peor suene que una sílaba aguda en el fin del periodo» (Enciso, 1832: 75).

²²⁵ «Siendo la declamación teatral una imitación de la declamación natural».

El verso se trata en el capítulo XII. La preceptiva del verso sigue siendo actualmente un tema que oscila entre las materias de voz y de interpretación. Explica las licencias métricas y define el acento: «La fuerza que se da en la pronunciación á una vocal» (Enciso, 1832: 70).

Hace división entre sílabas largas y breves. La división latina en sílabas largas y breves duró incluso hasta avanzado el siglo XX, lo que justificaba la división en pies binarios. Son sistemas distintos. La cantidad «no tiene valor fonológico en español, puesto que no existen contrastes de duración entre los segmentos que permitan distinguir significados» (Real Academia Española, 2011: 111 y s.); el rasgo duración, por tanto, aunque aparece habitualmente y se utilice artísticamente, no es suficiente para la división en pies; en su lugar está el acento (Quilis, 1975: 19 y 1985: 55). De manera similar argumentaba Antonio Guerra²²⁶ (1884: 72). Con todo, ya en 1827 decía en su tratado de ortología y prosodia Mariano José Sicilia:

lo primero que yo he hecho, ha sido prescindir de todas las reglas que han llegado hasta nosotros de la prosódias griega y latina; no porque yo las considere generalmente como contrarias á la nuestra, pues en mucha parte convienen ó se dan la mano con ella, sino porque hay muchas diferencias en la parte artificial y de mera convencion que corresponde á cada una, sin que acerca de aquellas lénguas muertas tengamos ni nos sea ya posible tener nociones puntuales y completas quanto al juego de sus acentos (Sicilia, 1827 [II]: V).

Enciso prefiere ante todo «la naturalidad y fluidez del metro» (Enciso, 1832: 96).

Las referencias a la voz y el habla, cuando explica las pasiones y el modo en que se expresan, son escasas y no sistemáticas, al igual que ocurría en el manual de Zeglirscosac. Los medios de expresión explicados refieren al espacio, movimiento, gesto, relaciones... y apenas a la voz y el lenguaje.

El último capítulo, el XVII, que como hemos dicho queda algo desconectado del resto, hace referencia a los géneros orales y estilos, por tanto parece que su lugar adecuado hubiese sido después del capítulo XV, antes de tratar la declamación. Enciso parece no tenerlo previsto en el plan que expone en la introducción: «y concluyese con los preceptos y observaciones que pertenecen á la accion en el teatro» (Enciso, 1832: X). Desconocemos el motivo de su inclusión al final del manual.

²²⁶ Véase también esta cuestión en el estudio de los contenidos de Habla Escénica del *Curso* de Guerra, 11.5.3.1.

10.2.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

En el capítulo II refiere la dicción como adorno de la fábula teatral, esto es, un punto de conexión entre el texto y el habla en escena.

La diction poética debe tener claridad, magestad y número. Será clara cuando se observen exactamente las reglas de la sintáxis y la propiedad de las palabras (Enciso, 1832: 16).

La «diction poética» se clasifica como adorno de la fábula teatral y se dan sus cualidades. Efectivamente, la dicción es uno de los elementos del habla tradicionalmente más considerados; ahora bien, «[la dicción poética] sera numerosa si tiene aquella armonia que deleita, ya sea en prosa, ya en verso» (Enciso, 1832: 17). Es interesante el término «numerosa»²²⁷ pues refiere a ritmo, y sobre todo porque lo considera respecto al verso pero también aplicable a la prosa.

En el capítulo VII refiere la dificultad de seguir la acción cuando las palabras cantadas no se entienden, lo que según parece era común. Se apunta aquí la cuestión de las relaciones entre el canto y la pronunciación²²⁸, de largo recorrido en el tiempo.

En el capítulo XVIII (Enciso, 1832: 125), precisa las habilidades necesarias: pronunciación clara y sin elisiones, respetar las pausas del texto, corregir el geolecto («acento provincial»), controlar el volumen de la voz en los estados emocionales intensos, proteger la voz y usarla sin dañarse, adaptar la voz al personaje, las circunstancias y al verso, lo que evitará la monotonía. Recomienda evitar cantar o marcar el ritmo al decir el verso para no romper la verosimilitud, y usar el tono²²⁹ natural de la voz.

10.2.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

En cuanto a los procesos de trabajo, si el alumno ha de analizar los dramas, conocer los tipos de versos y sus mecanismos (Enciso, 1832: VIII), queda inferido que hay un método en que primero ha de analizar lo que después practicará. Consideramos este matiz de gran importancia, porque ubica los conocimientos sobre el lenguaje artístico en un proceso de mane-

²²⁷ «Número || Se llama también determinada medida proporcional, o cadencia que hace armoniosos los periodos músicos, y los de la Poesía y Retórica, y por ello agradables y gustosos al oído. || Se llama asimismo por el verso, por contar de determinado número de sílabas y cantidades de ellas, de que se componen los que llaman pies, por lo que están sujetos a medida (Aut.). Numeroso || Vale también armonioso, o lo que tiene proporción, cadencia o medida» (Aut).

²²⁸ Las valoraciones y definiciones estéticas (estilos) del sonido vocal en el canto han determinado fuertemente la manera de articular los sonidos del lenguaje, que han sido frecuentemente adaptados por cuestiones musicales y de resonancia.

²²⁹ Se refiere a volumen natural.

ra operativa, y en relación con la interpretación. En 1840 los maestros de Declamación a la vez que fiaban la mayor parte al talento innato, valoraban la importancia de los conocimientos de literatura:

se contentarían los profesores de Declamación con que los alumnos llegasen a su clase con la primera educación hecha, con un exacto conocimiento de la gramática castellana, algunas nociones de historia para poder dar crédito a las costumbres y caracteres dibujados por el poeta, algún conocimiento de nuestro teatro antiguo y moderno y finalmente sostenidos por conocimientos en la literatura aplicados a la Declamación (en Soria, 2010: 187).

Las últimas palabras de la cita dejan entrever que el manual o el trabajo de Enciso Castrillón tenía incidencia en la formación del alumnado y en el trabajo de Declamación; en definitiva, lo valoraban como algo necesario y lo hacían desde la experiencia pedagógica.

Al explicar las pasiones sigue un orden que diferencia el modo de «escitarla» del poeta, y el modo de expresarlas en la declamación teatral, lo que indica implícitamente un proceso de trabajo. Y efectivamente al final del capítulo declara la intención:

conocer las bellezas ó defectos de las piezas teatrales, leerlas con fruto, estudiarlas con discernimiento, y ejecutarlas no por una mera y ciega rutina (Enciso, 1832: 135-136).

10.2.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

En la *Idea de la obra*, donde se parte de los principios ilustrados, aparece el teatro no solo como escuela de costumbres y urbanidad, sino además como escuela de lenguaje. Conforme a esto son tres los principios: educación, monarquía y religión. Educación de los jóvenes para dar un teatro digno a la nación, en un centro creado por la Reina «que como padre gobierna», y que «vayan instruidos en las sagradas verdades y máximas de nuestra Religión». Pero inmediatamente añade: «que conozcan su idioma por principios», es decir, las primeras bases y por tanto de manera ordenada. Además:

que no ignoren la geografía y sus ramos auxiliares, que entiendan el hermoso idioma italiano, y que, al paso que se instruyen en la parte práctica de la declamación aprendan á distinguir las bellezas y los defectos de los dramas que representan, sean capaces de analizarlos, y sepan, en fin, el nombre y mecanismo de los versos que han de recitar en el teatro (Enciso, 1832: VIII).

Un teatro digno de su ilustración, y servido por unos actores capaces de desempeñar con honor é inteligencia las obligaciones de una carrera, donde hasta el día solo por una feliz casualidad se vieron algunos aciertos (Enciso, 1832: VII).

Es en síntesis, y desde la perspectiva monárquica de Enciso, el mismo discurso que Rodríguez de Ledesma hacía en la introducción a su manual.

El teatro debe ser «escuela de urbanidad y de lenguaje» (Enciso, 1832: 36). El italiano era importante no solo como idioma de la Reina y del Director del Conservatorio, sino porque era necesario para los estudiantes de canto a quienes también se dirigía el manual.

El buen actor ha de animar y dar vida al escrito del poeta, ha de uniformar su acción con las ideas de este; ¿y cómo podrá hacerlo si no sabe conocerlas? (Enciso, 1832: VIII).

Es muy importante el valor que Enciso da a la instrucción teórica, que aparece ya junto a la práctica de la declamación. Significa que en la formación reglada del actor entran unos contenidos relacionados con el uso del lenguaje que hasta entonces no aparecían. Además, insiste al señalar «honor» e «inteligencia» como valores en la carrera del actor. La instrucción en los conceptos que sustentan la práctica supone un significativo cambio de perspectiva porque excede claramente de la transmisión artesanal práctica, y postula la necesidad de la formación académica.

Los discípulos de ambos sexos hallan las clases necesarias para recibir así en lo moral como en lo científico la educación más delicada que puede tener un joven: en la música y en la declamación, después de saber todos los principios teóricos, los han de perfeccionar con la práctica en el teatro (Enciso, 1832: XI).

El método escogido se explica en la introducción: preguntas y respuestas. Ya vimos que remite a los catecismos y que tendrá continuación en el manual de Julián Romea; sin embargo Enciso justifica claramente su elección. A pesar de no ser el que permite mayor lucimiento al escritor, explica, es el que mejor ayuda al alumno a fijar las ideas relacionando preguntas y respuestas en el estudio y la memorización. Del mismo modo el alumno puede asociar las explicaciones dadas en clase por el maestro.

Diferencia entre la imitación de la naturaleza y la imitación, mal entendida, de modelos (otros actores):

es un error creer que los principiantes deben imitar ciegamente a los actores célebres pues semejante furor de remedar destruye las disposiciones naturales del actor (Enciso, 1832: 116).

Esta cuestión será siempre delicada en la didáctica de la actuación, pues el alumno tiende a mimetizarse con el profesor de manera inconsciente. Como no es infrecuente que el profesor ejemplifique, resulta complejo el equilibrio entre naturalidad e imitación. El asunto se complica

cuando el profesor es un actor famoso y admirado, porque generalmente eso es lo que espera ser el alumno. Pero a Enciso no le parece bien que los alumnos se escuchen a sí mismos «y quedan muy pagados cuando oyen salir de su boca unos sonidos semejantes á los que oyeron» (Enciso, 1832: 116). La imitación de la voz en sí misma y especialmente en la elocución era un rasgo de la enseñanza por transmisión artesanal.

Aunque Enciso Castrillón no vea útil la codificación de la fisiognómica, sin embargo cree indispensable el estudio del gesto:

el alma agitada por una pasión cualquiera la espresa con ciertos movimientos de cabeza, brazos &c. cuyo estudio es indispensable al que quiere ser un actor de mérito (Enciso, 1832: 126).

10.2.4.5. Aplicaciones artísticas

El capítulo II trata cuestiones clave como “verdad” y “verosimilitud”, que asocia a los preceptos aristotélicos, pero también a un acuerdo tácito entre el público y el poeta. Por tanto son conceptos relativos.

Aunque el género romántico tenga á su favor el voto de los que miran el teatro como una linterna mágica, y se divierten viendo un tropel de sucesos, jamás dejará de merecer la censura de los que no se divierten sino con la verdadera imitación (Enciso, 1832: 23).

Enciso, como hemos comentado ya, estaba entre el mundo de la Ilustración y el del Romanticismo, y para él la imitación o verosimilitud era un precepto básico. Recordemos, no obstante, que todavía eran los años de éxito de comedias de magia como *La pata de Cabra*, pero también que Enciso había hecho teatro patriótico de similares características durante la Guerra de Independencia (Cantos, Durán y Romero, 2006; Fernández, 2007: 55-56). De hecho, en el capítulo VII dice que la verosimilitud se puede violar en los dramas de magia, y en el VIII lo mismo para la ópera, lo que es de sentido común. Sin embargo, advierte, nunca se podrá violar el decoro.

En el capítulo III dice: «Ni en el final, ni en ningún otro parage del drama debe el actor dirigirse al público» (Enciso, 1832: 18). Apartes y soliloquios: «el público no entra para nada en el drama, y esta por decirlo así, invisible para los actores» (Enciso, 1832: 18).

En el capítulo V recomienda usar el lenguaje común para la comedia, es decir, el más natural.

Al recitar los versos es preciso evitar aquella especie de canto que, marcando el ritmo, da fastidio al oído, y destruye en gran parte la verdad de la declamación,

alejándolos del tono natural que usamos. Es sin duda necesario recitar los versos como versos pero no cantarlos; y como en este punto es imposible dar preceptos seguros, diré que el estudio dirigido por el buen gusto es el único maestro que le enseña (Enciso, 1832: 125).

Enciso se aparta de los preceptos dados por la fisiognómica y algunos autores pues considera imposibles o ridículos los movimientos de narices y orejas. La codificación puede llevar a la afectación (Enciso, 1832: 126). Dado que la expresión de las pasiones puede tomar tan diversas maneras, sugiere «variedad y verdad en el gesto», aspecto le acerca al realismo.

En el capítulo X refiere en concreto la significación de «tono enfático»:

el tono enfático es aquel con que se pronuncian las frases á fin de recargarlas ó darlas mas valor que el que presentan leídas sencillamente (Enciso, 1832: 70).

En el capítulo XVI habla también de las conveniencias teatrales. Sirven para mantener la verosimilitud. Por ejemplo en lo referente a la voz: «los actores deben uniformar lo mas que puedan el tono de su voz, pues chocaría demasiado una notable diferencia» (Enciso, 1832: 121). Esta cuestión aparecía en el manual de Zeglirscosac. Enciso se refiere a intensidad, no a tono.

Enciso pide respetar el texto del autor sin añadir nada. Como se sabe, no era infrecuente que los cómicos comentasen la acción o añadiesen apostillas.

10.2.5. Habla Escénica y actuación

Enciso incluyó dos capítulos (XVI y XVII) sobre teoría de la declamación. Podemos suponer que se consideró, o al menos Enciso lo consideró, como parte de la materia. En las reformas de 1835 se creó una plaza de teoría de la Declamación, que ocuparía José de la Revilla. Aunque no tomó posesión de la plaza, en 1838 sería precisamente el sustituto de Félix Enciso. Como señala Soria (2010: 76):

la creación de una plaza dedicada a la parte teórica de la Declamación significaba reconocer que la formación del futuro actor necesita cultivar, además de la parte práctica, también la parte intelectual. En definitiva, reconocer su esencia como arte sujeta a unas reglas de carácter científico.

El principio constante es la «verosimilitud», y unido a él la «naturalidad».

La declamación incluye el gesto, la voz y el rostro para expresar los sentimientos del personaje. Enciso deja claro que es «el personaje que el poeta introduce» (Enciso, 1832: 115), y que este

debe hacerse con exactitud y variedad según las circunstancias. «Verdad de acción» es: «la exacta conformidad de lo que haría ó debía hacer aquella personage colocado en las varias situaciones en que el poeta le supone²³⁰» (Enciso, 1832: 123). El actor ha de buscar una manera natural de hacerlo, que combinará rasgos generales y rasgos específicos. Es interesante que estos rasgos se asocian a la función del personaje en el drama, en la línea aristotélica. Sin embargo insiste Enciso en la naturalidad e individualidad, rasgos de la interpretación realista. Una idea similar estaba ya en Rodríguez de Ledesma cuando hablaba del «estudio de su papel, de desenvolverle los pormenores, sin perder jamas de vista, la idea de la reunion» (Zeglirscosac, 1800: 116). Esta misma idea la expresa Enciso:

no contentarse con entender aisladamente su papel, sino conocer la relación que tiene con todos los demas interlocutores, en particular en aquellas escenas mas principales (Enciso, 1832: 118).

Se trata de un equilibrio entre naturalidad (individual) y arte (colectivo). La voz se relaciona con otros aspectos como el gesto o las manos, y aparece también una referencia a los defectos de la voz:

pero aun no hasta que el actor conozca la situacion que represeta, y sepa dar á sus palabras la espresion conveniente, si deja de animarlas con su semblante, con su aire o modo de manejarse, y con la acción o movimiento de las manos, ó si en su voz hay algunos defectos chocantes (Enciso, 1832: 123).

Distingue entre cómico y actor. Cómico es aquel capaz de realizar todos los papeles, pero el que solo puede realizar bien algunos es actor. Otros autores le daban el sentido opuesto. En todo caso se usaban como sinónimos, pero con matices diferentes. Para esta cuestión, en perspectiva histórica, ver Rodríguez (1998: 132).

Recoge la clásica distinción entre *ethos* y *pathos*, los rasgos de la persona y las pasiones que la afectan: «las pasiones tienen un carácter general, que es común á todos los hombres, y otro particular, que pertenece á las circunstancias de la persona» (Enciso, 1832: 116), algo sobre lo que también reflexionaba Engel (1790). Zeglirscosac (1800) reiteraba insistentemente la importancia de lo particular, tanto de la persona como de la situación y las pasiones. Según Enciso no basta que el actor sienta, sino que ha de hacerlo como siente el personaje en particular. Además, y esto es importante, el actor ha de ser dueño de sí mismo en todo momento, ya que el teatro es copia de

²³⁰ La cita viene a su vez de Bernier De Maligny (1826: 50): «avoir l'action vraie, c'est la rendre absolument conforme à ce que ferait ou devrait faire le personnage dans chacune des circonstances où l'auteur le fait passer successivement». «Hace la acción verdadera, es hacerla absolutamente conforme a lo que haría o debería hacer el personaje en cada una de sus circunstancias por las que el autor le hace pasar sucesivamente».

la naturaleza, pero no la naturaleza misma (ver 7.3). Así, todo se presenta de modo «pintoresco» buscando la forma más eficaz de entretener y conmover al público. Para Enciso “la verdad” no es un absoluto.

El actor debe atender siempre al conjunto de la escena y su desarrollo («la union que debe haber entre todos los actores que la componen» Enciso, 1832: 119), el actor no deberá fiarse del apuntador, deberá ignorar al público, y prestar la máxima atención a los «efectos» (los momentos especiales).

La única regla que en este punto dan los autores es que el actor sienta lo que dice, y lo sienta como debió sentirlo aquel personaje (Enciso, 1832: 123).

En el capítulo XVII trata las relaciones de la voz con la declamación. Las modificaciones de la voz son producidas por las pasiones, y su función es transmitir estas a los que escuchan, al igual que el rostro lo hace por la vista. Andrés Prieto (2001: 107) hablará en su tratado de 1835 de los «Recursos que pertenecen al oído». No es extraño que la parte auditiva de la representación se asociase a la enfática declamación barroca, puesto que la caracterizaba (ver epígrafe 6.1.2).

Insiste en que la voz debe estar siempre conectada a las «circunstancias del personaje», y para que se produzcan los cambios oportunos debe ser la voz natural del actor, ni gritada ni tan baja que no se oiga.

Ha de pronunciar con claridad todas las sílabas de la palabra, detenerse y hacer las pausas que prescribe la ortografía, hacer un estudio particular en corregir todo acento provincial, elevar su voz por grados cuando sabe que la pasión que le anima ha de llegar á un extremo, economizar siempre su voz, de modo que sin violencia pueda usar de ella según las circunstancias de su papel lo exijan, y en fin, conocer que no todos los versos ó expresiones de su papel piden igual expresión, pues de este error nacerá la monotonía, esto es, la igualdad de sonidos (Enciso, 1832: 125).

10.2.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Me detendré en el estudio crítico de las fuentes de referencia del manual. Una razón para hacerlo es que era la primera vez que se organizaban en un texto los contenidos más cercanos a voz y lenguaje, atendiendo también a las relaciones con la actuación. El resto de manuales vinculados a la Escuela Española de Declamación (Bastús, Prieto, Latorre, Romea) han sido objeto de ediciones con estudios críticos, pero no así el de Enciso Castañón.

En la introducción manifiesta lo poco útiles que resultaban los habituales manuales de literatura por no tocar lo específico sobre los dramas, el lenguaje poético del teatro y la oratoria:

he entresacado de varias obras y aun de alguna mia que escribí hace tiempo, cuanto me ha parecido oportuno para llenar el objeto (Enciso, 1832: XII).

Efectivamente comprobamos que fue así. Enciso Castrillón cita algunas fuentes y omite citar otras, pero entresaca los contenidos y reelabora la redacción ubicándolos en la estructura de su manual.

Encontramos diversas similitudes con el de Bastús que no podíamos explicar a no ser que el texto de Enciso hubiese llegado a manos de Bastús en breve tiempo, dado que los textos prácticamente se redactaron a la vez. Comenzamos a presumir una fuente común, aparte de las ya estudiadas. Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 250), que habían estudiado las referencias intertextuales en el manual de Bastús, sospechaban lo mismo. Esa fuente común fue el tratado de Bernier de Maligny (1826) *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*. También para el manual de Prieto, como ha estudiado igualmente Soria (2010: 384). Por ejemplo, en los tres autores aparece la distinción entre cómico y actor que hace Bernier (1826: 43) en el capítulo *Comedién, Actor, Artiste*:

on se sert indifféremment dans le monde des mots comédien et acteur; aux yeux du vulgaire ces mots son synonymes, mais la différence est grande entre eux dans l'art théâtral. L'acteur ne sait jouer que certain roles; le comédien doit les jouer tous²³¹.

Enciso Castrillón (1832: 115) dice:

el que sabe hacer esto en todos los caracteres es un buen cómico: el que solo consigue imitar algunos determinados es un buen actor; tal es la diferencia que hay entre estos dos nombres, que generalmente pasan por sinónimos.

Bastús (2008: 150) escribe:

en esto se diferencia el cómico del actor, nombres que generalmente se confunden o pasan por sinónimos. El actor es el que sólo sabe desempeñar o imitar ciertos caracteres, y el cómico el que conoce y sabe ejecutarlos todos.

²³¹ «En el mundo se utilizan indistintamente las palabras comediante y actor; a los ojos del vulgo estas palabras son sinónimos, pero la diferencia es grande entre ellas dentro del arte teatral. El actor sólo sabe interpretar algunos papeles; el comediante debe interpretarlos todos».

Y finalmente Andrés Prieto (2001: 68):

en la sociedad solemos valernos promiscuamente de estas dos palabras, que a los oídos vulgares son sinónimas, mas, por poco que se examine, percibiremos muy pronto la diferencia. El actor no sabe representar más que ciertos papeles, que es preciso escogerle si se quiere que tenga buen resultado; el cómico debe saber representarlos todos.

Aun con la confusión de los términos, más bien se tenía por actor al que representaba con primor (Rodríguez, 2012: 170 y s.), y cómico se asimilaba al actor de comedia. La identificación parece más clara en el siglo XVIII (ver TERR, 1786) que en el XIX (DRAE, 1832). La distinción nos parecía extraña y aparentemente sin antecedentes en España, e inducía a pensar en un modelo italiano o francés.

Tal vez Enciso tomó la idea de la dedicatoria de José Gómez Hermosilla (1826) en el *Arte de hablar en prosa y verso*, que también hará un prólogo para explicar el plan de la obra. Gómez Hermosilla suele utilizar la fórmula de preguntas y respuestas. Era lógico que Enciso tuviera en cuenta el manual oficial que se estudiaba en humanidades, ya que no solo era una obra muy valorada sino que también Gómez Hermosilla había estudiado en los Reales Estudios de San Isidro, donde después fue profesor de retórica (Ochoa, 1840 [III]: 213 y s.) y era el Secretario de la Inspección General de la Instrucción Pública.

Santos Díez González, censor de teatro desde 1789, había sido Catedrático de Retórica y Poética en los Reales Estudios de San Isidro desde 1771 (Aguilar, 1987: 94-95), donde estudió Enciso Castrillón según Álvarez Barrientos (1989). Parece natural que usara las *Instituciones poéticas* de Díez González (1793) como antecesor y posiblemente maestro.

Cita al «Señor Sánchez» (Enciso, 1832: 10) a propósito de las «comedia baile». Guadalupe Soria (2010: 371) apunta que podría ser Francisco Sánchez Barbero (1805) *Principios de retórica y poética*, o bien Félix Sánchez y Casado (1828) *Elementos de retórica y poética*. Se trata del primero. Enciso copia literalmente «En suma, la danza es el ária del baile, y el paseo su recitado» (Enciso, 1832: 10; Sánchez, 1805: 258). Francisco Sánchez es otra de las fuentes de referencia, de quien toma ideas sobre naturaleza y arte, así como la noción de imitación y copia (Enciso, 1832: 115; Sánchez, 1805: 283 y s.). Otros ejemplos:

el poeta recoge los rasgos mas hermosos dispersos en la naturaleza, y con ellos forma un todo, dándole el carácter y colores que le convienen (I). Por esta razon se llama creador. [(I) Llámase esto *imitar a la bella naturaleza*.] (Sánchez, 1805: 160).

En el capítulo I. *Idea general de la retórica y poesía - Division de las piezas teatrales*, Enciso habla del poeta y los preceptos:

los poetas reúnen los rasgos mas hermosos, y con ellos forman un todo ideal, dándole el carácter y colorido que mas les conviene para el fin que se proponen, por cuya razon se llaman creadores (Enciso, 1832: 2).

Poco después:

P. Quién merece el nombre de poeta?

R. El que abunda en ideas sublimes y en invenciones ingeniosas: el que á la vista de los grandes modelos siente inflamarse y elevarse sobre sí mismo: aquel cuya imaginacion rica y seductora presta á la materia formas y propiedades sensibles, cuyo oido tiene la delicadeza necesaria para percibir el número y la armonía, aquel que sabe presentar los objetos por el lado mas favorable é interesante; aquel, e fin, que sabe comunicar á los demas las sensaciones que experimenta, los coloca en la misma situacion en que él se halla.

A estas cualidades naturales añade el arte un profundo conocimiento de la lengua en que escribe, un estudio igualmente profundo del hombre mismo, esto es, del origen é influjo de las pasiones y de las varias modificaciones que estas reciben con relacion á la pátria, religion, edad, sexo, estado y situación de las personas: un conocimiento regular de algunas ciencias y artes, una educacion fina, y en fin, la noticia de los preceptos de su arte, pues ciertamente los tiene, y es necesario estudiarlos para saberlos.

P. Segun eso la poesía no es una bagatela hermosa destinada únicamente á divertir? (Enciso, 1832: 3-4).

Aquí Enciso Castrillón ha tomado igualmente de Sánchez:

¿Quién merece el nombre de poeta? El que abunda en ideas sublimes y en invenciones ingeniosas; el que á la vista de los grandes modelos siente elevarse sobre si mismo, desenvolverse, inflamarse: aquel, cuya imaginación rica y seductora presta á la materia formas y propiedades sensibles; cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía; cuyo juicio presenta los objetos por el lado mas inteligente y favorable; y que con la fuerza de su sentimiento encanta, comunica á los demas las conmociones que experimenta, y las coloca en la misma situacion en que se halla.

Estudios del poeta:

Á estas disposiciones naturales debe agregarse la instruccion. ¿Qué sirve que el poeta esté dotado de una imaginacion viva, fecunda; de un corazon sensible, de un oído delicado, si ignora los principios, el genio y carácter de la lengua en que escribe? ¿Si carece de gusto, este sentimiento de lo que debe agradar ó desa-

gradar? ¿Si apropia á su objeto proporciones, contornos, movimientos actitudes y coloridos que no le convienen? ¿Si no ha estudiado el culto, las leyes, la opiniones, los usos y costumbres, las diversas formas de gobiernos, la influencia de las costumbres en las leyes, y la de estas en la suerte de los imperios? ¿Si no está iniciado en las ciencias y artes para sacar de ellas imágenes, alusiones, comparaciones, con que amenizar y ennoblecer su asunto? Dicho está lo que debe saber el poeta (Sánchez, 1805: 161-162).

Sánchez anota sobre una cita de la divisa: «*Nisi utile est quod facimus, stulta est gloria*».

Las poesías de puro agrado son nada mas que sonoras vagatelas: gustan miéntas se leen, y pasado este momento se olvidan (Sánchez, 1805: 182, Nota al pie)²³².

Las alusiones a los preceptos, su conocimiento y estudio (Enciso, 1830: 4) son una síntesis de varios párrafos de Gómez Hermosilla (1793 [II]: 258).

La cita a Sánchez sobre la «comedia baile» alude a la p. 258, en la que trata sobre ese drama menor.

En el capítulo II. *Ilusión - Reglas generales del teatro, y adornos de la fábula teatral*, Félix Enciso aborda los conceptos de ilusión y verosimilitud, que están tratados por todos sus autores de referencia. Es una constante neoclásica. Sin embargo al tratar los «Adornos de la fábula teatral» sigue el mismo orden de Santos Díez González (1793, libro I, IV-VIII) y sintetiza *Peripecia, Anagnórisis, Episodio, Caracteres*, tomando las definiciones o conceptos principales, y dejando aparte los ejemplos. En cambio se distancia de Díez en *Máquina y Sentencia*. También le sigue más adelante, reelaborando:

la dicción poética debe tener claridad, magestad y número. Será clara cuando de observen exactamente las reglas de la sintaxis y la propiedad de las palabras (Enciso, 1832: 16).

Tres son los caracteres mas nobles con que se distingue el divino language del Parnaso: es á saber, claridad, magestad, y verso. La claridad consiste en la pureza y propiedad de los vocablos: y en la buena syntaxis o fácil y cómoda colocacion de los mismos vocablos (Díez, 1793: 26).

Al hablar de la «dicción poética» cita a Horacio²³³ (Enciso, 1832: 16), pues este decía que la grandilocuencia y el entusiasmo eran las primeras cualidades del poeta.

²³² La sentencia se atribuía a Giorgio Baglivi (1668-1707), sin embargo es del fabulista Gaius Iulius Phaedrus, Fedro (15 a.C.-55 d.C.), *Fabulae* (III, 17, 12). *Arbores in deorum tutela*. Phaedrus (1785: 106).

A partir del capítulo III. *Division del drama, y licencias que se permiten al poeta*, y en los siguientes, parece seguir en líneas generales el orden de Sánchez (1805, segunda parte, capítulos VIII-XIII). Enciso (1835: 21) escribe: «P. Qué es acto? R. Una parte considerable de la acción»; y Sánchez (1805: 219): «Acto es una parte esencial de la acción».

Para el capítulo IV. *Tragedia.- Sus reglas - En qué especie de verso debe escribirse*, Enciso toma, sin copiar, de Díez González (1793: 85 y s.), de Sánchez Barbero (1805: 225 y s.) y de Gómez Hermosilla (1826 [II]):

supuesto que la tragedia es la representacion de una accion heroica, cuyo fin es escitar la compasion y el terror (Enciso, 1835: 27).

La tragedia es la representacion de una acción, heroica y patética, propia para expresar el terror y la compasión (Sánchez, 1805: 219).

Enciso Castrillón cita a Linguet²³⁴:

Linguet dice que la tragedia es la pintura de las desgracias célebres que pueden mover y enternecer á los espectadores, y no los raptos de la ira desenfrenada que no sirven sino para humillar y espantar al auditorio (Enciso, 1835: 27).

Sobre el verso en la tragedia:

el estilo y el tono de la tragedia han de ser elevados, nobles y magestuosos, y la versificación fácil, fluida y variada; pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lírica, y con solo aquel grado de armonía que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del diálogo. El verso endecasílabo suelto es en castellano el mas acomodado (...) El asonantado de romance endecasílabo puede tambien emplearse (Gómez, 1826 [II]: 206-207).

Lo mas general es el verso de once sílabas, ya pareados, ya con asonantes, que es lo que se llama romance heroico ó endecasílabo, y ya también sin consonancia ninguna, que es el verso blanco. (...) se combinan muy mal la dignidad de la tragedia, y la magestad y elevación que debe reinar en su lenguaje (Enciso, 1832: 30).

En el capítulo V. *Comedias.- Cuáles deben ser sus argumentos y su lenguaje*, toma de Sánchez (1805: capítulo X, De la comedia). No obstante Enciso incluye indicaciones sobre el lenguaje y el

²³³ Horacio es citado varias veces por Engel (1790) en las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*.

²³⁴ Simon Linguet (1736-1794), abogado y polémico periodista, fue conocido en España por sus traducciones al francés del teatro español en *Théâtre espagnol* (1770).

verso adecuados, además de los distintos tipos de personaje, que no aparecen en sus textos de referencia y que, en principio, remiten a su experiencia de la escena.

En el capítulo VIII. *Ópera.- Opereta*, encontramos de nuevo a Santos Díez y Francisco Sánchez:

puede decirse que la ópera es un drama en que reunidas la poesía, la música y la pintura, con el fin de *aprovechar deleitando* habla el poeta á la imaginacion de los espectadores (Enciso, 1832: 44).

Defínese, pues, la Opera una Imitación ó representacion teatral de una acción, con el fin de aprovechar deleytando el ánimo, á la imaginación, y al oído (Díez, 1805:145).

[Recitado] Una declamacion notada sostenida y conducida por un bajo que haciéndose oír á cada mudanza de modulacion impide al actor desentonarse (Enciso, 1832: 48).

Es el recitado una declamacion notada sostenida, y sostenida por un baxo, que haciéndose oír á cada mudanza de modulacion, impide al actor desentonarse (Sánchez, 1805:247).

Aria es un periodo musical que tiene por objeto desenvolver una situacion interesante (Enciso, 1832: 48).

Consiste el aria en desenvolver una situacion interesante (Sánchez, 1805:247).

Los estilos que relata en el capítulo XI. *Varias clases de pensamientos y palabras - Cuántos son los estilos.- Cuáles sus vicios*, también están en Sánchez (1805: 71-72).

Es en el capítulo XII. *Del verso español y sus especies*, donde más tiene en cuenta el manual de Gómez Hermosilla, que es de los pocos autores que Enciso (1834: 85 y 89) cita en el texto: «el señor Hermosilla en su excelente obra Arte de hablar ꝑc.». Este define versificación y Enciso la refiere casi literalmente:

versificacion no es otra cosa que: “la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones”, y un verso “cada una de estas mismas porciones sujetas á ciertas medidas.” (Gómez, 1826 [II]: 107).

La versificacion la artificiosa y constante distribucion de una obra en porciones simétricas de determinadas dimensiones, será verso cada una de estas porciones sujetas á ciertas medidas (Enciso, 1832: 84).

Para las licencias poéticas, sin seguirlo literalmente, también le tiene en cuenta (ver Gómez Hermosilla, 1826[II]: 121 y s.); así como para las sílabas breves y largas en relación con el acento.

Sobre la necesidad de normas para la prosodia: «aunque todavía no tenemos un tratado de prosodia castellana»²³⁵ (Enciso, 1832: 90). La aserción estaba en Zeglirscosac (1800: 6)²³⁶, pero también en *Arte de hablar en prosa y en verso*, de José Gómez Hermosilla (1826 [II]: 115):

se me preguntará tal vez por qué en los versos citados (y lo mismo seria en otro cualquiera que se midiese) son respectivamente largas y breves las sílabas que he señalado como tales, y forman en consecuencia los espondeos, yambos y pirriquios que he notado. Para responder á esta pregunta seria menester escribir un tratado completo de prosodia castellana, tratado curioso, útil, y aun necesario, que no tenemos por desgracia.

Para las *Composiciones líricas* (Capítulo XIV) solo toma ideas de Sánchez para las «*imágenes*», «*estravíos*» y «*digresiones*».

Las digresiones son como unas salidas ó excursiones que hace el poeta para buscar bellezas análogas á su asunto, y enriquecerlo con ellas. (Sánchez, 1805: 263).

P. Qué se entiende por digresiones? R. Una especie de salidas o escursiones que hace el poeta fuera de su objeto para buscar bellezas análogas á él, y enriquecerle con ellas (Enciso, 1832:106).

En el importante capítulo *XVI. Declamación teatral.- Reglas generales*, hemos encontrado como referente a Sánchez Barbero. Encontramos claras similitudes con las ideas de François Riccoboni (1873: 144), pero sin evidencias de que fuese una fuente:

es necesario siempre imitar la naturaleza. La afectacion es el mayor de todos los defectos. Por mas que este sea el mas comun, únicamente el gusto nos puede contener en los estrechos límites de la verosimilitud (Riccoboni, 1873:144).

Sin duda, traduce a Bernier de Maligny (1825: 104) en la definición de declamación:

la déclamation théâtrale es l'art d'exprimer, sur la scène, para la voix, l'attitude, le geste et la physionomie, les sentiments d'un personnage, avec la variété et la justesse qu'exigent dans la situation dans la quelle il se trouve.

²³⁵ Resulta extraño que Enciso no conociese las *Lecciones elementales de ortología y prosodia: obra nueva y original en que por la primera vez se determinan y demuestran analíticamente los principios y reglas de la pronunciacion y del acento de la lengua castellana* que el filólogo Mariano José Sicilia publicó en 1827; una obra muy completa y avanzada para la época. En 1832 se publicaron los dos volúmenes juntos.

²³⁶ La cita de Rodríguez de Ledesma puede verse en el epígrafe 10.1.4, página 99.

Enciso (1832: 115) lo expresa así:

el arte de espresar en la escena con la voz, el gesto, y aun con el mismo semblante, los sentimientos del personaje que el poeta introduce, y hacerlo con toda la variedad y exactitud que exigen las circunstancias en que se le supone.

Pero también lo hace Bastús (2008: 149), como veremos:

se da el nombre de declamación, al arte de expresar por medio de la voz, del semblante y del accionado los afectos y sentimientos del personaje que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la exactitud, con toda la variedad, y con las modificaciones que exige la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que se supone hallarse el personaje que se intenta representar.

Y finalmente, poco después, Andrés Prieto (2001: 133):

la declamación teatral es el arte de expresar sobre la escena, por medio de la voz, ademán, gesto y fisonomía, los sentimientos de un personaje con la variedad y la precisión que exige la situación en que se encuentra.

Sobre los perjuicios de imitar la voz (Enciso, 1832: 115-116) también encontramos indicaciones en Riccoboni (1873: 24).

Las ideas sobre naturaleza y arte, así como la noción de imitación y copia (Enciso, 1832: 115) están tomadas en parte de Sánchez (1805: 283 y s.). Tal vez se refería a este cuando indicaba en el prólogo: «en obras que por su misma naturaleza excluyen la originalidad no se puede llamar plagario al que copia lo que otros dijeron, aunque no cite sus nombres» (Enciso, 1832: XII).

En el teatro está la copia de la naturaleza, y no la naturaleza, es decir, que allí todo ha de ser pintoresco, y presentado en las circunstancias mas favorables para conmover á los espectadores sin dejar de agradarlos (Enciso, 1832: 117).

Las artes no imitan simplemente la naturaleza, sino la naturaleza bella: esto no es decir que siempre imitan lo bello, y jamas lo feo, pues muchas veces sucede lo contrario, sino que su fin es hermohear todo lo que imitan haciéndolo agradable (Sánchez, 1805: 287)²³⁷.

El capítulo más significativo es el XVII. *De la verdad de la acción.- De la voz.- Del gesto.- Rasgos característicos de las principales pasiones*, está redactado de manera diferente a los anterio-

²³⁷ Sánchez dice copiar de «la belleza ideal en la poesía y en las cosas morales»; se trata de *Investigaciones filosoficas sobre la belleza ideal: considerada como objeto de todas las artes de imitación*, de Esteban de Arteaga (1789).

res, y da la impresión de que da la voz a otros autores. Enciso sigue el artículo III, *De la acción teatral*, de Zeglirscosac (1800). Este a su vez seguía a Engel, que también consideraba los modelos clásicos. De hecho comenta que «la única regla que en este punto dan los autores» o bien «dicen algunos» (Enciso, 1832: 123-124).

Habla de «imitación» en varias ocasiones y al vincular el teatro y la pintura remite a la tradición del siglo XVIII, a la fisiognómica y a la pintura: «asi como es cierto que las figuras en el teatro son como las de aquellos cuadros pintados para verse desde lejos» (Enciso, 1832: 123).

En todo caso, Enciso advierte que no está de acuerdo con algunos autores en cuanto a los preceptos de la fisiognómica sobre el gesto, pues los movimientos de orejas y narices «sobre ser casi imposibles tocan mucho en ridículos» (Enciso, 1832: 123); seguramente se refiere a Zeglirscosac. Se trata de evitar la afectación. Este será precisamente un argumento de Julián Romea (1858: 51) en su manual. Cabe pensar que Enciso pudo tener también presente el modelo de actuación de Isidoro Máiquez. En las partes en que toma de Zeglirscosac evita explícitamente la inclusión de elementos del gesto en el rostro. Efectivamente, se aleja de las rígidas codificaciones hacia la expresión personal: «siempre, atendiendo al carácter del personage, abandonar su accion á los impulsos que su corazon le dicta» (Enciso, 1832: 133). En esto seguirá a los clásicos, pues Cicerón ya advertía de que el alma se expresa a través del rostro, lo que a su vez recogería Engel en su carta VI *Sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 235). Para Cicerón cada pasión del alma se manifiesta de una manera concreta y característica en el rostro, y para Engel:

la primera especie de estas expresiones, a saber, la de los ojos, se efectúa con tanta facilidad y tan espontáneamente, sin dejar intervalo alguno entre el sentimiento y su efecto, que el arte más diestro en disfrazar los pensamientos secretos no puede detener su explosión (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 234).

Las pasiones del alma modifican el rostro y este las transmite a los que miran; es un elemento visual. La voz, de manera equivalente, también transmitirá las pasiones junto al rostro. Andrés Prieto (2001: 107) hablará en su tratado de 1835 de los «Recursos que pertenecen al oído».

Sigue a Bernier de Maligny (1826: 469) en *Décomposition de la voix humaine*, de manera prácticamente literal, en esta definición de declamación²³⁸ que aparece en *De la voz*. Enciso (1832: 124) escribe:

²³⁸ La cita aparece incluida en el apartado 7.2, sobre el concepto de declamación.

dicen algunos que la declamacion teatral, respecto á este punto, es una modificacion que la voz recibe cuando estamos agitados por alguna pasion, y que anuncia esta disposicion de nuestra alma á los que nos escuchan como la manifiestan á los que nos miran los rasgos de nuestro semblante animado por aquella pasion misma (Enciso, 1832: 124).

Al explicar las pasiones advierte que lo hará desde el teatro y no «como filósofo», pues en cada caso son distintas. De todos modos, sitúa el origen de las pasiones en «La idea del bien o del mal», lo que apunta a la posición moralista ilustrada.

Sobre el asunto clave de la «verdad de acción», Enciso (1832: 124) dice: «La única regla que en este punto dan los autores es que el actor sienta lo que dice». Riccoboni (1783:36) decía: «La única regla que hay que seguir, es la que nos prescribe el sentimiento que debemos hacer». Para Enciso Castrillón se trata de «la exacta conformidad de lo que haría ó debia hacer aquella personage colocado en las varias situaciones en que el poeta le supone» (Enciso, 1832: 123). Engel (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 217) lo expresaba así:

con la perfecta conformidad entre las palabras, el acento y el gesto, y su rigurosa armonía con la situación y el carácter del papel que se representa, se consigue llegar al supremo grado de perfección, resultando siempre de esto la más completa ilusión.

Y Rodríguez de Ledesma: «en particular deberá cada Actor manejar la voz con el tono que es propio de los sentimientos que tiene que expresar, según el papel que desempeña» (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 217). Este será la principal fuente de referencia sobre el modo de representar las pasiones, y en concreto los capítulos VIII al XVI del artículo *De la acción teatral*. Veámoslo.

El *Orgullo*, se corresponde con el capítulo VIII. *Del orgullo y desprecio* de Rodríguez de Ledesma:

cabeza erguida, el cuerpo recto, pero algo inclinado hácia atrás, el semblante altanero y como insultante, el brazo derecho vuelto á la espalda, y el izquierdo caido; los pasos largos, pausados y fuertes y si está parado una pierna recta, sobre la cual descansa el cuerpo y la otra adelantada (Enciso, 1832: 128).

El cuerpo recto y algo caído hacia atrás presentando el pecho, la cabeza levantada, el semblante altanero y como insultante, los brazos caídos y las piernas, una recta, sobre la cual descansa más el cuerpo, y la otra adelantada (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 107).

El *Desprecio*, se corresponde también con el capítulo *VIII. Del orgullo y desprecio* de Rodríguez de Ledesma:

torcer el cuerpo presentarse de costado al objeto, volver la cabeza á otro lado, y de pronto echarle una mirada rápida, y aun á veces dirigírsela con negligencia sobre el hombro, como si el objeto no fuese digno de un examen mas sério y detenido (Enciso, 1832: 129).

Las demás señales del desprecio son torcer el cuerpo, presentarse de costado, echar una mirada rápida con un aire fiero y alguna vez dirigida con negligencia sobre el hombro, como si el objeto no fuese digno de un examen más detenido y más serio (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 107).

Las emociones *Temor (terror y espanto)*, *Estimacion, veneracion y amor* de Enciso Castrillón se corresponden con los capítulos *IX. Del horror, espanto y terror* y *X. Del amor*. La *Desconfianza* y los *Zelos*, con el capítulo *XII. De los celos, odio y desconfianza*.

César en su juventud lloraba leyendo la historia de Alejandro el Grande, y sus lágrimas, eran la espresion de los zelos que le causaba aquella celebridad que deseaba adquirir y aun superar. Puede usted considerar que en los zelos, ya nazcan del amor, ya de la ambición, se mezclan varias pasiones que cada una tiene su gesto particular (Enciso, 1800: 132).

Las lágrimas que el joven César vertía leyendo la historia de Alejandro el Grande. Por lo demás, examinando los celos del amor, se tendrá un verdadero Proteo, que no teniendo jamás una forma propia, se muda a cada momento. (...) Nada hay fijo, nada estable en cada una de estas mutaciones, y ninguna parte ofrecerá una sola línea aislada que designe únicamente los celos y no otra afección (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 119).

Tristeza y el abatimiento se corresponden con el capítulo *XIII. De la tristeza, abatimiento, sufrimiento y dolor corporal* en Zeglirscosac.

La madre á quien arrebataron sus hijos, experimentan en el primer grado un atolondramiento, efecto de la viveza de su pena, que casi las quita la facultad de sentir: el segundo grado es un furor llevado hasta el último punto; y luego convencidas ya de la nulidad de sus deseos y esfuerzos caen en el abatimiento y en la profunda melancolía (Enciso, 1832: 135).

El primer sentimiento de una madre privada de sus hijos es el atolondramiento, el segundo el furor de un dolor llevado al último punto, y el tercero el abatimiento y la melancolía. (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 120).

Ira (desesperación, furor, rabia), con el capítulo XVI. *De la desesperación y rabia*. Enciso Castañón (1832: 133) cita la descripción de los rasgos de la ira en Séneca²³⁹. Zeglirscosac no cita a Séneca explícitamente, pero si lo hace una de sus fuentes, Engel, en la *XVII Carta sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* publicada en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* el 18 de enero de 1790 (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 296).

Séneca al describirlos dice que no es fácil conocer si este afecto es más detestable que feo por el terrible trastorno que causa en todo nuestro cuerpo las contorsiones violentas y las extravagantes posturas que escita. De aquí es que el actor al pintarlas en el teatro debe atender a copiar de la naturaleza solo aquellos rasgos que pueden verse sin particular disgusto (Enciso, 1832: 133).

Baste dar ya al Actor una regla en cuanto al modo de manejar esta pasión y así, cuando intente imitar la cólera y la venganza, debe proponerse otro fin que el representarla al natural, porque en una pasión cuyos efectos vienen a ser con facilidad horrorosos y repugnantes es necesario evitar, más que en cualquiera otra afección del alma, el exceso o el presentarla con demasiada verdad (Zeglirscosac, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 127).

Una sola observación a meditación del actor; a saber, que imitando la cólera debe proponerse otro fin que el de representarla al natural; y que, en una pasión cuyos efectos si se hacen horrorosos y fastidiosos con tanta facilidad, es preciso que cuide más que en cualquier otro afecto del alma de no cargarla y aun de que no se parezca demasiado a la verdad (Engel, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 297).

Podemos ver un ejemplo curioso de como Enciso toma de Zeglirscosac, este a su vez de Engel, y Engel de Séneca.

El alma agitada por el deseo de venganza, que es hijo de la ira, manifiesta en todos los movimientos de su cuerpo la resolución y el ardimiento; presenta repetidas veces los puños cerrados, ó las manos enteramente abiertas como si tuviera presente a su enemigo; unas veces aviva sus pasos, otras se detiene, y golpea con los pies el suelo (Enciso, 1832:133).

Esta cólera es compuesta del disgusto de la ofensa recibida del deseo de tomar venganza, y luchando entre sí estas ideas en una alma agitada, producen movimientos absolutamente contrarios según predomina una y otra. A veces la san-

²³⁹ Es probable que Enciso conociese el texto de Séneca. Pudo conocer también la edición francesa de las *Cartas* de Engel de 1788-1789 (ver Doménech, Soria y Conte, 2011: 54) o la italiana de Rasori (1818-1819), que incluía el capítulo VI de *Dell'Arte rappresentativa* de Luigi Riccoboni (1728).

gre se dirige hacia las partes del cuerpo agitadas por la cólera, los ojos como que saltan de sus órbitas y centellean, el rostro se inflama, se dan patadas en el suelo, se mueve y se agita el cuerpo como si estuviese furioso y he aquí los signos del deseo que domina de venganza. (Zeglirscosac, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 126).

El Filósofo de quien he tomado estas palabras continúa de este modo: «Estas ideas luchando entre sí en un alma agitada producen unos movimientos absolutamente contrarios según el que predomina; el rostro se inflama, se dan patadas, y el colérico se agita como un furioso: he aquí las señales del deseo de la venganza que domina (Engel, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 296).

El chasquido de las articulaciones que se retuercen, los gemidos, los bramidos y la conversación salpicada de palabras incoherentes, las manos que se juntan con excesiva frecuencia, el golpear de los pies sobre la tierra y las sacudidas del cuerpo entero transmisor de amenazas seguras de ira, el aspecto repugnante a la vista que inspira el terror propio de los seres degenerados y ensoberbecidos... no se sabe si más bien es un defecto detestable o repugnante (Séneca, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 296).

Un último ejemplo de cómo Enciso toma de Rodríguez de Ledesma y reelabora la redacción:

seran los caracteres de la desesperación, añadiendo que si las cadenas ó la fuerza armada se opone á que el airado tome la venganza que desea, vuelve sus esfuerzos, contra aquello mismo que le sujeta, desconoce todos los obstáculos, y aunque sin esperanza de vencer lucha contra ellos, los desprecia, los insulta, y si en medio de su furor puede apoderarse de un arma se arroja sobre ella poseido de la rabia, que le hace insoportable la vida (Enciso, 1800: 134).

Si el deseo de la venganza no puede caer sobre el sujeto que lo causa, o por su ausencia o por algunos lazos o cadenas que nos lo impiden, se ve que en ambos casos, exaltada ya la cólera hasta el último punto (...) y si por un accidente pronto e imprevisto llega a sus manos un instrumento mortífero, como espada, se apodera de ella con furor y se arroja sobre su punta, (...) y acabar más pronto la vida que le es pesada (Zeglirscosac, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 127-128).

Sin embargo, Félix Enciso deja sin incluir un parte importante de las pasiones de Rodríguez de Ledesma: II. *De la admiración*, III. *De la compasión*, IV. *De la estimación*, VI. *De la tranquilidad*, VII. *Del éxtasis*, XIV. *De la alegría y de la risa*, XVII. *De la exclamación*. Otras pasiones son reubicadas por Enciso: V. *De la veneración*, es reubicada con «estimación» y «amor»; XI. *Del temor* y de los

deseos queda como «temor»; *X. Del amor*, se une a «estimación» y «veneración»; *XV. De la cólera y venganza*, queda dentro de la «ira». Sintetiza cuanto puede y reordena, para reducir el material de Rodríguez de Ledesma a sólo nueve páginas.

Finalmente, en el capítulo *XVIII. Del poema épico, y de la poesía bucólica ó pastoril*, Enciso toma de Santos Díaz.

La imitacion de una accion, sola, entera, verdadera, verosímil, ilustre, feliz, de persona de alta jerarquía, y cuyo fin es persuadir á los príncipes con el ejemplo de aquel héroe para que imite sus virtudes (Enciso, 1832: 136).

Imitacion de una accion sola, entera, verdadera, verosímil, ilustre, feliz, de persona de alta gerarquía (...) la qual excita á los grandes personajes, y los persuade á la práctica de las virtudes heroycas (Díaz, 1793: 40).

10.2.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Enciso, hemos insistido en ello, refleja en su manual la importancia que se empezaba a dar a la teoría —aunque el principio ya estaba en Cicerón y Quintiliano— de la literatura y del lenguaje dentro de la formación del actor:

¿Cómo, por temor que algun crítico dijese: *esto no pertenece a la declamacion teatral*, dejaría yo de dar á mi obra toda la estension que conozco ha de ser muy útil á los alumnos? (Enciso, 1832: XI).

Enciso tiene claro que el objetivo es formar actores, no literatos o poetas. Los «dones» que el cómico necesita serán: sensibilidad y «fisonomía animada». Estos dones se completan con «estudio y buen gusto»:

y si la naturaleza le ha dado un corazón sensible y una fisonomía animada, y su estudio y buen gusto le indican los extremos que ya tocan en ridículo, su semblante espresara con verdad lo que debe. Si por desgracia la naturaleza le ha negado sus dones son inútiles todos los preceptos (Enciso, 1832: 124).

10.2.8. Conclusiones

Enciso Castrillón, en correspondencia con su trayectoria profesional, materia y oficio, dejó un manual más centrado en aspectos teóricos que prácticos, pero siempre con la mirada puesta en la formación para el escenario. Su amplia experiencia teatral, el manejo de diversas fuentes de información y su posición en la Escuela de Declamación Española, le permitieron seleccionar y filtrar la información bajo un criterio de utilidad a los estudiantes. El manual acoge contenidos de teoría de la declamación, y enfoca hacia ella los conocimientos.

Su trayectoria teatral le hizo coincidir con actores clave como Isidoro Máiquez y con los que después serían maestros en la Escuela de Declamación. En este sentido, habitó un periodo amplio de transición entre la Ilustración y el Romanticismo que supuso grandes cambios en la profesión del actor: la institucionalización de la formación actoral y la dignificación profesional.

Ejerció docencia en varias instituciones educativas muy relevantes, y para ello, teniendo en cuenta, como en este caso, las necesidades de la institución y de los alumnos, tradujo textos o elaboró manuales específicos que tuvieron autorización oficial.

Fue un hombre de cierta relevancia social en el lento tránsito de la monarquía absoluta hacia el estado burgués, e implicado en su entorno político, educativo, cultural y artístico. Todo ello se refleja en su manual, hecho para los alumnos del Conservatorio, iniciando una producción que tendría continuación en los de Prieto, Bastús, Latorre, Romea y otros. A pesar de encajar en los principios ilustrados, mira ya con recelo a la fisiognómica del siglo XVIII como codificación de la expresión de las pasiones, y apunta en algunos puntos hacia el teatro romántico y realista. Se sitúa en medio de las corrientes de la vivencia y la representación, con la mirada puesta en ambas, sin renunciar a los preceptos ni a la naturalidad.

El manual es muy relevante. Primero porque se elaboró y editó al tiempo que se formaba la Escuela Española de Declamación. En segundo lugar, porque conocemos bien el proceso de autorización, el contexto académico y las intenciones del maestro. Finalmente, porque supone la primera sistematización de contenidos del habla escénica en la declamación, y sirvió de referente a posteriores manuales.

Félix Enciso supo hacer una reordenación de los materiales que conocía y adaptarlos al contexto en una estructura que incluye las relaciones con la declamación. De este modo, introduce la teoría en la formación del actor y muestra la importancia operativa de los conocimientos para la actuación, sin perder el objetivo escénico ni su punto de vista profesional. Aparece un epígrafe específico sobre la voz, que tendrá continuidad en los manuales de Bastús y Prieto.

Desconocemos si fue original la idea de diferenciar «elocuencia natural» y «elocuencia artificial» o si fue tomada de Bernier de Maligny (1826: 469), pero es claro que aporta un significativo encuadre para la disciplina: la elocuencia artificial supone contenidos, procesos, reglas y elaboraciones que han de ser enseñadas y aprendidas. La naturaleza y el arte deben unirse en los procesos de elaboración artísticos. El teatro copia la naturaleza pero no puede ser la naturaleza misma. Enciso aporta definiciones genéricas pero también algunas concretas de elementos de la prosodia, como acento, periodo o ritmo. Refiere la necesidad de la pronunciación precisa y sin acento terri-

torial, el uso delicado del volumen, el cuidado de la voz, o la adaptación a personaje, situación y forma del verso para evitar la monotonía.

Advierte contra la imitación, uno de los males de los jóvenes que querían ser actores. Se distancia de la fisiognómica. La naturalidad e individualidad harán evitar la afectación, darán verosimilitud, pero no serán un absoluto, y no deberán sin embargo hacer ignorar el decoro ni la utilidad de los preceptos. El actor tendrá en cuenta el conjunto de los actores, el desarrollo de la obra, el espacio de la sala; y no se dirigirá jamás al público para no romper la ilusión teatral.

Enciso tomó el manual de Francisco Rodríguez de Ledesma como fuente para el capítulo XVII, *De la verdad de la acción.- De la voz.- Del gesto.- Rasgos característicos de las principales pasiones*. La verdad de la acción, la voz, el gesto y las pasiones aparecen unidos. Hay, por tanto, una línea que une el primer manual del siglo y el primero de la Escuela Española de Declamación; sin embargo, los contenidos y procesos vinculados al habla escénica tienen aquí un desarrollo incomparablemente mayor. Aun así en el manual de Enciso Castrillón apenas aparecen contenidos relacionados con la producción vocal o la prosodia. Tomó igualmente de Santos Díez (1793), Francisco Sánchez (1805), y José Gómez Hermosilla (1826).

La Literatura formó parte del primer plan de estudios del Conservatorio de Música de María Cristina, y Enciso Castrillón fue su primer profesor. Supo elaborar un manual que aunaba la materia prescrita por el currículum, con la práctica de los alumnos de canto y los de declamación, sin salirse del discurso ilustrado sobre la formación de los artistas y su función social. Estableció así unos contenidos aprobados por la institución que según parece fueron considerados necesarios por el resto del profesorado (maestros de Declamación). Aportó procesos didácticos internos de la asignatura, pero significativamente relacionados con los procesos de otras materias. Presentó ordenadamente unos contenidos sobre voz y palabra que empiezan a diferenciarse de otros, en concreto de los relacionados con la actuación, y a tener su espacio didáctico específico.

10.3. Vicente Joaquín Bastús y Carrera (1833) *Tratado de Declamación o Arte Dramático*

10.3.1. El autor y las ediciones

Poco podemos añadir a la edición crítica de Guadalupe Soria y Eduardo Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008). A ella remitimos, y por tanto solo tomamos los datos esenciales o que consideremos relevantes para el estudio del habla escénica en el tratado-curso. Tiene la peculiaridad de incorporar en notas los aportes de las sucesivas y diferentes ediciones hasta la última (de 1865), lo que, entre otras cosas, permite observar las incorporaciones de material sobre la voz y el habla.

Vicente Joaquín Bastús y Carrera, según las pesquisas de Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 14), nació hacia 1794 o 1795 y estudió Farmacia en Barcelona, siguiendo la tradición familiar. En 1820 se licenció y más adelante se doctoró, y tuvo una Oficina de Farmacia también en Barcelona. Según noticias no documentadas fue en Francia, emigrado por sus ideas liberales, donde se interesó por el arte de la declamación.

Se documentan varias solicitudes de licencia para la publicación de periódicos entre 1827 y 1835 en las que aparece Vicente Joaquín Bastús: *La Estrella*, *El observatorio Teatral*, *El Tecnológico*, *El Ateneo*, *El Observador Catalán* y *El Guardia Nacional*, *Eco de la Razón*. En este último y en otros periódicos de Barcelona y Madrid, publicó multitud de artículos del contenido más diverso (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 29). Entre sus artículos periodísticos destacan los dedicados a la crítica teatral, en los que incluye el trabajo interpretativo y «los signos cinéticos relativos a la interpretación del actor» (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 21), desde la perspectiva de la patognómica que será la que incluya en el *Tratado de Declamación o Arte Dramático*.

Escribió al menos una comedia: *Antonino o el mal uso del talento*, que se estrenó y publicó en 1832; era lacrimógena, seguía las reglas neoclásicas y estaba influida por las comedias de Molière.

Tanto en la crítica como en otros artículos y publicaciones, Bastús «muestra una continua obsesión por el respeto a la verdad histórica en la escenografía, mobiliario, vestuario y manejo del mismo por parte del actor» (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 21-22). Esta cuestión aparecerá también en el *Tratado de Declamación*. En 1859 publicó en varios periódicos el artículo *De la crítica teatral*, defendiendo la necesidad de una crítica competente, objetiva, precisa, razonable, que conozca el arte del actor y defienda la propiedad histórica del vestuario, escenografía y objetos (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 23).

Bastús fue un prolífico escritor sobre Historia, Literatura, Bellas Artes, Filología, ciencias, costumbres, temas religiosos y curiosidades; se podría decir que enciclopédico, pues entre otros publicó el *Diccionario histórico enciclopédico* entre 1828 y 1831, o *El trivio y el cuadrivio o La nueva enciclopedia. (El cómo, el cuándo y razón de las cosas)* en 1862. Han sido muy valoradas sus *Nuevas anotaciones al ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes*. Se pueden ver sus obras en Bastús (2008: 103).

Fue fundador del Ilustre colegio de boticarios de Barcelona, miembro de las Reales Academias de Buenas Letras, de Ciencias Naturales y Artes, socio de la Academia Filodramática de Milán, miembro del Instituto histórico de Francia, de la Academia de los Arcades de Roma, de varias Rea-

les Sociedades económicas y otras corporaciones. Fue Diputado electo en varias ocasiones, y en 1849 se le concede la Cruz de Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica. Destaca su nombramiento como Censor Supernumerario en 1834, y significativamente como Secretario de la Comisión Superior Provincial de Instrucción Primaria de Barcelona (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 44).

En relación con la didáctica, propuso en 1837 y 1847 un *Curso de enseñanza de la historia aplicada a las bellas artes* para la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Parte de los materiales del curso le servirán en las ampliaciones del *Tratado* de 1848 y 1865. Fue propuesto para Director de la Cátedra de Declamación del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés en 1839, poco tiempo después de su fundación. Parece que no ocupó el cargo, que sí tomó José García Luna (maestro de Declamación en el Conservatorio de Madrid) hasta 1840. La cátedra fue ocupada en 1844 por Manuel Milà i Fontanals (1818-1884), autor de un *Manual de Declamación* publicado en 1848, como veremos (10.7).

El *Tratado de Declamación o Arte Dramático* de Bastús se publicó en Barcelona en 1833. Esta publicación, y su adopción como manual para las clases del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en 1834 «le traerán el reconocimiento de varias academias y le permitirán ser elegido para desempeñar la cátedra de Declamación del Liceo de Barcelona» (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 44). Por las citadas circunstancias y las varias ediciones, ha sido posiblemente el manual de Declamación más difundido y conocido del siglo XIX en España.

Sintetizamos las ediciones, que según Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 91-101) fueron cuatro.

1ª (1833). *Tratado de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona, Herederos de A. Roca. 199 páginas.

Con dedicatoria al «AL Sr. DON FRANCISCO DE GREGORIO, MARQUES DE VALLESANTORO, BARON DE CLARET, VOCAL DE LA REAL JUNTA DE FOMENTO DE LA RIQUEZA DEL REINO, ETC. ETC.». El texto está «dirigido á ilustrar en lo posible la escuela dramática española» (Bastús, 1833: 5).

Advierte después que el tratado forma parte de un plan de tres, junto con uno sobre la Historia del teatro y otro sobre la ópera y el baile; en sucesivas ediciones no se les vuelve a citar, pero incluye nuevos apartados y ampliaciones sobre la historia del teatro.

Comenzamos la publicacion de estos tratados por el de DECLAMACION, porque sin negar la utilidad de los otros, es el que mas directamente interesa á los actores, para quienes principalmente esta escrita esta obrita. (...) El incremento que

siga tomando el arte dramático; consecuencia precisa de la aplicación de los actores, y de la protección y recompensas que sus estudios y adelantos merezcan, nos indicaran si más adelante debemos pensar en publicar las demás observaciones y los otros materiales que tenemos reunidos. Entre tanto nos consideraríamos bien recompensados de este trabajo, si por nuestro débil impulso recibiera el teatro español una mejora o diera un solo paso a su perfección (Bastús, 1833: 11-12).

También dirige el tratado a los dramaturgos, aficionados al teatro y profesores de bellas artes.

Concluye con un índice alfabético que ya no aparecerá como tal en las siguientes ediciones, sino como índice de contenidos secuencial.

2ª (1848). *Curso de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona, Juan de Oliveres. 406 páginas.

La dedicatoria cambia y se dirige ahora al Director General de Instrucción Pública Antonio Gil de Zárate²⁴⁰. Introduce en la *Advertencia* la referencia a su nombramiento como maestro de Declamación para la cátedra del Liceo en 1839 como motivo de la ampliación del texto.

Los contenidos aumentan mucho con cambios en el orden, nuevos epígrafes y anotaciones, entre ellos el título dedicado a la voz, como veremos más abajo. Introduce un recorrido por la historia del teatro en la incorporación *Del teatro y de las representaciones teatrales*, en correspondencia con el volumen no publicado al que hacía alusión en la edición de 1833. Aumentan las referencias a fuentes clásicas, actores (entre ellos Andrés Prieto) y tratadistas; una vez más, remitimos al estudio de Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 91-98), que cita a Descuret como fuente importante en la parte dedicada las pasiones, sus síntomas y expresión. Cambia el índice alfabético por uno de orden.

3ª (1853). *Curso de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona, Juan de Oliveres. 406 páginas.

Es prácticamente la segunda edición con alguna pequeña modificación: no incluye dedicatoria, amplía la relación de corporaciones a las que pertenecía y los cargos. En portada aparecía la referencia a la obra como manual del Conservatorio de Madrid. La eliminación de la anterior dedicatoria pudo responder a que Gil de Zárate había cesado como Director general de Instrucción Pública en 1851.

²⁴⁰ Recuérdese que pocos años después Bastús consta como Secretario de la Comisión Superior Provincial de Instrucción Primaria de Barcelona (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 44). También pudo unirles la afición por el teatro, y la ideología liberal.

4ª (1865). *Curso de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona, Librería e Imprenta de Salvador Manero. 408 páginas.

En los *Justificativos* introdujo el dictamen del censor, nuevas felicitaciones y comentarios. Suprimió la advertencia e incorporó una nota del Editor. Añadió el apartado *De la crítica teatral*, y modificó *De la voz, de la pronunciación y de la memoria*, que está notoriamente ampliado y en dos secciones distintas. Hay cambios en algunas notas y se han añadido otras.

10.3.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Bastús solicitó que su libro fuese declarado como texto para la Escuela de Declamación. El Ministerio de Fomento consultó al Director Francesco Permarini y este pidió informe a Félix Enciso Castrillón, que recomendaba consultar a los maestros de Declamación. Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 82-83) transcriben el informe de Enciso Castrillón, fechado el 6 de febrero de 1834:

en mi clase de Literatura se han leído algunos artículos del Tratado de Declamación, según V. S. dispuso a poco de haberle publicado su autor D. V. Joaquín Bastús, y así en estas lecturas a los alumnos, como en la particular que hice de la obra, me pareció muy digna de que la estudien los que asisten a estas clases, pues además del mérito que ella pueda tener por sí misma, la recomienda la circunstancia de ser la única elemental que hay sobre la materia en nuestro idioma. Por esto, y hasta que vea la luz pública algún otro texto más completo, me parece no hay inconveniente en que se le admita como texto, limitando mi opinión a la clase de Literatura, que es donde los alumnos toman las primeras nociones de este arte; pues los Sres. Maestros de Declamación serán los que con mayor fundamento podrán informar hasta qué punto son útiles y aplicables a nuestro teatro los principios que el autor establece.

Los maestros de Declamación Joaquín Caprara, Carlos Latorre y José García Luna daban también su aprobación al tratado, argumentando «lo poco que hasta ahora se ha escrito en España acerca de la Declamación teatral» (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 82).

Bastús incluyó en el *Curso* parte del informe de aceptación de Piermarini de 1834, y la comunicación al autor por el Director General de Instrucción Pública, Antonio Gil de Zárate, de la aceptación del Ministerio por Real orden de 13 de abril de 1849:

«El Señor Ministro de Comercio, Instrucción y Obras públicas dice con esta fecha al Vice-Protector del Conservatorio de Música y Declamación lo que copio:
«La Reina (Q. D. G.) en vista del favorable informe que acerca de la obra titulada *Curso de Declamación* por D. V. Joaquín Bastús, han emitido los profesores encargados de esta enseñanza en ese Conservatorio; se ha dignado mandar que se adopte como libro de texto para los alumnos de la misma.

»De Real Orden comunicada por dicho Señor Ministro lo traslado á V. S. para su conocimiento y satisfaccion.

Dios guarde á V. S. muchos años. Madrid 13 de abril de 1849. - El Director general. —Autonio Gil de Zárate.— Sr. D. V. Joaquin Bastús.» (Bastús, 1865: VII).

En los exámenes generales privados de 1855, el examen de Declamación consistió en una «Lectura de prosa y de verso en alta voz. Nociones generales del arte de la Declamación. Ademán teatral: paso, gesto y colocación. Ensayo práctico y ejercicios» (en Soria, 2010: 248). Esta investigadora refiere en el expediente de los exámenes una nota con títulos de tratados de Declamación, que bien pudieron ser los utilizados para preguntar a los alumnos. Aparece el «Arte de Declamación de Bastús», y otros tratados franceses como el de Larive o Talma (en Soria, 2010: 248). Los profesores de Declamación eran José García Luna y Agustín Azcona (supernumerario de Declamación lírica). Sabemos por *Noticias sobre el arte de la Declamación*, su manual publicado en 1838, que el maestro Carlos Latorre conocía los textos de Talma. Julián Romea, que sería nombrado maestro de Declamación en 1857, y estaba en el tribunal de los exámenes de 1855, en 1858 publicaría las *Ideas generales sobre el arte del teatro para uso de los alumnos de la clase de Declamación del Real Conservatorio de Madrid*, en las que se manifiesta contrario a los principios de la patognómica, que era una de las fuentes de Bastús. En 1861 las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina* del Conservatorio, señalaban como texto para los exámenes el de Julián Romea (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 88). Aunque el manual de Bastús se utilizó hasta 1861, es probable, como sugiere la nota del expediente de los exámenes referida por Soria, que su utilización hubiese sido cada vez más reducida en favor de otros textos²⁴¹.

Aunque los principios de la fisiognómica seguirían reproduciéndose en los tratados, los gustos del público y los estilos de actuación derivaban ya hacia el realismo.

El texto de Bastús, como él mismo advierte en la introducción («creemos será oportuno y de alguna utilidad la publicación de un tratado acerca de la declamación teatral», en Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 135), se concibió como tratado. Bastús tuvo en cuenta a quién se dirigía fundamentalmente el texto:

el actor adocenado, que compare estos conocimientos, necesarios para llegar a ser un profesor célebre en el arte de la declamación, con los que él tenga y los

²⁴¹ Cabe la posibilidad de que José García Luna, que impartió regularmente a los alumnos de canto, prefiriese el texto de Bastús, lo que parece encajar con su perfil de actor y maestro. García Luna falleció en 1861 a la edad de 71 años. Guadalupe Soria (2010: 377) señala: «Es posible, lo aventuramos como hipótesis, que el manual de Bastús sirviera más como guía del profesor y material de auxilio de la enseñanza que como libro de cabecera del alumno».

que generalmente poseen los actores, graduará estos principios quizá de estudios complicados e inútiles, pero esto mismo sería suficiente cuando no hubiera dado otras pruebas de su atraso, para justificar lo ignorante que se halla, y lo poco que conoce el arte difícil que desempeña. (...)

En la obrita que les ofrecemos, escrita con sencillez y claridad a fin de que esté al alcance de todos, hallarán los actores las principales reglas que han de tener presentes en su arte: reglas que bien entendidas y observadas, y con el auxilio de la naturaleza, no dudamos puedan conducirles a la perfección (Bastús, 2008: 137).

Tras la designación como texto para el Conservatorio de Madrid en 1832 y el nombramiento de Bastús como maestro de Declamación para el Liceo de Barcelona en 1839, en la siguiente edición, de 1848, como hemos visto, pasó a ser «Curso». En una incorporación de 1865 se lee: «Para que el alumno pueda pronunciar las frases de un diálogo» (en Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 274). Los importantes cambios en la dedicatoria, ahora al Director General de Instrucción Pública, en el orden y contenidos, la ampliación de fuentes y referencias, indican una reorientación teniendo en cuenta su uso didáctico. Es una razón más para incluir el texto entre los manuales.

10.3.3. El Habla Escénica en el texto

Sigo el orden de la primera edición, según el criterio de Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008), señalando los cambios en las siguientes. Para evitar la reiteración, a partir de aquí y en los siguientes epígrafes citaré por esta edición de 2008, señalando únicamente la página. Se indicará cuando cite por otras.

En la introducción encontramos el mismo tipo de aserciones sobre la lengua que Rodríguez de Ledesma y Enciso Castrillón harían en sus textos. Bastús insiste en la necesidad de «poseer el idioma patrio» (p. 136), conocer otros, y en las cuestiones sobre el método de aprendizaje.

En *La Declamación de los antiguos* (p. 139) introduce, como haría Enciso sobre el verso (Enciso, 1832: 88-89), el asunto de las sílabas y los acentos, citando a Quintiliano (ver Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 239). Se refieren las relaciones entre la voz, la palabra, la oratoria, la música, el gesto y la máscara en la antigüedad a través de anécdotas en referencias como Platón, Tito Livio o Cicerón.

En *De la escena* (p. 143) solo referiremos la importancia que da a la verosimilitud o ilusión escénica, así como a las unidades clásicas.

En *De la Declamación moderna* (p. 149), da una definición y explica la diferencia entre calidades internas y externas que requieren los distintos personajes. La voz parece asociada a las calida-

des externas. Trata sobre la afectación, el sentimiento, el «fuego» en el actor, y la relación de voz y palabra con otros elementos y lenguajes de la escena. Vuelve sobre la cuestión de la vivencia o la representación de las pasiones y la naturalidad, tema que veremos al tratar sobre el habla escénica y la actuación. En sucesivas ediciones amplía la información sobre el término “Declamación”, las cualidades del actor, emociones, caracterización, pero sin apenas referencias al habla escénica.

En *Principios generales de Declamación* (p. 155) propone una secuencia de preparación, e introduce el término «locución», que hasta ahora no había aparecido en los manuales (punto 4), en relación con el resto de elementos escénicos (puntos 11, 16 y 18). El actor no recurrirá al apuntador. En la secuencia aparecen la memorización del papel y el ensayo, en el que es necesario el trabajo con las palabras y su sentido (6º y 7º puntos). No se dirigirá la palabra al público (8º) y se mantendrá la atención constante. El punto 12º refiere en exclusiva al habla escénica y la locución. En 4ª edición introduce la cuestión, apenas insinuada por Enciso en su manual, de lo que hoy se tiende a incorporar al concepto de proyección²⁴² desde la estética de la recepción (Lasagabaster, 1991): el público ha de oír siempre cómodamente al actor.

En *Del accionado* (p. 167) y *Del rostro o semblante* (p. 171) no hay referencias al habla escénica salvo detalles relacionados con la caracterización y la importancia de la técnica. A pesar de dar multitud de detalles sobre el rostro, no se refiere a la boca en relación con la voz o la pronunciación.

Los contenidos sobre habla escénica se encuentran en *De la voz* (p. 270), que en la edición de 1848 pasaría a *De la voz, de la pronunciación y de la memoria* (p. 115) y finalmente en la de 1865 a *De la voz y la pronunciación* (p. 119). En la primera edición habla de las cualidades vocales como el tono y el volumen y su uso, del oído, del verso, con materiales que siguen a Enciso y Riccoboni. En las ediciones posteriores el capítulo cambia y aumenta sus contenidos, con pronunciación y memoria. En la última, la «memoria» se amplía y queda en capítulo aparte. En la primera edición el capítulo *De la voz* ocupaba seis páginas (102-108). En la segunda, el capítulo *De la voz, de la pronunciación y de la memoria*, ocupaba veinticinco páginas (115-140) e incluía tres notas (19-21). En la cuarta *De la voz y la pronunciación* ocupó veintinueve páginas (119-138) con tres anotaciones (18-20); la parte sobre la memoria quedaba para el capítulo siguiente. Como curiosidad: comparando la primera y última ediciones, a pesar de que el tipo de letra es algo mayor en la de 1865, sin embargo en cada página hay aproximadamente un 20% más de palabras que en la de 1833, lo que indica que el aumento es mayor del que se

²⁴² Sobre el controvertido concepto de proyección y sus definiciones véase Berry (2014: 58, 60, 281), Shewell (2009: 148, 201), Bustos (2007), Pinczower y Oates (2004), Le Huche y Allali (1993 [1]: 171), McCallion (1988: 170). La definición de este último está abajo, en nota 251, página 138.

deduce del número de páginas. Por tanto, la ampliación de contenidos en torno al habla escénica fue sustancial.

La ampliación del capítulo sobre voz y pronunciación de 1865 es sin duda la parte más interesante y completa sobre el habla escénica. Además de la diferenciación entre «habla natural» y «artificial» —que incluye la voz—, trata de la necesidad de aprendizaje, de la caracterización vocal, pronunciación y dicción, débito, elementos de la prosodia, uso de la respiración, del tono y volumen, y relaciones con otros aspectos de la interpretación, que explicaremos en detalle. Las referencias aumentan, se actualizan y diversifican.

10.3.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

Si observamos los manuales estudiados hasta ahora, vemos que no había sino unos párrafos dedicados al habla escénica en Zeglirscosac, y específicamente dos páginas en el de Enciso Castillón, que es coetáneo al de Bastús. En este, la voz aparece con contenidos desarrollados junto a la pronunciación, y en puntos concretos de otros capítulos, ocupando unas treinta páginas en la última edición. En los capítulos sobre la expresión física de las pasiones, al igual que ocurría en los manuales estudiados de Zeglirscosac y Enciso, no hay referencias directas al habla escénica.

A pesar de interesarse por diversas obras científicas relacionadas con la fisiología, lo que resulta cierta novedad en los tratados de arte dramático, no trata la anatomía y fisiología de la voz. No es extraño, pues la producción de la voz siguió siendo un mecanismo a explicar hasta 1837 y no se ha comprendido hasta la segunda mitad del siglo pasado²⁴³.

La diferencia de contenidos entre ediciones hará que las comparemos constantemente, pues los esbozados en la primera se desarrollan y precisan en las siguientes.

10.3.4.1. Conocimientos (saber)

Desde el principio se observa el punto de vista filológico preocupado por las etimologías, por los conocimientos. En cierto modo en 1865 Bastús venía a decir algo similar a lo que decía Zeglirscosac en su manual (ver en 10.1.4): que carecía de los conceptos²⁴⁴.

²⁴³ Desde principios del siglo XIX los fisiólogos intentaron explicar el funcionamiento laríngeo. Henri Dutrochet (1776-1874) en su *Nouvelle Théorie de la Voix* de 1800 y Françoise Magendie (1783-1855). En 1825, Félix Savart (1791-1867) publica sus experiencias sobre el mecanismo vocal. En 1837, Johannes Müller (1801-1858), profesor de fisiología en Berlín, publica sus experimentos con laringes y explica los factores de la producción vocal laríngea sentando las bases de las teorías posteriores de la segunda mitad del siglo XX. Ver Fernández González, Vázquez de la Iglesia, Marqués Girbau, y García-Tapia Urrutia (2006). Véanse también los tratados de Segond (12.3), Yela (12.5) y Botey (12.8).

²⁴⁴ Aunque Enciso pretendía incluir láminas en el tratado, la mayoría de los conceptos específicos sobre la voz en el manual se incorporan después, en las ediciones 2ª y 4ª.

Tiene la voz una gran significación para juzgar de una persona, pero como el caricaturista se vería muy embarazado para pintarla, nos limitaremos a hacer algunas observaciones generales, de mucho interés para el actor (p. 271).

Utiliza el término «locución» en el mismo sentido que actualmente. Es interesante que se presenta asociada al personaje y en relación con el resto de elementos escénicos como «traje» o «movimientos» (p. 155).

Sobre la música y su relación con la declamación, algunos conceptos musicales (ritmo, tono, melodía) que se utilizan en la explicación de la declamación de los antiguos no se usan después aplicados a la declamación moderna. Me refiero al «acento», «acento circunflejo», «entonación de los acentos» o «el tono que debía tomar» (p. 139). En este caso tono sí significa frecuencia. Tal como señalábamos arriba (ver nota 218) y en el manual de Enciso Castrillón tono se utiliza regularmente en el sentido de volumen o intensidad:

raras veces pasará con rapidez de un tono bajo a otro muy alto, lo cual debe hacerse siempre por una gradación suave. Sólo en algún pasaje extraordinario le será permitido elevar la voz con rapidez y dar una especie de grito, pero nunca bajará el tono de su voz hasta el extremo de no poder ser oído (p. 175).

Bastús no vuelve a tratar de la música, tampoco en relación con la voz. Para la medida del ritmo se continúa hablando de las sílabas largas y breves de los griegos, que después no tiene continuidad en la declamación moderna. Ya hablamos de esta cuestión sobre el manual de Enciso Castrillón.

En la edición de 1865 incluye la noción de timbre, algo que hasta ahora no había aparecido. El concepto es fundamental para poder hablar de los distintos mecanismos de producción vocal y explicar las diferencias en el sonido de las distintas voces:

cada hombre tiene un timbre de voz particular, de la misma manera que tiene una fisonomía peculiar y propia. El timbre no es más que la fisonomía del sonido, o sea la traducción del hombre interior por el sonido de la voz (...) su timbre habitual está casi siempre en relación con el carácter que distingue a cada individuo (p. 271).

Efectivamente, la voz se asocia a las emociones, rasgos de la persona, y se la define generalmente con adjetivos que no pertenecen al campo semántico de la voz o el lenguaje: «común», «dura», «agria», «animada», «entrecortada», «incierta», «turbada», «sumisa», «desabrida», «impetuosa», «terrible», «descuidada», «blanda», «tierna»; junto a otros más cercanos: «de falsete», «sorda», «entrecortada», «entrecortada con suspiros» (p. 271).

Bastús explica en la edición de 1865 los contenidos que debe conocer el actor en cuanto a la lengua. Unos son comunes a todas las lenguas («sustantivos, de pronombres y adjetivos, de verbos, de adverbios, de preposiciones y de conjunciones; cuyas funciones en su aplicación gramatical ha de conocer el actor» p. 274); otros son de índole particular. Los incluimos aquí aunque son teórico-prácticos:

el estudio del genio particular de la lengua en que debe expresarse es, sin duda, el primero a que debe dedicarse el que ha de hablarla en público con método y corrección, en cuyo caso se halla el actor (p. 274).

La división de las frases implica la entonación correspondiente, pero para realizarlas adecuadamente el actor necesita conocer:

1. Formas, construcciones y reglas de la sintaxis.
2. Pausas y «periodos» (grupos fónicos y frases).
3. «Ejercitarse en el conocimiento y análisis de los pensamientos, saber discernir su naturaleza, su fuerza, sus relaciones, y sus cualidades lógicas y oratorias» (p. 274).
4. Orden y estructura de la composición dramática: escenas, actos, dramaturgia.

Apenas hay referencias teóricas al verso y la versificación, que queda reducido a indicaciones tomadas de Enciso Castrillón (1832: 125. Ver la cita en epígrafe 10.2.4.5).

Aunque convengamos en que los versos deban recitarse como versos, no por esto es necesario cantarlos, como hacen algunos; antes es preciso evitar aquella especie de canturía que, marcando el ritmo extremadamente, suena mal al oído y destruye en gran parte la verdad de la declamación, y se aleja mucho del tono natural con que hablamos (p. 176).

10.3.4.2. Habilidades técnicas (saber hacer)

En la primera edición reitera los principios que daba Enciso Castrillón sobre la necesidad de evitar el ruido del aire en la inspiración como defecto grave²⁴⁵, la eliminación de todo resto de «acento provincial» (p. 175), y la pronunciación clara de todas las sílabas.

Propone el respeto por los signos de puntuación «marcando las pausas e inflexiones de voz que indiquen los signos ortográficos» (p. 175), es decir, los tonemas de fin de grupo fónico, su asociación a los signos ortográficos (pausas) y su papel en la transmisión del sentido gramatical del texto. Esta cuestión es decisiva en la formación del actor, en el trabajo con el

²⁴⁵ La cuestión aparecerá también en el manual de Carlos Latorre (1839: 26; 2006: 130), que a su vez tomó de Talma (1825: 57).

texto, en los procesos de paso al habla, y será vigorosamente planteada, un siglo después, por Stanislavski²⁴⁶.

Proteger la voz se concibe como una habilidad, ya que el trabajo vocal se relaciona con su cuidado tanto como con el uso artístico:

economizará la voz todo lo posible en aquellos pasajes en que no haya necesidad de esforzarla, a fin de que pueda usar de ella sin violencia y con toda la extensión, cuando se vea precisado a expresar lo más fuerte de una pasión (p. 175).

La explicación de las cualidades del actor es un aspecto recurrente en los manuales y tratados, pero Bastús ha introducido también lo que técnicamente no debe hacer. Las referencias a errores o carencias técnicas aparecen especialmente en la cuarta edición. La medianía del actor en los teatros de la palabra «nace de su mala dicción, de su modo irregular de expresarse» (p. 272). Las carencias y defectos nos señalan lo que debe saber hacer el actor: manejar la pronunciación según las reglas básicas, aclarar y definir los sonidos del lenguaje, completar las palabras, «en una palabra, porque no se observa orden, método, limpieza, ni claridad en su articulación» (p. 272). Precisamente «pronunciación» entrará en la edición de 1848 en el título del capítulo *De la voz, de la pronunciación y de la memoria*, de modo que quedan claramente reflejadas ambas caras del habla escénica: voz y lenguaje.

Por tanto la articulación se plantea como una habilidad esencial, y una habilidad que requiere método. Igualmente se alude al problema de la velocidad de elocución para clarificar la pronunciación, así como a la relación entre las palabras: «porque el que los pronuncia ignora el arte de la trabazón de las palabras» (p. 272). Esta diferencia entre fonética y fonosintaxis, elementos segmentales y suprasegmentales, creemos que es la primera vez que se formula con cierta claridad; pero lo importante es que se plantea como una habilidad, algo que el actor ha de saber hacer, y por tanto requiere un método de trabajo. Veremos lo referente a los métodos de trabajo en el siguiente apartado; sin embargo, es muy importante esta asociación entre método y habilidades puesto que obliga a establecer un orden secuencial, algo esencial en la definición de las disciplinas.

Según Bastús las habilidades de pronunciación son: buena articulación, sonidos (del lenguaje, «letras») claros y separados, buena perceptibilidad en el auditorio, sílabas limpias, palabras separadas y ordenadas, pulsación (entendemos acento en la sílaba correspondiente, y también pulso).

²⁴⁶ Stanislavski (1988: 135, 154 y s.). También Stanislavski (1986: 96) «La división en periodos y la lectura de acuerdo con éstos son necesarias, además, porque obligan a analizar las frases y penetrar en su esencia. Si no efectuamos este trabajo, no decimos correctamente las frases. (...) El trabajo con el discurso y la palabra debe comenzar siempre por división en compases, o en otras palabras, con la disposición de las pausas lógicas».

Y esta es verdaderamente la primera causa y la más cierta de la mala pronunciación de tantos actores. Jamás salen bien pronunciadas de su boca las palabras, porque ni las letras son articuladas según su carácter gramatical y natural, ni las sílabas reciben las pulsaciones que conviene a su división, y los sonidos se confunden y forman una algarabía, al través de la cual es imposible comprender una palabra al oído más ejercitado (p. 272).

El actor debe «tener un oído fino y delicado para conocer y evitar aquellos sonidos ásperos y desagradables» (p. 176). En la edición de 1865 este aspecto se amplía notablemente con argumentos relacionados con la percepción del público, pronunciación clara, elisiones, débito, con citas a Quintiliano, y estableciendo, insisto, un orden de trabajo.

Pero también añadió nuevas cuestiones relacionadas con la voz en cuanto sonido y en su uso particular, o sobre la respiración como elemento básico en la voz. Critica los actores que se esfuerzan en impresionar al público gritando, lo que les hace perder la respiración. En la cuarta edición explica con bastante detalle la manera adecuada de respirar, y propone inspiraciones silenciosas, rápidas, frecuentes e imperceptibles para no molestar y mantener la eficacia en el uso de la palabra. Sigue a Carlos Latorre (1839) en la explicación; curiosamente introduce el aspecto comunicativo de la respiración por sí misma y en relación con la pausa:

es menester que el actor aspire poco y a menudo, a fin de que nunca se vea precisado a aspirar una grande cantidad de aire a la vez. Pero esto debe hacerlo con mucha delicadeza, porque como el tomar aliento es siempre una especie de suspensión o descanso, por ligera que sea esta pausa, interrumpe y enfría el movimiento, y destruye indispensablemente su efecto, si el actor no procede con mucha maestría, por cuanto parece que el alma y el espíritu participan de esta misma suspensión (p. 277).

Se vuelve a aludir al verso en este asunto de la respiración a propósito de los consejos de Latorre, para advertir sobre el peligro de romper la forma y el sentido del verso con pausas respiratorias inadecuadas. Es muy revelador que aparezcan pequeños consejos prácticos, como disimular la inspiración haciéndola ante vocales abiertas; son recursos que provienen de la práctica actoral en escena y que los tratadistas teóricos desconocían: «un medio que la experiencia ha suministrado» (p. 277). Precisamente por ello se alude a la necesidad del entrenamiento:

delante de las vocales y, principalmente, de la a, de la o, y de la e, es cuando se puede ocultar mejor al espectador este artificio; bien que se necesita siempre mucha costumbre y ejercicio para familiarizarse con esta operación mecánica (p. 277).

Bastús toma directamente de Latorre (2006: 130), y este de Talma (1825: 57-58)²⁴⁷. No obstante, el asunto ya había sido planteado por Diderot (1995: 80): «siempre que tengo que hacer un relato patético, me siento conmovido, tanto en el corazón como en la cabeza; mi lengua se atasca, se descomponen mis ideas, balbuceo».

Así como la teoría había entrado a través de la retórica y la fisiognómica, la práctica entra en los manuales a través de los maestros-actores, y por esto parecen detalles vinculados a habilidades técnicas. La práctica de habilidades precisamente conduce a la individualidad del actor y sus capacidades, otro aspecto relacionado con la práctica escénica y la docencia: «La frecuencia de estas inspiraciones depende de la mayor o menor fuerza pulmonar de cada individuo» (p. 277). Pero también lleva a precisar los errores y defectos asociados a la técnica. Por ejemplo, se habla, como hemos dicho, de la inspiración violenta y sonora como «cierto quejido, cierto estertor insufrible»²⁴⁸ (p. 277), y según sugiere el texto, al agravamiento del sonido con descenso del pecho:

los actores que no han sabido emplear este medio para conservar su voz en un grado de fuerza suficiente, dice el mismo actor, han recurrido a otro que les ha hecho caer en un lazo muy peligroso; han querido suplir con el acento del llanto, y con una aparente opresión del corazón, que parece justificar hasta cierto punto las frecuentes y fuertes respiraciones, la falta que de otro modo no podrían corregir; sin reparar que por este procedimiento prestaban a su dicción un tono plañidero, un acento llorón que a menudo destruye la intención del poeta, y que acaba por ser insufrible (Bastús, 2008: 277; Latorre, 2006: 131).

Este comportamiento suele generar un círculo vicioso de esfuerzo en la inspiración, con cierre fuerte y apertura brusca de las cuerdas vocales, aducción de bandas ventriculares, y en consecuencia una voz grave semejante al llanto, con un timbre «plañidero». En todo caso hemos descendido a cuestiones de habilidad y técnica que hasta ahora no se habían planteado en anteriores manuales. La voz comienza a aparecer en los procesos de expresión de las emociones.

²⁴⁷ «J'avoue en même temps qu'il faut beaucoup d'habitude et d'exercice pour se familiariser avec cette opération mécanique. Par ce moyen, ces douze vers que je viens de citer peuvent être dits comme d'un trait, et avec toute la rapidité et la chaleur qu'ils exigent. Au reste, la fréquence de ces aspirations dépend du plus ou du moins de force de chaque individu» (Talma, 1826: 58).

«Confieso, es necesario costumbre y ejercicio para familiarizarse con esta operación mecánica. De esta manera los versos que acabo de citar pueden ser dichos de un solo aliento, y con toda la rapidez y el calor que exigen. Por lo demás, la frecuencia de esas aspiraciones depende de la más ó ménos fuerza de cada individuo» (Talma, 1879: 55. Traducción de Enrique Sánchez de León).

²⁴⁸ Antonio Barroso (1845: 87) dice haber hablado con un actor en concreto que tenía este defecto muy asentado en el hábito. Los manuales refieren casos concretos sin citar nombres. Véase 11.3.3.2.

Bastús parafrasea a Mme. Clairon para introducir contenidos sobre la necesaria variedad del tono (entonaciones), la implicación completa en las aspiraciones profesionales o el valor del sonido vocal. Sobre la voz como sonido «Hay una elocuencia, les decía, propia de los sonidos. Debe particularmente estudiar el actor la manera de dar redondez a la voz» (p. 274)²⁴⁹. Es muy interesante esta noción de la elocuencia del sonido, que hoy llamaríamos paralenguaje. También el manejo delicado del volumen se presenta como una clave del trabajo vocal; reservar el volumen fuerte solo para los momentos en que se necesita y siempre bajo control.

En la cuarta edición introduce una indicación sobre la necesidad de una buena memoria para evitar la pérdida de la verosimilitud y de identificación con el personaje (p. 278). Si el actor usa del apuntador o duda con el texto, el público ve al actor y no al personaje: la ilusión escénica y la verosimilitud se pierden.

10.3.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

En la introducción establece tres fases generales en el aprendizaje del actor: una básica para «conocer muy bien los principios de educación, urbanidad y buena crianza» (p. 136), otra para dominar el idioma propio y conocer otros, tener nociones de baile, esgrima, artes de adorno, historia y principios de literatura, y una última para el estudio del hombre y la manera de manifestar las emociones. El habla escénica se infiere que principalmente debe estudiarse en la primera y segunda fases:

el actor ha de metodizar sus estudios, y concretarse a adquirir primero aquellos conocimientos más precisos e indispensables, e invertir el tiempo restante en acaudalar los otros secundarios (p. 136).

El texto insiste en la importancia de los procesos. En la primera edición las referencias a los métodos de trabajo y aprendizaje son prácticamente las mismas que en Engel y Enciso, es decir, seguir las reglas prescritas, aprender de los consejos de otros, la imitación con buen gusto. En el texto de 1833 se dice de manera general lo que el actor debe hacer, pero en el de 1865 se explica cómo llegar a hacerlo, detalla el orden y los procesos de trabajo en relación a la articulación y pronunciación.

Primero: articulación y fonética. «Modo de formar y emitir los sonidos elementales» (p. 272). «Letras».

²⁴⁹ En la introducción a *Reflexiones sobre el arte teatral. Sobre Lakain etc.* Enrique Sánchez de León transcribe a Mme. Stael hablando sobre Talma: «El sonido de su voz conmueve y extremece ántes que la verdadera significación de la palabra llegue á ser comprendida por el espectador» (en Talma, 1879: 9).

En la pronunciación de las letras es preciso primeramente dar, tanto a las vocales como a las consonantes, el carácter que les está gramaticalmente señalado, y las consecuencias del olvido de esta ley son perjudiciales no sólo a la belleza del discurso, sino también a la exacta expresión de las ideas; de modo que es imposible que haya buena dicción, cuando es defectuosa esta base fundamental de la locución (p. 273).

Segundo: fonosintaxis. «A combinar y a ligar estos sonidos y articulaciones, para que resulten sílabas y palabras expresadas con regularidad» (p. 272). «Sílabas y palabras».

Es preciso que todas las sílabas de una palabra, sean agudas o graves, suaves o fuertes, entren sucesiva e insensiblemente en la pronunciación de cada palabra, y entren con su articulación peculiar, propia y exacta. Jamás debe suprimirse una sola letra, ni una sílaba de una palabra, como que son partes constitutivas y esenciales de ella, y sin las cuales no puede ser pronunciada, ni entendida en toda su integridad y pureza (p. 273).

Tercero: velocidad, pausas, entonación y acentos, según las normas gramaticales.

Dando a los sonidos de las palabras el valor periódico que les conviene y, últimamente, estudiando la manera de encadenar, o dividir las palabras en el discurso: todo fundado en las leyes e índole del idioma en que debe hablarse (p. 272).

De la misma manera en la buena dicción de un orador dramático, todas las palabras, cualquier trabazón que haya entre ellas, deben ser distinguidas por pausas e inflexiones de voz que indiquen su división y su mutua independencia (p. 273).

Como base, la articulación así entendida es «una de las primeras cosas que debe estudiar el actor» (p. 273), al igual que ha de evitar la precipitación. Es este un aspecto básico, pues puede destruir todo lo demás. Por tanto el actor ha de dominar la precipitación, es decir su propia agitación y tiempo, y no confundirla con la «aceleración» (p. 273) propia de cada situación del personaje.

10.3.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

El actor debe usar su propia voz natural tratando de corregir sus defectos, y se debe evitar que imite de la voz de otros a riesgo de dañar la suya. Igualmente evitará usar o imitar la voz «contrahecha, porque nunca podrá tener mucha extensión» (p. 175).

Bastús suscribe el tradicional principio por el cual el actor debe especializarse en aquel papel «propio de su talento y de su circunstancia, principalmente el más análogo a su carácter, a su figura y a su voz» (p. 149), conforme al criterio de mantener la ilusión escénica.

Aunque implícitamente estaba en Riccoboni cuando hablaba de «voz que la naturaleza le ha franqueado» o «natural de su propia voz» (Riccoboni, 1783:22 y 26), y también en Bernier (1826), la crucial distinción entre habla cotidiana y habla escénica («elocuencia natural» y «elocuencia artificial») por ahora debemos atribuirla a Félix Enciso Castrillón. Bastús desarrolla el concepto:

todos tenemos una voz natural y otra artificial. La natural la empleamos en negocios particulares de la casa, en las conversaciones familiares, etc.; la voz artificial está reservada para los discursos en público, para las visitas de etiqueta, etc. La voz artificial es más sonora y más gutural que la voz ordinaria o natural (p. 271).

Esta distinción es, como ya reflexionamos, importantísima, porque al distinguir entre habla cotidiana y pública o profesional, se asume que esta es un tipo de habla especial, con características diferenciadas, y que por tanto puede ser estudiada, practicada y aprendida; posiblemente por esto cita Bastús a Dorat (1767: 3-5). Ya hablamos de la confusión entre habla cotidiana y escénica, que no ocurre cuando los códigos están claramente diferenciados como en el caso del canto. El asunto había sido reflexionado por José de la Revilla (1832, carta V) y Bastús lo amplía en 1865:

antes de aprender a declamar es preciso, como dice Dorat, saber hablar. Una pronunciación exacta, limpia y regular es en efecto la primera condición del arte de la palabra y, por consiguiente, de la declamación, y es la que sirve de base a todas las otras.

Aspirar a brillantes resultados en este arte sin haber aprendido antes a bien hablar, es el mayor de los despropósitos, y sería lo mismo, con poca diferencia, que si un pintor se propusiese embellecer con pinceladas, las más delicadas, una mala pintura o groseramente preparada.

Ni la hermosura del semblante, ni la riqueza y variedad de las inflexiones, ni el encanto de una fisonomía expresiva, ni el brillo de un órgano sonoro y melodioso, pueden ocultar los vicios de una pronunciación defectuosa. Aún más: todas estas dotes de la naturaleza, como observa Dubroca, se marchitan y desaparecen, cuando no están apoyados en una pronunciación correcta, pura y conforme al genio e índole de la lengua que se habla (p. 271).

Sobre los maestros y sus métodos Bastús advierte:

por esta razón decía sin duda un hombre célebre que era muy peligroso que los cómicos fuesen exclusivamente los maestros de declamación, los cuales por lo general y por excelentes que fuesen sólo conducirían al teatro monas y papagayos en lugar de hábiles actores (p. 167).

Seguramente se refiere a Charnois (1789: 141), tal vez una fuente común, pues exactamente en las mismas palabras lo expresaba Andrés Prieto en 1835 (ver 8.1). Tanto Bastús como Prieto

señalan la inconveniencia de tomar bebidas fuertes o espirituosas para alcanzar el estado creativo y la energía necesarias; aduce Bastus que es un recurso efímero, poco saludable e incomparable con la «sensibilidad fuerte y prepotente de la misma naturaleza» (p. 247).

10.3.4.5. Aplicaciones artísticas

El actor reservará el esfuerzo vocal solo para cuando sea necesario (p. 175), y evitará los cambios bruscos y los extremos en el volumen de la voz.

Sobre la regulación del volumen, que es un aspecto señalado reiteradamente, Bastús sigue a Riccoboni y Enciso:

la única regla que hay que seguir en el tono de la declamación es la que nos prescribe el mismo sentimiento que debe expresarse, y el estudio dirigido por el buen gusto (p. 177).

La importancia de equilibrar el volumen de los distintos actores y acomodarlo a la situación estaba ya en Engel y Zeglirscosac:

cuando un actor ha concluido su relación, el que toma la palabra ha de procurar siempre principiar en un tono de voz que no difiera del tono con que ha acabado el anterior, a fin de no producir aquella disonancia que suena tan mal al oído (p. 177).

Además, siguiendo a Riccoboni, advierte contra el recurso de ir elevando el volumen progresivamente en la tragedia a fin de poder ir incrementándolo hasta llegar a los momentos extraordinarios, ya que podía conducir a contradicciones con el personaje y la situación (p. 176-177).

Sobre la «monotonía o igualdad chocante» se vuelve a incidir al hablar del verso. Aunque Bastús sigue de nuevo a Riccoboni, Enciso y Talma (ver Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 277), se aprecia el esfuerzo por hacer un análisis enfocado a la práctica. La manera de decir el verso debe adecuarse al contenido, y este es el camino de evitar la monotonía de los versos regulares, pues así

no se encadenan siempre del mismo modo, y como en éstos es necesario mudar a cada instante de pensamiento y de sentimiento, de la misma manera a cada momento es menester variar de tono (p. 176).

Bastús propone, siguiendo a Enciso, hacer los versos sin cantarlos, cerca del «tono» natural en que hablamos, a fin de mantener «la verdad de la declamación» (p. 176). Sin embargo, el propio carácter del lenguaje en el verso y la «nobleza» de los personajes, piden un tratamiento especial. En la edición de 1865 incluye la referencia a Talma (1825), cuyo manual no se

tradujo hasta 1879. Para resolver estas contradicciones Bastús recurre a la experiencia del célebre actor:

hay versos, dice Talma, que aunque parecen floridos y armoniosos al leerlos pausadamente, son duros y ásperos al declamarlos con la fuerza que su sentido exige. Entonces, no pudiendo variarlos, dice aquel célebre trágico, disimulo sus defectos, ora pronunciándolos rápidamente, ora llamando la atención hacia el verso que los sigue o que los precede (p. 277-278).

Bastús toma de Enciso para el capítulo *De las conveniencias teatrales*. El actor debe respetar y propiciar los efectos que ha dispuesto el poeta, sacándoles el máximo partido (p. 258).

10.3.5. Habla Escénica y actuación

El principio decimosegundo de los *Principios generales de la Declamación* trata sobre la voz del actor. Esta debe adaptarse a las situaciones del personaje, lo que facilitará las modificaciones, que son de la mayor importancia para la relación. Entonces, cada personaje hablará de una manera particular, y además de una manera acorde a la situación y la emoción:

la tristeza, el amor, los celos, las pasiones todas tienen su manera y tono particular de expresarse, y el actor debe hacer un estudio muy detenido en esta tan interesante parte de la declamación para saber hacer uso de la que convenga y se le ofrezca (p. 158-159).

El actor debe mantenerse concentrado y no solo atento a la relación con otros actores, sino que «al escuchar debe indicar la sensación que hacen en su alma las [palabras] que los otros profieren» (p. 157). Es el usual concepto de escucha y reacción en la actuación.

En 1833 Bastús (p. 149) divide las calidades de la representación del actor en dos: internas y externas. Resulta interesante que aparezca la voz en las externas, vinculada a la composición externa del personaje, y no en las internas vinculada a las emociones. En la edición de 1865, sin embargo, matiza la cuestión:

por medio de la sensibilidad conseguirá poderse afectar y conmover hasta llegar a identificarse con el personaje que va a representar, y su imaginación se exaltará hasta el extremo de agitarse su naturaleza, y dar a sus facciones, a su voz y a su accionado, la verdadera expresión, el tipo natural de la pasión que está expresando (p. 246).

La diferencia es de gran importancia para la concepción del habla escénica, e ilustra el paso de la visión que provenía del siglo XVIII y la fisiognómica, a la visión romántica y realista. Entre una y otra edición de Bastús median textos fundamentales como el de Prieto (que en principio Bastús no pudo conocer pues no se editó), el de Latorre y el de Romea.

Oscila entre ambas concepciones, la de la vivencia y la de la representación, según la fuente que sigue en cada parte del texto. Es clara la influencia en Enciso Castrillón (1832), Engel (1790) y también de Francesco Riccoboni (1783). Tanto por el periodo en que escribió, como por su condición de erudito, es decir, por escribir desde la teoría, refleja en cada momento un punto de vista:

no es preciso que nos detengamos en demostrarlo, pues es suficiente lo dicho para conocer que el actor debe aparentar sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si las sintiera; pero que no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de expresarlas (p. 152).

Casi nunca un actor se halla en la situación que exige el autor en sus personajes; sin embargo, debe aparentar, con sus gestos y con su voz, hallarse poseído de la pasión que pinta (p. 176).

Y después, en la edición de 1865:

por medio de la sensibilidad conseguirá poderse afectar y conmover hasta llegar a identificarse con el personaje que va a representar, y su imaginación se exaltará hasta el extremo de agitarse su naturaleza, y dar a sus facciones, a su voz y a su accionado, la verdadera expresión, el tipo natural de la pasión que está expresando (p. 247).

Difícil es en todas las situaciones a un actor por inteligencia que le supongamos, representar y transmitir a los espectadores una pasión que él no siente, y que en cierta manera no debe sentir para expresarla con verdad y energía, más esta dificultad es mucho mayor, cuando esta misma pasión se halla en ciertos casos modificada por otra o complicada con afectos contrarios y opuestos (p. 249).

Por otra parte, la voz y el habla se asocian a la acción, actitud o gesto correspondiente con una determinada pasión, pero tal como ocurría en Zeglirscosac y Enciso Castrillón no se precisa desde las cualidades propiamente vocales o el lenguaje; más bien se asocian a la actuación. Por citar algún ejemplo: «Algunas veces el hombre desconfiado se esfuerza a hablar con una fingida amabilidad» (Bastús, 2008: 193), o bien «la voz es también apocada y quejumbrosa» (Bastús, 2008: 284). En ocasiones parece aludir a registros o mecanismos, como en *Furor*: «Su voz unas veces debe ser llena y vigorosa, y otras sofocada, pero siempre sostenida por una extraordinaria fuerza de pecho» (Bastús, 2008: 205), pero no pasa de ser una referencia general que ya estaba en Engel, Rodríguez de Ledesma y Enciso Castrillón. En otras ocasiones se refiere al uso del lenguaje:

el lenguaje del hombre orgulloso es fuerte y algo atrevido cuando habla de los demás, e hinchado, pomposo y altisonante cuando habla de sus bienes, de su nobleza y de sus prendas reales o imaginarias (Bastús, 2008: 213).

Sin embargo apenas establece relación con los contenidos del capítulo sobre la voz. Se infiere que el principio de afectarse por la emoción para afectar la voz y así conmover sigue considerándose básico. De hecho se usa la palabra “tono” asociada a las emociones o actitudes: «tono llorón» (p. 57), «tono compasivo» (p. 223), «tono irónico» (p. 19), «tono fuerte o sentimental» (p. 141). Explica que la monotonía se evita al «penetrarse el actor de lo que dice», pues de esa manera se da a cada parte «el tono de voz y actitudes convenientes» (p. 175). La palabra «penetrarse» puede entenderse como implicación y vivencia o bien en el sentido de comprender las palabras; sin embargo, creemos que Bastús alude fundamentalmente a lo primero²⁵⁰.

Las descripciones de la voz se asocian a situaciones y con frecuencia a personajes o tipos, lo que parece reflejar la pervivencia del antiguo sistema barroco o en todo caso el peso que todavía tenía el tipo en el teatro de la época.

El hombre grosero tiene la voz llena y la articulación tosca, y el avaro que consume toda la noche en contar su dinero debe tenerla ronca, y así los demás caracteres con corta diferencia, teniendo cada uno de ellos una señal característica y un distintivo particular (p. 176).

En general se pide huir de los extremos y los cambios bruscos, lo que tiene que ver con el principio de verosimilitud, antes ilustrado y después burgués, que refleja una distancia cada vez mayor con el teatro del siglo XVIII.

En la cuarta edición se añaden referencias a Mauduit-Larive: concentrarse y repasar las acciones relacionadas con la voz y el texto antes de las funciones, y usar expresivamente las pausas separando las ideas y como recurso para convencer, equilibrando su duración de modo que interesen pero no aburran. Es interesantísima la idea de comunicar con el público por medio de la palabra: «Se ha de procurar que el espectador se penetre de lo que decimos, para que sea arrastrado de aquel objeto» (p. 275). Esta noción de integrar al público ha sido formulada también por McCallion²⁵¹.

²⁵⁰ «Ocupar dos cuerpos un mismo lugar». (DRAE, 1791). «Convencerse o persuadirse de algo. (...) Esperimentar algún sentimiento, algún afecto mas ó menos vivo, íntimo o profundo, etc.» (DNDOM, 1853). La palabra ya no aparece en los diccionarios después de esta fecha.

²⁵¹ «Proyección es el cumplimiento de la intención de compartir el mundo de la obra con el público. Es una interacción comunicativa guiada por el actor. Cuando empieza a manifestarse la intención del actor de compartir la experiencia con el público, se produce un cambio en la dirección de la energía y el foco. Sube el volumen de la voz; esto en sí exige más energía (...) El actor no solo necesita ahora alcanzar al público, sino también incluirlo. (...) La proyección no consiste tan solo en alzar la voz lo necesario o en hacer un gesto lo suficientemente detallado para que pueda llegar a la última fila. No es algo que el actor hace a la audiencia o hacia ella, es algo que hace con ella. (...) a través de su intención, su actuación alcanza, incluye y entretiene al público para que esto suceda» (McCallion, 1998: 271).

Las referencias a Mlle. Clairon, ya comentadas arriba, se refieren a su manera sencilla y natural de recitar la tragedia, que la hizo célebre:

y mientras que la antigua declamación aúlla en derredor suyo (...) sólo ella se atreve a expresarse con sencillez y naturalidad, no alzando la voz sino cuando la pasión le conduce a tal extremo (p. 276).

También recoge en la última edición el consejo de Mlle. Clairon a los estudiantes referido a ser actores en todas partes para adquirir la costumbre (p. 275); es la ruptura de límites entre lo cotidiano y lo profesional, es decir, la implicación de la persona del actor. La posición de Bastús se matiza casi insensiblemente hacia las posiciones del Romanticismo; Mlle. Clairon reconocía el valor de las escuelas pero ponía la sensibilidad y la habilidad personal por encima de las reglas y convenciones (Vellón, en Prieto, 2001: 29).

Si en la primera edición son claramente dominantes los planteamientos que provenían del siglo XVIII: verosimilitud, distanciamiento con el público, decoro, huida del histrionismo y la emocionalidad descontrolada; en la de 1865 entra en juego la espontaneidad vinculada a la representación exacta y diversa de las pasiones.

En 1865 cambia el final del capítulo *De la voz y la pronunciación* para introducir el siguiente párrafo sobre la ilusión teatral y la memoria:

como todo el que habla en público representa un determinado papel, la primera cosa que el orador, y mucho más el actor, debe procurar es ocultar en lo posible su propia persona y sólo dejar ver el personaje que habla por su boca. Toda la ilusión queda destruida si no encubre con mucho cuidado que ha aprendido lo que está repitiendo; de donde se deduce que la memoria es indispensable para ejercer el arte declamatorio (p. 278).

10.3.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Tal como anuncia en la introducción, Bastús recopila y ordena información muy diversa procedente de muchas fuentes²⁵²:

para esto habíamos consultado y hemos elegido lo mas interesante de una infinidad de obras diferentes, y teniendo en consideracion nuestras propias y repetidas observaciones se ha coordinado bajo un método por todos aspectos el mas sencillo y propio para sacar toda la utilidad posible (Bastús, 1833: 14).

²⁵² Una primera relación de las fuentes de Bastús, en Rubio (1988: 278-279).

Se han ido señalando en el texto algunas referencias que el mismo Bastús señala, otras que Soria y Pérez-Rasilla analizan (en Bastús, 2008: 84, 96 y 97, 107, 235-303), y algunas que he encontrado. Abundan los textos que podríamos poner en paralelo, pero la tarea crítica está ya hecha en la edición citada, así como en Soria (2010: 383 y s.); remitimos a los citados estudios.

Las ideas y criterios de Bastús en torno al valor del teatro en las sociedades, la formación actoral, la ilusión teatral, los conocimientos filosóficos y científicos, las instituciones, le ubican en la misma corriente ilustrada que los manuales ya estudiados.

Riccoboni, Engel, Lessing, Enciso Castrillón, siguen siendo las fuentes principales, a las que se añaden multitud de referencias de la antigüedad o contemporáneas en la edición de 1865. Hay por tanto una continuidad con los tratados anteriores que hemos estudiado a través de la patognómica enriquecida en Bastús con otros aportes significativos, por ejemplo de la fisiología con Descuret (1842). Las fuentes propiamente teatrales aumentan respecto a los manuales que hemos estudiado ya, con autores franceses: (especialmente Bernier de Maligny, y también Charnois, Mauduit-Larive, Talma, Mlle. Clairon) y españoles (Latorre, Romea). En la 4ª edición introduce diversas anécdotas e historias sobre actores (Garrick, Palmer, Mlle. Clairon) y artistas (Mozart) para ilustrar los argumentos.

Las fuentes directamente vinculadas con los capítulos y partes sobre voz y pronunciación pueden clasificarse en varios grupos:

- Un primer grupo de referencias, muy bien nutrido, corresponde a los clásicos.
- Un segundo grupo corresponde a textos sobre declamación y teatro hasta 1833.
- Un tercer grupo con textos que se publicaron entre las ediciones 1833 y 1865.
- Un último grupo con textos sobre fisiología, fisonomía y frenología.

Finalmente, hay que señalar que no encontramos en el manual de Bastús referencia alguna al *Libro de los oradores y actores*, de L. A. Segond (1856), un tratado específico sobre el cuidado de la voz. Es reseñable que Bastús, un farmacéutico erudito interesado por la fisiología, no tuviese en cuenta las indicaciones anatómicas, fisiológicas y del cuidado vocal que aparecen en el libro de Segond. ¿Por qué no tomó nada de los interesantes contenidos sobre anatomía y fisiología de la voz a los que Bernier de Maligny (1826) había dedicado varios capítulos? Ya hemos visto que tampoco esta parte interesó a Enciso Castrillón. Además, se habían publicado en París en 1827 y en Madrid en 1832 las *Lecciones elementales de ortología y prosodia*, de Mariano José Sicilia, una obra importante sobre la lengua hablada y presumiblemente útil al actor, que tampoco cita.

Los argumentos de Bastús (2008: 150 y s.) servirán a Juan Risso (1892: 26-27) para posicionarse a favor de la representación y por el control de los sentimientos en escena: de experimentar los sentimientos del personaje, el actor se vería privado de la facultad de expresarlos.

10.3.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Las cualidades y conocimientos generales del actor derivan según Bastús de los vastos conocimientos que requiere tener de modelo al hombre:

sus pasiones y afectos, según sus caracteres, genios, edades, costumbres y clases (...) sus observaciones han de ser profundas, vasta su instrucción y dilatados sus conocimientos (p. 136).

En cuanto a los aspectos vocales:

una de las buenas cualidades naturales del actor es tener una voz llena, dulce y sonora. Cuando la naturaleza se haya mostrado poco generosa en esta parte, el actor a fuerza de ejercicios puede conseguir suavizar ciertos sonidos ásperos, dar más vigor a otros sordos, y uniformar éstos, si en ellos se observa disonancia y falta de entonación (p. 175).

Comienza así el capítulo *De la voz*, con contenidos sobre las cualidades y necesidad de formación del actor tomados de Riccoboni, y con la alusión al aprendizaje de Demóstenes con el actor Sátiro (ver Bastús, 2008: 271).

En la edición de 1865 la relación de las cualidades del actor en torno a la voz y el habla (como hemos visto en 10.3.4.2) se amplía al conocimiento del idioma, la pronunciación «exacta, limpia y regular» (p. 271) como base de la declamación²⁵³.

Ni la hermosura del semblante, ni la riqueza y variedad de las inflexiones, ni el encanto de una fisonomía expresiva, ni el brillo de un órgano sonoro y melodioso, pueden ocultar los vicios de una pronunciación defectuosa. Aún más: todas estas dotes de la naturaleza, como observa Dubroca, se marchitan y desaparecen, cuando no están apoyados en una pronunciación correcta, pura y conforme al genio e índole de la lengua que se habla (p. 271).

Bastús pone los conocimientos y la formación por delante de las dotes naturales, aspecto que le ubica en una posición ilustrada.

²⁵³ Sigue a Zeglirscosac (ver Doménech, Soria y Conte, 2011: 79).

Con estos conocimientos, alguna disposición natural, y la observancia de las reglas que luego indicaremos, no tememos poder augurar al actor el más lisonjero resultado (p. 137).

Sin embargo, en las incorporaciones de 1865 las cosas han cambiado. Se valoran las dotes naturales y se alude a la predestinación. Estamos ya en pleno periodo romántico y Bastús matiza:

marcado con lo que se llama predestinación artística, y si ha recibido al nacer una cierta sensibilidad asociada a la correspondiente inteligencia; sin lo cual por esfuerzos que hiciere no espere descollar en la carrera dramática. Favorecido el alumno de la naturaleza con estas cualidades indispensables, y con una memoria feliz, una voz fuerte, clara y de fácil modulación, y una figura y unas facciones adecuadas al género a que particularmente quiere dedicarse, procederá al estudio del hombre, a quien ha de imitar, y cuyo gran libro tiene siempre abierto en la sociedad para el género cómico, y en esta y en las crónicas, anales o historias para el género trágico (p. 237).

Con todo, plantea en esta última edición el estudio de la declamación sobre bases científicas y principios, siguiendo el ejemplo de la música y la pintura, es decir, lo que mucho después (Eisner, 1995) hemos llamado formación en las disciplinas. Dice Bastús:

el estudio de la declamación se halla sujeto a bases estables y reglas fijas, como otra ciencia cualquiera; así es que proponerse ser cómico sin estudiar los principios dramáticos, es lo mismo que prometerse ser un buen músico, o un regular pintor sin conocer el solfeo, ni el dibujo. Porque si bien es cierto que vemos gentes que cantan y pintan, ignorando el sistema musical y las reglas del dibujo y del claro-oscuro; nunca podrán calificarse éstos más que de aficionados, hombres rutinarios o empíricos, y lo mismo y con igual podremos decir de los cómicos que ejercen tan difícil arte sin más reglas que las de una raquítica y envejecida práctica (p. 237).

Mientras tanto Julián Romea, como antes habían hecho Carlos Latorre (1839: 6) y Bretón de los Herreros (1852:54), declaraba que el primer libro del actor es la naturaleza (Romea, 1858: 39, 54, 62), e inservibles las reglas. Frente al incipiente planteamiento disciplinar de Bastús, en el periodo romántico se regresaba a un concepto individualista y a un aprendizaje basado en la relación maestro-discípulo. El asunto remite de nuevo a la oposición entre teoría y práctica que ya vimos.

A fuerza de ensayos y advertencias, quizá no fuera imposible poner a algunos alumnos en disposición de ejecutar con acierto un drama: pero, ¿qué se adelantaría con esto? Bien poco la verdad. Las reglas prácticas, que aprenderían maquinalmente, no les servirían más que para la ejecución de aquel drama, y por bien que lo desempeñaran, jamás pasarían sus actores de unos autómatas, de unos maniqués que movían los brazos, gesticulaban y hablaban, no por convic-

ción de obrar bien o acertadamente, no por conocimiento propio de que habían de proceder de aquella manera, sino por el impulso maquinal y extraño de otra u otras personas (p. 237-238).

No era esto exactamente lo que ocurría, sino quizá lo contrario. Aunque la imitación del maestro sin duda pasaba, Romea no buscaba un desempeño maquinal, sino la vivencia dentro del código realista, y la “inspiración” del momento²⁵⁴. Bastús apunta probablemente a la manera con que se enseñaba en las escuelas, dirigiendo excesivamente a los actores, y plantea, como hemos dicho, la relación del habla escénica en relación coherente y orgánica con los demás elementos de la escena:

la inteligencia del actor no consiste, como algunos equivocadamente se figuran, en entender solamente lo que quieren decir las palabras que ha de proferir, y no darles un mal sentido; es necesario penetrar este mismo sentido, la razón por que las dice el personaje que representa, la relación que tienen con su situación, y con la de aquellos a quienes van dirigidas, y el efecto que han de producir con la acción y demás accesorios cuando se digan en la escena y delante del público. Sin estos requisitos no sólo no podrá desempeñar bien todas las variedades de papeles que se le ofrecerán, sino que tampoco podrá hacer percibir estas diferencias de caracteres a los espectadores (p. 150-151).

10.3.8. Conclusiones

El tratado de Bastús continúa reclamando la importancia de la formación del actor y de seguir procesos de trabajo ordenados. Sigue a Diderot (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 84) y la tradición ilustrada, con el usual discurso sobre la condición infame de los actores, ya superada, y la protección de la monarquía a la enseñanza de la declamación. Por tanto, crear y mantener la ilusión escénica sigue siendo el criterio fundamental (p. 145), por el que debe evitarse toda afectación. Así Bastús rechaza todo efectismo populista, y reafirma la separación entre actor y auditorio. La vivencia de las emociones se plantea con más claridad en la edición de 1865.

Bastús mantiene el discurso sobre la necesidad de los conocimientos teóricos y la formación reglada, que rechaza las prácticas de la mera costumbre, por lo que se buscan las justificaciones tanto en los antiguos, como en diversos tratados sobre declamación o científicos. Plantea los principios, las «bases estables y fijas» (p. 237) que requiere la disciplina, frente a la rutina y el empirismo.

²⁵⁴ Lo ilustra perfectamente la anécdota que traen al caso Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 90), cuando José Zorrilla decía a Julián Romea: «Eso, eso quiero, que representes, no que te presentes».

Como ocurría en los tratados de Zeghirsacosac y Enciso Castrillón, no aparece una articulación técnica para la voz entre las pasiones internas y su expresión física. Sin embargo, se relacionan muchos detalles sobre la técnica del habla escénica y especialmente en relación con el escenario y el trabajo interpretativo. La información sobre contenidos vocales y de lenguaje se ha desarrollado extraordinariamente entre las ediciones de 1848 y 1865, con una progresiva introducción de nuevos elementos, y una atención a los procesos técnicos y formativos que se manifiesta claramente en el estudio de la pronunciación. Esto puede ser tomado como indicativo de los cambios en el periodo que comprenden: en la práctica de la actuación mucho más atenta a la vivencia, en los estilos con el drama romántico y el realismo burgués, y la enseñanza de la Declamación con la formación de escuelas oficiales.

El habla escénica tiene ya un espacio claro, un desarrollo que no tenía en los manuales anteriores a 1832 en España, con mayor atención a los condicionantes de la recepción. En cambio, se desentiende de la versificación, aspecto importante en el manual de Enciso Castrillón.

Aunque se mantienen las referencias a la oratoria, los contenidos de habla escénica toman peso propio, vinculados de manera concreta con la declamación o actuación. En los cambios de la última edición, de 1865, se aprecia ya el aporte de los actores contemporáneos a la teoría de la actuación, y la influencia de las ideologías del Romanticismo.

10.4. Andrés Prieto (1835) *Teoría del Arte Dramático*

Se deben representar los sentimientos, no las palabras (Prieto, 2001: 157).

Se trata del primer manual que estudiamos hecho por un actor profesional con amplia experiencia. Andrés Prieto trabajó en Barcelona, Madrid, París²⁵⁵, La Habana y México, en los teatros y escuelas²⁵⁶ con los más importantes actores de la época. Su manual se publicó ciento sesenta y seis años después de ser escrito, abriendo la serie de ediciones críticas de manuales emprendida por la editorial Fundamentos y la RESAD.

Uno de los aspectos más importantes de la *Teoría del Arte dramático* de Prieto radica en ser el primer tratado compuesto en España por un actor de amplia trayectoria profesional, que podía entender mejor que los tratadistas que no se habían ejercitado en las tablas la viabilidad o no de ciertos preceptos (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 86).

²⁵⁵ Al menos en dos ocasiones. Aunque no consta su trabajo como actor sí tuvo contacto con el teatro. Hizo versiones y traducciones y él mismo habla de su relación con Talma (Vellón, en Prieto, 2001: 23).

²⁵⁶ Su trabajo en los teatros con Máiquez, la presencia de una escuela en el Teatro Santa Cruz de Barcelona en que él dirigía y actuaba (Vellón, en Prieto, 2001: 35), y su nombramiento como Maestro Honorario de Declamación del Conservatorio de Madrid en 1833 (aunque no parece que ejerciera), justifican la afirmación.

Las fuentes del manual han sido estudiadas por Vellón en su edición (Prieto, 2001) y más exactamente por Soria (2010: 384 y s.). El manual sigue en su mayor parte al del actor Bernier de Maligny (1825), que, como se ha visto, tuvo una gran influencia en la tratadística española.

10.4.1. El autor y las ediciones

La única edición del manual se hizo en 2001. Puede consultarse el manuscrito original digitalizado²⁵⁷ en la BNE, Biblioteca Digital Hispánica.

Prieto está documentado como actor durante un periodo aproximado entre 1801 y 1832. Su vida responde precisamente al perfil de un actor, director y empresario inquieto, comprometido y viajero, por lo que sabemos poco de su vida; no se han documentado las fechas y lugares de nacimiento y defunción. Hacemos una semblanza, siguiendo a Vellón (en Prieto, 2001: 13 y s.) e incorporamos algunos datos.

En 1801 estaba trabajando en Barcelona, procedente de Reus, en la Compañía Española como sexto galán. En 1804 ya aparece como primer “barba”, con éxitos de crítica y público, por lo que es “embargado” a Madrid en 1805 e inmediatamente pasa a formar parte de la compañía de Los Caños del Peral; a partir de entonces trabaja con Isidoro Máiquez e incluso comparten papeles, hasta la invasión francesa.

Estrenó *El sí de las niñas*, que se produjo el 24 de enero de 1806 en el Teatro de la Cruz, para la que fue expresamente requerido (Moratín, 1994: 165), como aparece en la *Advertencia* del autor.

En 1808 Máiquez y Prieto huyen a Granada y Málaga como guerrilleros, y en 1810 Prieto está, según él mismo relata, con las tropas del Duque de Alburquerque en Cádiz; después en Barcelona donde fue oficial de un batallón de voluntarios. Parece que huyó a Francia, pero en octubre de 1811 está en La Habana como director y actor, y después como empresario. No tuvo una gran acogida (Carpentier, 1987).

Regresó a Granada en 1812 donde dirigió y actuó en funciones benéficas para el ejército. En 1817 está dirigiendo la Compañía Española de Barcelona en un periodo de éxitos que termina cuando regresa a Madrid para trabajar de nuevo con Máiquez. Cotarelo (1902: 434) explica que Máiquez quiso traer de Barcelona a Andrés Prieto, «cómico casi formado por él y más dócil que otro alguno á sus indicaciones». «La finalidad era clara: sustituir a Máiquez, cuya retirada no podía estar lejos» (Vellón, en Prieto, 2001: 19). La ruptura llegó en 1819 junto con las malas críticas y

²⁵⁷ <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051230&page=1>, Manuscrito Mss/2804.

silbidos por su actuación en *Otelo*, que Máiquez, enfermo, no quiso hacer. Por entonces también actuaba en la misma compañía un tal Manuel Prieto (Cotarelo, 1902: 570, 823) que muy probablemente fuese su hermano.

Hay que señalar que compartió escenarios con maestros de la futura Escuela de Declamación Española como Joaquín Caprara, y actuó en piezas originales o traducciones de Félix Enciso.

En 1820, tras la muerte de Máiquez, regresó a Barcelona y a la Compañía Española. Conocemos varios momentos de conflictos con el entorno teatral: en la Habana en 1811 por el reparto de las funciones²⁵⁸, en Madrid con Máiquez cuando este, ya enfermo, rehusó actuar, en Barcelona con la censura teatral por la intromisión de esta en los repartos y elección del repertorio (Vellón, en Prieto, 2001: 20), y en México con el actor cubano José María Heredia (Galí, 2002: 300). El idealismo liberal de Prieto es un aspecto significativo para su carrera teatral, puesto que protagonizó teatro de carácter político en varias ocasiones, y se señala como causa de su nueva huida a Francia, como tantos otros, al acabar el trienio liberal. En este periodo en París realizó varias traducciones de comedias, y, según sus propias palabras, tuvo contacto y amistad con Talma, como lo había tenido su mentor Isidoro Máiquez.

En septiembre de 1824 estaba en París, como el mismo narra en el prólogo a su traducción-refundición de *El marido cortejante o La lección*, de Casimir Bonjour (1795-1856), viendo la representación de la pieza (Vellón, en Prieto, 2001: 243).

Complementamos aquí la biografía de Vellón con algunos datos. Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) y José Mariano de Michelena (1772-1852), desde la representación diplomática de México en Londres realizaban la «tarea de facilitar el traslado a México de exiliados provenientes del mundo de las letras» (Campos, 2012: 236). Prieto llegó a México a finales de 1825²⁵⁹ con cartas de recomendación de Gorostiza²⁶⁰, junto a su hermano Manuel y la actriz Rita González Santa María.

Fue muy bien acogido, como actor discípulo de Máiquez y liberal sobresaliente:

se debió al celebrado actor español Andrés Prieto, discípulo de Talma, quien llegado al país en 1826, dio realce a los espectáculos teatrales. Prieto introdujo el

²⁵⁸ El conflicto aparece relatado en el *Diario de La Habana*, martes 22 de octubre de 1811, núm. 418, página 1-2.

²⁵⁹ Lanus (2014) dice que llegó en 1824. Este dato no hemos podido comprobarlo; parece un error, ya que Campos (2012: 236-237) aporta documentación que indica que llegó a finales de 1825.

²⁶⁰ Campos (2012: 236) apunta que debieron conocerse en Cataluña durante 1821-1822; ambos tenían relación con el mundo del teatro y la causa liberal.

drama y la alta comedia, y tanto interés despertaron tales representaciones que a ellas se siguieron las operísticas (Valadés, Adalid y Gonzáles, 1994: 199).

Se le cita también en 1826 y 1827 como empresario y cantante con su propia compañía de ópera (Sosa, 2012: 44-45), aunque es posible que al alternar las funciones de teatro y de ópera en el teatro Principal se le confundiera con Andrés del Castillo, empresario y cantante.

Una de las obras que dirigió y actuó fue *Los templarios*, de Reynouard, con éxito de público y crítica (Galí, 2002: 448-449). En 1829 se expulsó de México a los españoles²⁶¹, pero Prieto permaneció «por impedimento físico temporal» (Olavarría, 1895: 272) hasta 1830 en que finalmente huyó a La Habana (Galí, 2002: 301). Alejo Carpentier (1987: 341) narra: «pero, en 1831, el público está saturado. La Galino y Andrés Prieto desgastados por veintiún años de actuación en La Habana, aburren francamente a los espectadores». Carpentier deja entrever que Prieto también cantaba o dirigía ópera. Trabajó en Cuba hasta 1832, que es la fecha del viaje en barco a Nueva York que relata en su manual. En el mismo año regresó a España donde no fue admitido en las compañías de la Corte, por lo que volverá a traducir y refundir obras.

Hace pocos días que llegó á esta capital el Sr. *Andres Prieto*, antiguo y recomendable actor, que habiendo ejercido su arte con mucha aceptación, especialmente como *barba*, en esta corte, en Barcelona y en otras ciudades de la península, continuó posteriormente su carrera en la isla de Cuba y en Nueva-España. Ignoramos si piensa retirarse del ejercicio, ó si tendremos la satisfacción de verle de nuevo en nuestra escena²⁶² (Bretón de los Herreros, 1965: 344).

En 1833 Bretón vuelve a citarle:

los actores de conocida utilidad que aun no hayan sido llamados á ajustarse probablemente lo serán, y los que aun no hayan firmado por diferencias de poca monta es de creer que firmarán. Otra de las muchas cosas que en este particular ignoramos es si figurará o no en las listas el señor *Prieto*, ó si en él supera el deseo de descansar de su larga carrera al de adquirir nuevos laureles²⁶³ (Bretón de los Herreros, 1965: 400).

²⁶¹ Las polémicas políticas y culturales entre americanismo e hispanismo en México afectaron a Prieto, que acabó por salir hacia La Habana. La implicación de las logias masónicas (escoceses y yorkinos), el conflicto de Prieto con el cubano José María Heredia (Campos, 2012: 239-240; Schneider, 1965: 17 y s.), y su posterior asentamiento en La Habana, sugieren una relación de Prieto con la masonería. Campos (2012: 242) dice «Los siguientes tres años [a 1929] los pasó en Francia trabajando tanto en cuestiones teóricas como prácticas de las artes escénicas». Sin embargo otras fuentes —y él mismo—, le ubican en La Habana hasta su regreso a España en 1832. Hay que recordar que Isidoro Máiquez fue masón, por lo que sufrió, al igual que Prieto, la represión fernandina.

²⁶² 19 de diciembre de 1832.

²⁶³ 29 de marzo de 1833.

José Rubió (1830: 122) incluye a Prieto entre los actores sobresalientes:

Andrés Prieto, á quien se le puede dar el segundo lugar en el teatro Español después de Maiquez, particularmente en los papeles de carácter.

Mariano José de Larra (1833b: 8) hace una crítica demoledora de la traducción de Prieto de *El expósito de Londres*, destacando los errores en el uso del lenguaje y la versificación. Le recomienda contentarse «con la buena reputación que de actor tiene adquirida, y crea que esta es demasiado honrosa para comprometerla con ensayos desgraciados». Bretón (1965: 429) critica igualmente la versificación, y del mismo modo lamenta el traspies de Prieto.

En 1833 se le nombra Maestro Honorario de Declamación del Conservatorio, que entonces era un cargo prestigioso pero meramente honorífico.

Enrique Funes (1994: 497) apunta que Andrés Prieto falleció en 1835, según el «Prólogo» a *El sí de las niñas*, pero no dice la edición. Antonio Barroso (1845: 27) cuenta —sin dar otras referencias— que murió en Cádiz²⁶⁴.

10.4.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Andrés Prieto no parece que ejerciera en el Conservatorio, aunque el reconocimiento público a su carrera llegó cuando fue nombrado Maestro Honorario de Declamación el 24 de febrero de 1833; unas semanas después se le concedió usar el correspondiente uniforme del profesorado. Sin embargo, en el manuscrito del manual aparece tachada, tras el título, la siguiente dedicatoria: «Para los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina de Borbón; dedicada a la Reina Gobernadora, protectora especial de las ciencias y las artes, y madre amorosa de sus súbditos». No cabe duda de que su intención en la primera redacción era publicarlo como manual. Se han dado varias posibles explicaciones al hecho de que no fuese publicado. La primera y más lógica es la aprobación del manual de Bastús. Soria (2010: 383) señala como posible causa la coincidencia con la crisis del Conservatorio que llevó a reducir las materias y el profesorado en 1835 y posiblemente al cese de la actividad (Soria, 2010: 72 y s.). Recuérdese que el país estaba inmerso en la primera guerra Carlista y las dificultades económicas hicieron que el gobierno no pudiera asumir el mantenimiento de la institución.

Sospechamos que pudo haber más motivos para no publicar el texto. El manuscrito presenta dos redacciones superpuestas con distinta caligrafía (aunque ambas sean del autor), y la fecha de 1835 aparece con la caligrafía correspondiente a la segunda redacción (Vellón, en Prieto,

²⁶⁴ Dadas las inexactitudes que aparecen en el tratado de Barroso hay que tomar este dato con cautela.

2001: 45). Por tanto, no sabemos cuándo se hizo la primera redacción. Cabe la posibilidad de que Prieto, una vez aprobado el manual de Bastús, corrigiera el texto para publicarlo, y por esto cambiara el título y la dedicatoria. De haber sido así, estaríamos en el caso contrario al del texto de Bastús: de manual, a tratado. De cualquier modo el tratado no se publicó, y no sabemos la causa.

Prieto (2001: 59) expone los usuales argumentos sobre la «profesión dramática» y su dignificación en todos los pueblos. Dice «dramática» y no “cómica” (aunque también usa «cómico» en otros lugares, y argumenta a su favor frente a «actor», siguiendo a Bernier). En un breve recorrido, vemos cómo en el título del manual de Zeglirscosac se dice «acción teatral» y «ejercicio cómico»; en el de Enciso Castrillón dice «aplicados a la Declamación»; en el de Bastús «Declamación o Arte Dramático». Prieto cambió su primer título *Teoría del arte cómica y elementos de Oratoria y declamación*, por *Teoría del arte dramática*. Si las declaraciones de principios e intenciones y los títulos tienen el valor de presentar, de dar una imagen, parece significativa la elección de Prieto. Los términos han evolucionado de “cómico” a “declamación” y de este a “arte dramático”. El cambio que Prieto hace en el título aparta “cómico” y a la vez «Oratoria» asociada a “declamación”, para dejar únicamente «arte dramática». Efectivamente hace una apología de la necesidad de la enseñanza de las artes escénicas: «nuestra amada patria reclamaba hace largo tiempo una escuela donde se enseñase por principios la declamación, el canto y la música instrumental» (Prieto, 2001: 59), y va más allá al reclamar un espacio propio para el Arte Dramático: «es de esperar que algún día conozca nuestro gobierno lo útil que sería establecer una escuela normal de declamación, independiente, y bajo bases sólidas» (Prieto, 2001: 59). Ya no se apoya en el prestigio de la oratoria o los vínculos con la pintura.

Hace la referencia a la protección de la monarquía y a la fundación del Conservatorio por María Cristina de Borbón (Prieto, 2001: 59-60). Pero de inmediato Prieto introduce en la segunda redacción del manuscrito un añadido en que aparece la actitud crítica hacia la formación en el Conservatorio:

donde a los alumnos se les enseñen las reglas y verdaderos principios del arte, no a repetir y relatar papeles con los mismos tonos, inflexiones, gestos y ademán de sus preceptores (como pudiera hacerse con monos y papagayos), cuyos resultados son como hemos visto, multiplicar las copias sin que en ellos aparezca la más remota idea de originalidad (Prieto, 2001: 59²⁶⁵).

Aunque está tomando de Charnois (1789: 141), el testimonio es una de las primeras críticas a la enseñanza en la Escuela de Declamación, y refleja un punto de vista que, por ahora y dada la

²⁶⁵ En el manuscrito, en la segunda página del capítulo 2; página 13 de la digitalización.

trayectoria de Prieto, debemos considerar significativo. Por lo que escribe, parece que pudo ver algún examen, representación, o quizá vio actuando a alguno de los primeros egresados, como Julián Romea:

para que un cómico sea tolerable necesita al menos ocho o diez años de continua práctica y estudios. Esta verdad, hija de la observación, debería repetirse sin cesar a los jóvenes que quieren abrazar esta carrera —y en especial a los alumnos del Conservatorio—, y entonces habría probabilidad de sacar de ellos verdaderos artistas en vez de copistas y rutineros (p. 57).

Por un lado había trabajado con Máiquez, que ponía cuidado en formar a los actores de sus compañías; y en Barcelona se le cita como director en el teatro de Santa Cruz (Vellón, en Prieto, 2001: 35), que tenía una escuela. Él mismo relata su experiencia:

hallándose casi siempre al frente de compañías de cómicos principiantes, le ha sido necesario para sacar algún resultado apurar los recursos de su limitado entendimiento a fin de inculcarles de pronto ideas y reglas generales, y alguna que otra observación particular, según se lo permitían el tiempo y las circunstancias (Prieto, 2001: 51).

En la introducción *Al público* justifica, como hicieron Enciso y Bastús, la necesidad de sintetizar la literatura existente en un tratado accesible y útil:

el cómico principiante se pierde, por consiguiente, en ese caos difícil de aclarar; busca la verdad y no la encuentra, porque nada habla a su alma con aquella claridad que pone el sello a todas las obras didácticas. Si el autor de la presente no ha sido bastante feliz para llenar tan gran vacío, se atreve a esperar al menos que se le agradecerán sus afanes.

La teoría del arte de cómico debe ser útil principalmente para los que, careciendo de los medios y de la voluntad de reunir o registrar trescientos o más volúmenes, para extraer las reglas esparcidas que contienen, puedan hallarlas reunidas en una sola obra (Prieto, 2001: 51-52).

En estas intenciones Prieto declara, además de ser útil al país y a «sus compañeros», «el amor al arte y a sus progresos» (Prieto, 2001: 52).

10.4.3. El Habla Escénica en el texto

Nos referiremos a partir de aquí a la edición de 2001, por lo que únicamente indicaremos la página correspondiente.

La estrecha relación que Andrés Prieto establece entre los distintos medios expresivos del actor, la importancia que da a los recursos de la voz y el habla, y su visión de la escena desde el doble

rol de actor y director, hacen que los contenidos sobre habla escénica estén repartidos por todo el texto. Estas circunstancias hacen compleja la tarea de separar los contenidos según la clasificación aplicada al estudio del texto. Aunque el capítulo 6, *Continuación del mismo asunto. Recursos que pertenecen al oído* (p. 107) aborda el tema de manera más específica, los aspectos del habla escénica se tratan en todos los capítulos, según su relación con el asunto tratado en cada uno.

En el prólogo *Al público*, declara las intenciones, e incide en cuestiones generales sobre las cualidades del actor, la profesión, y la actuación. En el capítulo primero, *Del Arte Dramático en general*, la voz se inserta en el esquema general, a modo de presentación y síntesis. Habla del cómico, pero más específicamente en el capítulo siguiente, *De la profesión dramática*. En el capítulo tercero, *De la división de los géneros dramáticos*, apenas hay referencias al habla escénica, así como pocas más en los dos siguientes, *Cualidades del actor dramático* y *Aplicación de los recursos físicos del actor dramático, Recursos que pertenecen a la vista*. Ya se ha dicho que el capítulo sexto es el dedicado a nuestro tema. En él trata en mayor medida de contenidos conceptuales, pero también de habilidades, procesos, principios, aplicaciones escénicas y cualidades del cómico. En el capítulo séptimo, *Del gesto*, aparecen pocos pero importantes contenidos. Es en el capítulo octavo, *De la Declamación*, donde incluye diversos conceptos sobre habla escénica, pero como es lógico muy en relación con la actuación y las cualidades del actor. El capítulo noveno, *De la ilusión y la imitación*, trata igualmente de aspectos de actuación, y apenas hay contenidos de voz. Y lo mismo ocurre con el capítulo décimo, *De la expresión de los afectos*, aunque hay varias reflexiones importantes sobre los principios pedagógicos y profesionales en relación al habla escénica. Estos contenidos se concentran en el capítulo decimoprimer, *Del método que debe proponerse el actor dramático*, que si breve, refiere métodos y procesos didácticos concretos, así como principios éticos profesionales. Todo ello se sigue desarrollando en el capítulo decimosegundo, *De varias observaciones y preceptos para los que se dedican al arte de representar*, con bastantes contenidos sobre habilidades técnicas, y sobre aplicaciones artísticas de la voz y el habla, formación y cualidades del actor. En el último capítulo, *Del teatro en general*, aparecen algunos principios éticos y profesionales de tipo general.

Los capítulos más amplios son el capítulo 12 (26 páginas) y el 10 (25 páginas), dedicados a las aplicaciones escénicas y la expresión de los afectos. Después, el capítulo 4 (18 páginas) dedicado a las cualidades del actor dramático, si bien este asunto es también tratado ampliamente en otros capítulos, al igual que ocurre con el habla escénica. El capítulo sobre esta ocupa 17 páginas. Queremos destacar que en el conjunto del manual queda muy claro el peso de los tres grandes bloques de este trabajo: declamación o actuación, aprendizaje y cualidades del actor, habla escénica. La imbricación de los diversos contenidos es fuerte.

10.4.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

El arte dramática es la que enseña a representar por medio de la voz, el gesto y el aparato teatral, los sentimientos y las acciones humanas (p. 53).

10.4.4.1. Conocimientos (Saber)

A pesar de defender que el cómico, para ser un gran artista, debe ser un observador frío de la naturaleza humana, y de poner como ejemplo al «cirujano célebre» (p. 58), no incluye en el manual las detalladas observaciones de anatomía y fisiología de la voz que Bernier de Maligny (1826: 460 y s.) introdujo en su tratado. Algo similar ocurre en otras partes del manual, precisamente en las que se trata de la voz, como por ejemplo en los comentarios sobre los *castrati* italianos (Prieto, 2001: 88; Bernier de Malingny, 1826: 411).

Divide las facultades del actor en intelectuales, «morales» y «físicas»; estas últimas las veremos después. En torno a los conocimientos, Andrés Prieto insiste en que el actor debe conocer «muy profundamente la lengua», la pronunciación correcta de la palabras, pero «también en cuanto al sentido que se ha propuesto el autor de la pieza dramática», y a ello le ayudará seguir el modelo de quienes «hablan con más perfección» (p. 81). La imitación sigue siendo, también en este sentido de aprendizaje, un pilar básico del actor. Es necesario tener conocimientos de historia para entender el carácter y vestuario de los personajes. Y sobre todo «un conocimiento muy profundo del corazón humano» (p. 81) para entender bien los papeles. Se trata, según Prieto, de una inteligencia especial, que integra lo que se dice, cómo se dice, y las relaciones con la totalidad de lo que ocurre en escena.

El capítulo 6, *Continuación del mismo asunto. Recursos que pertenecen al oído*, recoge principalmente los contenidos sobre habla escénica. Como indica, es una continuación del capítulo anterior, pues Prieto sigue tratando los recursos físicos, entre los que incluye la voz y el habla.

Comienza con la explicación de la producción vocal. Ya se advirtió de que no hay en el manual descripciones anatómicas y fisiológicas detalladas, pero sí se relaciona la voz con la «constitución física de su órgano» (p. 107), que se puede fortalecer por el trabajo y el oído. La parte referida al sonido vocal está tomada de *Son. Bruit; ce qui frappe l' ouie* en Bernier de Maligny (1826: 414). El aire se entiende como materia de la voz. Explica la noción de resonancia, que es la primera vez que aparece en los manuales, y le da la máxima importancia en la producción de los sonidos —del lenguaje, entendemos—:

el sonido es una simple emisión de la voz, cuyas diferencias esenciales dependen de la forma del pasaje que presta la boca al aire, que es su materia ordinaria. (...) El trabajo de la boca es el que depura y fortifica los sonidos (p. 107).

Define voz como el sonido que sale por la boca. Diferencia distintas partes y funciones en la producción vocal: los pulmones suministran el aire, la bóveda del paladar amplifica, y los labios articulan el sonido. El sonido debe ser constante, puro, exacto, pues su calidad contribuye a la expresión de los sentimientos.

Un sonido tiene tres partes distintas para el cálculo: el principio o la emisión, el medio y el fin. Para la ejecución estas partes no deben hacer más que un todo, perfectamente igual. Es indispensable alimentar, mantener, redondear los sonidos (p. 107).

No queda claro, en mi opinión al igual que tampoco en el referente, si se alude a una secuencia temporal (duración del sonido) o fisiológica (fonación, resonancia y articulación) en la producción del sonido. Otro tanto ocurre con esta frase copiada de Bernier de Maligny: «el alma de la voz está en los sonidos prolongados y sostenidos» (p. 107). Posiblemente se refiere al hecho de que percibimos más claramente las cualidades de la voz, y por tanto lo que la voz transmite, en los sonidos con mayor duración.

La idea y el término “voz redonda” («redondear la voz», dice Prieto. p. 108) ha sido usado en el canto como imagen para aludir al timbre rico y equilibrado. No hay referencia clara al papel de la laringe en la vibración. Bernier de Maligny (1826: 459), sí hace referencia a la glotis y la laringe con una descripción detallada. Al ir tomando de aquel distintos conceptos, los reúne y mezcla. Por ejemplo, para hablar de distintos tipos o calidades de la voz dice «articulaciones de la voz» (p. 108), siguiendo a Cicerón. Se refiere, siempre con imágenes, a los distintos tipos de voz asociados a las variadas cualidades y situaciones de los personajes:

una voz suave, fuerte, majestuosa, patética, imponente, débil, aguda, agria, alta, baja, lastimera, moribunda, quebrada, cansada, extinguida, ronca, armoniosa, sonora, áspera, articulada, inarticulada, discordante, flauteada, sorda, llena, cavernosa, sepulcral, fresca, común, familiar, flexible, entrecortada, grande, limpia, precisa, enfática, etcétera (p. 108).

Para adaptarse a las necesidades del arte y la naturaleza, la voz debe ser flexible y fuerte. Aunque aparentemente la escala de los sonidos que puede hacer la voz es limitada (aquí sí se refiere al tono), puede expresar todos los caracteres y sentimientos.

El conocimiento del idioma se concreta también en la fonética: hay que conocer el valor de vocales y consonantes, sílabas y acentos. La función de estos conocimientos es la aplicación práctica en la articulación a través del movimiento de los articuladores, con una función expresiva. La definición de pronunciación se añadió en la segunda redacción; está en *Articulation* en el tratado de Bernier de Maligny (1826: 71):

la pronunciación clara y distinta de las palabras, grado de impulso que reciben los sonidos por el movimiento súbito y repentino de las partes movibles del órgano de la voz, se llama articulación. Para articular bien se debe saber el valor de las consonantes, el verdadero sonido de las vocales, su disminución o aumento, la cantidad de sílabas, colocar el acento donde se debe, respirar a tiempo y hacer ciertas letras más ásperas o suaves (p. 111).

Precisamente el acento es uno de los contenidos que se ha ido desarrollando conceptualmente a través de los manuales estudiados, y que Prieto define según sus rasgos fónicos:

el acento es el tono con que se pronuncia una palabra, la elevación, más o menos fuerte de la voz en ciertas sílabas, y modo de pronunciarlas más o menos largas o breves. Pudiera llamarse el acento la pantomima de la voz; él es el alma del discurso, y quien le da tono en valor y sensibilidad (p. 113).

Efectivamente aparecen los tres rasgos: tono, volumen y duración²⁶⁶. La visión práctica es clara pues son estos rasgos los que maneja el actor en el discurso. Sobre el acento dice que es un medio de comunicación único por ser directo e independiente de las convenciones, un rasgo primitivo del lenguaje, junto con los gritos y los gestos. El acento no miente, y por esto se le teme. Es importante esta idea de la voz y el acento como transmisores de información independientemente de la palabra. Prieto conecta el acento con las emociones de la persona-actor, por lo que cuando este imita otra voz la comunicación pierde coherencia y entonces «de poco o nada le servirán sus talentos» (p. 113). En consecuencia el uso del acento resulta esencial y por eso hay que reservarlo para aquello que se debe destacar. Previene contra el abuso del acento y recomienza jerarquizarlos inteligentemente:

el actor debe reservar la acentuación para los principales pensamientos, sin acen-
tuarlos todos con la misma fuerza; antes bien, procurará subordinarlos uno a otro
por medio de sabias inflexiones de voz, discretamente distribuidas (p. 113).

Sobre las posibilidades del acento y la delicadeza del oído pone como ejemplo los múltiples significados que adquiere una palabra en chino según el acento y la pronunciación (p. 116).

Define pronunciación como la correcta expresión «de las letras, de las sílabas y de las palabras» (p. 114). «Se necesita tener una pronunciación firme, sin pesadez, noble sin frialdad, sonora sin violentar la voz, y fácil sin trivialidad» (p. 116). La pronunciación se vuelve difícil cuando en la tragedia el personaje llora; es entonces cuando más falta hace la técnica para mantener la

²⁶⁶ Sobre los rasgos fónicos del acento, ver Navarro (1977: 157), Quilis (1981: 310; 1985: 153), Roderó (2003: 175), y Real Academia Española (2011: 365).

claridad²⁶⁷. Sobre la pronunciación, pone el ejemplo de los teatros líricos o la ópera, en los que —dice—, no se entienden las palabras y no se puede seguir el poema. Prieto se refiere sobre todo al alargamiento de las vocales propio del canto.

Es fundamental que el texto se comprenda. Al hablar del volumen, equipara el discurso hablado a la música, y es interesante que reconozca en ellos «una especie de medida de tonos que ayuda al entendimiento» (p. 116); interpretamos que habla de las propias normas del lenguaje, y por tanto del código, en el texto que se oraliza. Si el actor debe conocer y transmitir las pasiones del alma, lo hace por medio de los «tonos» adecuados o que convienen a cada pasión (p. 117) a través de la palabra. Aquí “tono” parece que significa la manera de hablar y expresarse por medio de la voz; sin embargo, lo explica: «El uso de los tonos se designa con el nombre de entonación» (p. 117). Aunque parece que Prieto habla de “tono” en el sentido musical de frecuencia (grave-agudo) al asociar los «tonos» a la puntuación y las pausas, esto no queda explícito de manera unívoca en el texto. Andrés Prieto asocia los «tonos» siempre a las pasiones del alma, y más bien se refieren a un conjunto de cualidades sonoras expresivas y no solo a la frecuencia. De esa asociación constante con la fuente (los sentimientos, las pasiones del alma) se deriva que si el actor no se «penetra» de la pasión («del carácter de una idea»), no la transmitirá adecuadamente porque el tono no será exacto.

Distingue cuatro tipos de «entonaciones viciosas» (p. 117-118): la ignorancia y la insensibilidad causan la inexpresividad de los tonos; el mal gusto o la mala inteligencia causan la mala expresión; demasiada sensibilidad o minuciosidad del razonamiento causan el exceso en los tonos; y los vicios o defectos en la voz causan los tonos desagradables. De todas ellas la intolerable será la mala expresión, o inexacta. Si las entonaciones son exactas entonces serán variadas y ricas, y esto aporta el encanto a la dicción. Prieto propone un difícil equilibrio entre la adecuación de los tonos a las normas del idioma, y la necesaria diversidad que deriva de la precisión en la transmisión de las pasiones. «La exactitud de las entonaciones depende de la voz, del oído y del ejercicio» (p. 118).

A falta de un sistema de notación, asocia las entonaciones a los signos de puntuación. «El punto, la coma, los dos puntos, el punto de interrogación, los puntos suspensivos y el de admiración, son las notas que señalan las entonaciones» (p. 118). Se debe conocer a fondo la puntuación en general, y después la particular, porque cada autor las utiliza de una manera, creando su propia «dicción». Por ello el «arte de frasear» resulta tan difícil y extenso cuanto necesario para la correc-

²⁶⁷ Prieto dice «arte». «Conjunto de preceptos y reglas para hacer bien alguna cosa. *Ars, disciplina*» (DRAE, 1832). Es la primera acepción.

ta lectura. Los cómicos, en su mayoría —dice—, parecen ignorarla (p. 118). En el epígrafe siguiente veremos los usos que propone para la pausa. La puntuación es una guía que no solo facilita el trabajo del actor, sino que resulta imprescindible para el sentido del texto. Sobre esa base se asienta la expresividad. Se trata de conceptos prácticos que hoy formulamos como fluidez, contraste, variedad, claridad.

Y aun pudieran haber también para la tragedia medias comas y cuartas partes de ellas; serían muy necesarias si los semitonos que indican la verdadera sensibilidad, que descansan, dilatan los sentimientos que deben sucederse sin tropezarse, que penetran fácilmente el corazón y el entendimiento de los espectadores y les permiten, sin incomodidad y sin fatiga, conocerlo y apreciarlo todo (p. 118).

Toma de manera algo confusa de *Prosodie*, en Bernier de Maligny (1826: 367), la explicación del acento; se acerca a una definición de prosodia caracterizándola por tres principios: tono, volumen («fuerza») y duración. Sin embargo caracteriza acertadamente el acento por la elevación del tono y la duración. Aquí Prieto sí distingue específicamente tono de volumen:

toda sílaba se pronuncia con suavidad o con fuerza [volumen], sin que esta fuerza ni esta suavidad tengan conexión con la elevación o el descenso de la voz [tono] (p. 119).

Poco a poco los manuales van precisando los conceptos, y Prieto todavía refiere (como Enciso) la diferente duración de las sílabas, heredada de la prosodia latina. Hace la observación de que unas vocales se extienden «horizontalmente» y otras en «vertical», y como eso afecta a la duración. Prieto intenta ajustar su propia experiencia y el sistema latino de vocales largas y breves, trasponiéndolo según su observación subjetiva de la diferente apertura de las vocales. Aunque no sabemos cómo se pronunciaban las vocales en la época, sus observaciones no parecen ajustadas a la realidad²⁶⁸. En todo caso: «Hay largas más o menos largas y breves más o menos breves; esto consiste en la naturaleza misma de los sonidos» (p. 119).

Aparece la referencia a la elocuencia:

la buena dicción, bajo cierto sentido, se confunde con la elocuencia o, a lo menos, es una parte muy interesante de ella. La elocuencia es la facultad de obrar sobre los entendimientos y las almas por medio de la palabra; sobre los entendimientos por la instrucción, sobre las almas por las emociones. También puede llamarse a la elocuencia el arte de convencer a fuerza de apasionar (p. 120).

²⁶⁸ La duración de una vocal depende de su posición en la cadena hablada y fundamentalmente del acento, por lo que la duración no se considera un rasgo fonológico de las vocales (Navarro, 1977: 199; Quilis, 1981: 184). Más información en http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_anal_acus/caract_acust.html

La elocuencia no solo consiste en hablar bien; es mucho más: afecta al gesto y al silencio, entretiene, agrada, y conmueve el alma al trasladar los propios sentimientos; es una cualidad que no se adquiere con el estudio y la práctica. Prieto se alinea aquí con la naturalidad, pues las reglas no dan elocuencia al discurso sino «sólo sirven para impedir que los pasajes verdaderamente elocuentes y dictados por la naturaleza no se desfiguren por medio del descuido o del mal gusto» (p. 121). La elocuencia, al igual que la declamación tiene dos géneros o medios: la fuerza y la blandura, la severidad y la persuasión. Un género intermedio sería el discurso ordinario que no trata de mover pasiones. Es descrita como algo similar a la inspiración: «La elocuencia obra o como un fuego que penetra con fuerza, insinuándose con rapidez, o como el relámpago que deslumbra, y el rayo que se precipita» (p. 121). Sobre la elocuencia y su sentido cita a Demóstenes e incluye una cita de La Harpe (1739-1803) que veremos en el estudio de los referentes. La elocuencia como concepto puede también equipararse a “verdad”, “organicidad” o coherencia en la reunión de los lenguajes expresivos: «En la elocuencia todo se liga y une, así como en el basto sistema de la naturaleza» (p. 129).

En el capítulo *Del gesto*, habla de dos tipos: «indicativo» e «imitativo» (p. 127). Se trata de manifestar los afectos del alma. Sin embargo el tipo imitativo, que adscribe principalmente a la comedia y que «contrahace» la voz o el habla, aparece en el capítulo sobre el gesto, pero no en los del habla. En todo caso la armonía y contrastes entre gesto y voz se considera esencial. Se debe evitar (cita a Quintiliano) indicar con el gesto lo que se dice con la palabra, otra pauta común en el teatro.

En el capítulo *De la Declamación* define recitación como la acción de decir de memoria un texto, que aplicado al cómico en el mal sentido significa una actuación maquinal que repite palabras. Prieto se esfuerza, apoyándose en la autoridad de Aristóteles, en diferenciar las pautas o corrección, de la expresión, de las pasiones:

hay bastantes oradores y actores que cuasi nunca faltan al verdadero acento relativo a las sílabas y a las palabras, pero con mucha frecuencia a la pasión actual del alma (p. 136).

Hay una declamación pintoresca y expresiva que se presta a la transmisión de las emociones y sus rasgos particulares, a la que la voz ayuda mucho. Prieto parece estar señalando una doble función del habla escénica, la palabra que designa referencialmente el objeto o la emoción, y la voz que lo representa (p. 136).

Hace una equiparación entre el arte de la declamación y la naturaleza; así como el universo tiene un orden admirable —dice—, y la naturaleza tiene una variedad que no cansa. «Así pues, es indispensable que hallemos en el juego y en la dicción de los actores contrastes continuados, con-

ducidos felizmente con gracia y facilidad» (p. 141). Es la «música del estilo» (p. 159) que produce la armonía y facilidad en la expresión del actor que sabe explicarse con precisión porque sabe pensar. En la *expresión de los afectos* (capítulo 10) la voz debe ser proporcionada al estilo, porque si se exagera la expresión por medio de la voz o el gesto, se destruye la ilusión y el efecto.

Distingue entre pasiones del alma, que se asocian a sus manifestaciones corporales y a la expresión, y operaciones del espíritu (p. 170). Prieto incluye la clasificación y descripción de las pasiones y sus manifestaciones físicas, como hemos visto hasta ahora en todos los manuales, y al igual que en ellos no parecen relacionadas con la voz y el habla. Cuando explica las entonaciones correspondientes a los movimientos del alma, las descripciones son igualmente poéticas e imprecisas, y tienen más que ver con las acciones verbales o funciones del lenguaje: «súplica», «ruego», «interrogación», «reprensión», «amenaza», «vergüenza», «complacencia», «ironía»... (p. 178), es decir, con la intención del personaje.

En su esquema, el actor trágico es el que trabaja con la emociones del alma y «únicamente el alma es la que presta al órgano de la voz la energía varonil y sostenida que provoca, fija y cautiva la sensibilidad» (p. 175). A propósito de la delicadeza de la sensibilidad, cita a David Hume (1711-1776) para comentar un aspecto del sonido que «pudiera dar al cómico y al cantor motivo a muchas observaciones sobre sí mismo» (p. 175); se trata del fenómeno físico de la reverberación, o la adicción al sonido de los sucesivos ecos y la relación que se establece entre ellos. La sensibilidad de Prieto le alerta sobre la significación de esta noción o cualidad del sonido, que en definitiva es el timbre, y sus implicaciones tanto acústicas como filosóficas.

Habla de términos como «improvisación», «jugar la escena», o «jugar el teatro» (p. 204), que refieren al juego escénico no preparado. Prieto advierte que es posible pero peligroso, por lo que se debe hacer en su medida: ni afectado, ni demasiado natural. La voz delata uno y otro caso.

En el capítulo 12, *De varias observaciones y preceptos para los que se dedican al arte de representar*, se detiene a definir:

la palabra es un conjunto de sonidos de la voz que los hombres han establecido para que sean los signos de sus pensamientos y que, por consecuencia, tienen la fuerza de despertar las ideas a las que los han aplicado: la palabra es el eco del pensamiento (p. 209).

Al igual que aplica el principio dualista al hombre lo aplica a las palabras, que también tendrán cuerpo y alma, parte física y parte espiritual. Sin pensamiento no hay palabra pues es su reflejo, su pintura. Por tanto la palabra sirve para transmitir el pensamiento pero también, como

sonido, las sensaciones: cuerpo y espíritu. Esta facultad al alcance de todos se pierde si hay descuido en la pronunciación.

A modo de curiosidad significativa: de los manuales estudiados, Andrés Prieto es quien primero usa el término “habla” como sustantivo, con su artículo «el habla» (p. 129), y no solo como forma verbal.

10.4.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Prieto formula una particular «inteligencia» en el capítulo 4, *Cualidades del actor dramático*. Está tomada del capítulo *Intelligence* de Bernier de Maligny (1836: 257), pero el concepto está más desarrollado en Prieto, que la diferencia de otras inteligencias y la refiere concretamente a la escena: el actor debe entender las palabras, decirlas con sentido, entenderlas en la situación concreta y en el conjunto. Se trata por tanto de una inteligencia muy vinculada a la atención y por eso es también una habilidad, algo que se puede adquirir con método. Puede relacionarse claramente con los conceptos de atención escénica formulados por Stanislavski (2001: 64-67) como elemento fundamental de la acción y como una técnica, no lo olvidemos. El concepto de Prieto abarca la atención sobre sí mismo, sobre los objetos, sobre las emociones (relaciones), y sobre la acción en escena. Se trata de la «atención multidimensional» de Stanislavski. Una vez más el punto de vista de Prieto se revela práctico y muy contemporáneo.

Los procesos de memorización del texto se han tratado con frecuencia —como en el manual de Bastús— junto a los de preparación del habla escénica, ya que ambos son partes muy relacionadas en la oralización de los textos; son habilidades imprescindibles. El actor no solo debe ser hábil memorizando (los procesos de memorización se verán en el siguiente epígrafe) sino también haciendo que no se note que las palabras han sido memorizadas: ha de ocultar la habilidad: «La memoria que se ve obligada a trabajar en la escena corta la acción del sujeto y quita las inflexiones a su voz» (p. 85). Prieto considera la memoria como un paso previo al habla escénica. Pero más allá de la memoria necesaria para retener el texto, Prieto nos habla de la memoria de lo vivido como herramienta fundamental del actor, y plantea lo que mucho después Stanislavski (2001: 71) llamará memoria afectiva.

Es inútil insistir sobre el imperio que los recuerdos ejercen sobre nuestros sentidos. Todo hombre tiene los suyos, y las más veces suele bastar la sola reminiscencia para que vuelvan a vibrar aun los músculos y las fibras que se conmovieron y agitaron en tal o cual circunstancia. Los recuerdos del placer, y en particular los del dolor forman las sensaciones de toda la vida. El cómico que pueda recordar las emociones que excitó en él un movimiento espontáneo del alma puede estar seguro que aún se hallan impresas en todo su ser. Es fuerza

recordar también los tonos de voz que producen en nosotros emociones vivas, tales como la cólera, la rabia y la indignación, y pensar también en las actitudes convenientes en circunstancias extraordinarias y penetrantes (p. 215).

Un concepto importante que se aplica a toda la actividad del actor en escena es el «contraste». Como ocurre en cualquier arte, Prieto advierte que «Las oposiciones y los contrastes son uno de los mayores secretos del arte dramático» (p. 92). Se relaciona con la función contrastiva (Roderro, 2003: 135) por necesidad de mantener la atención del público. Sobre esta cuestión vuelve en el capítulo 10, *De la expresión de los afectos*:

lo que hace notables los golpes bien combinados y sucesivos de pasiones diversas son los contrastes, (...) las transiciones, con aplicación únicamente a las inflexiones de la voz. Un papel no se compone sino de oposiciones; las oposiciones y los contrastes son uno de los mayores secretos del arte dramática (p. 182).

En el capítulo 5 sobre los «recursos físicos» se habla de los músculos de la cara que producen el lenguaje, pero detalla poco más. La boca «lenta y perezosa» (p. 102) echa a perder el efecto de una buena voz. Igualmente necesario es el acuerdo de la voz, la mirada y la dirección, tal como hemos visto en los manuales estudiados. «A fuerza de estudio y trabajo se podrían adquirir hasta cierto punto las cualidades de una perfecta articulación, tan preciosas en el arte cómico» (p. 102); ejemplifica con Demóstenes.

Recomienda en el capítulo 6, *Recursos que pertenecen al oído*, el dedicado más específicamente el habla escénica, mantener la voz sin forzar el volumen («fuerza»), de modo que la voz se emita con comodidad y se mantengan las inflexiones en el tono y una correcta articulación. Este término medio en la voz se considera esencial y permite mantener la extensión y la variedad, la fuerza necesaria sin incomodarse:

cuando estamos violentos o incomodados no la tenemos; si estamos incomodados, hinchamos la voz, se violenta y se hace una voz forzada; en este momento se acabó la sensibilidad, acabáronse las entonaciones, ya no hay verdad ninguna; se pierden, por consecuencia, los acentos del alma que son los únicos que pueden conmovier al espectador (p. 107-108).

Desde el punto de vista del actor, «se debe no elevar, sino apoyar la voz» (p. 108); no es la fuerza sino un delicado control lo que le da la posibilidad de manejar sus recursos en la comunicación. Es precisamente el planteamiento de esas habilidades lo que hace valioso el manual de Prieto, planteado tanto desde las fuentes teóricas como desde la experiencia práctica del escenario. Por ejemplo: hay que tener cuidado de no dejar caer el volumen en los finales de grupo fónico o frase, pues hará perder el sentido de todo el periodo y cansará al auditorio.

La voz saldrá del pecho, que es su «motor»; la garganta no hará esfuerzo alguno y solo será lugar de paso del sonido, la boca será el «ejecutor». Introduce aquí la controvertida idea del no esfuerzo en la laringe, que debemos entender en dos sentidos: por un parte facilidad o comodidad, y por otra evitar la compresión esfinteriana y faríngea. Únicamente en los «grandes furoros» se puede usar la «voz desgarrada» (p. 108).

Con la voz forzada a demasiado tirante no se consigue más que las mismas inflexiones y la misma fuerza, no se tiene más que un grito y ninguna variedad (p. 110).

Aunque la voz «grave, gruesa y algo parda»²⁶⁹ es la más adecuada para la tragedia, «no cantando sino declamando», recomienda disponer también la «voz sonora y aguda» (p. 109) para usar la más conveniente según la circunstancia.

El actor debe saber mantener los finales²⁷⁰ y evitar sonidos molestos en las grandes explosiones. En todo caso, las cualidades mismas de la voz pueden suplirse por otras cualidades del actor pues «Un hablador con gracia obra directamente sobre el corazón» (p. 110). Economizar la voz antes de los esfuerzos ayuda a conservarla; Prieto advierte que en los arrebatos la voz sube y perdemos el control, de modo que cada nueva frase vuelve a subir y ya no se puede bajar para concluir. La voz «siempre está más dispuesta a subir que a descender». Por esto recomienda un voz baja, que «bien entendida y bien manejada, produce muchos, y grandes efectos» (p. 110). Si el cuerpo se incomoda también la voz lo hace, entonces la compresión impide que la voz funcione con verdad y «abandono», por lo que se pierde el interés (p. 111).

Prieto está planteando muy tempranamente la estrecha unión entre el cuerpo y la voz, la necesidad de un cuerpo “cómodo” para una voz cómoda. Para ello se debe primero conseguir agilidad en el «órgano» de la voz por medio del trabajo.

Aquí vemos descritos procesos técnicos de la práctica vocal por primera vez en los manuales; la intención didáctica es evidente:

la voz de cabeza se corrige hablando con suavidad y oyéndose pronunciar, y poniéndose la mano sobre el pecho a fin de conocer por este medio si la voz sale de él (p. 111).

²⁶⁹ «Parda: adj. Que se aplica al color de la mezcla del blanco y negro (...) || Oscuro, especialmente hablando de las nubes o del día nublado (...) || Se dice de la voz casi tenor que imita á la del pardillo; y así se dice de algunos que tienen la VOZ PARDA» (DRAE, 1832). «Voz parda: voz empañada» (DRAE).

²⁷⁰ Puede referirse tanto a los finales de frase como más probablemente a los finales de las tragedias. El texto de Bernier de Maligny (1826: 481), prácticamente traducido, tampoco es claro al respecto.

Se trata de una manipulación que permite una percepción directa de las vibraciones que desde la laringe se transmiten al pecho²⁷¹; la percepción táctil y acústica producen automáticamente cambios en el funcionamiento de la laringe y los resonadores, y en consecuencia una modificación de la voz.

La modificación de las «partes movibles» permite la articulación de vocales, consonantes, sílabas, la colocación de los acentos y ayuda a la adecuada respiración, así como hacer los sonidos («letras») suaves o ásperos. No basta una correcta realización, además ha de ser expresiva y adecuarse a la intención. La articulación no se debe forzar para que no afecte al rostro. Recomienda una articulación equilibrada, ni fuerte ni blanda, para una pronunciación suave y con gracia, porque es consciente de la estrecha relación entre la dicción y la voz: «Lo sentimental de la articulación comunica a la voz la melosidad y energía necesarias al encanto de la dicción» (p. 111). Así —dice— una articulación precisa y clara compensa una voz débil, mientras que una voz fuerte y mal articulada resulta peor. La articulación y la pronunciación se conciben en relación con el pensamiento y las emociones («concebido por el entendimiento, y sentido por el corazón», p. 111); una vez más la técnica es vinculada con la expresividad implicando emocionalmente al actor, a diferencia del punto de vista de Diderot.

Se deben evitar las inspiraciones ruidosas en las pausas breves porque resultan muy molestas al producir un sonido «vicioso» y una especie de hipo asmático que cansa al actor y al público, pero que sin embargo era muy común en los actores; lo mismo dirá Carlos Latorre (2006: 130-131), y Bastús (1865) tomando de aquel, como se ha visto, y todos ellos de Bernier de Maligny (1826: 73-74) en *Aspiration*, y de Talma (1825: 58). Prieto dará consejos similares sobre la inspiración en las pausas, que deben ser rápidas, silenciosas, «sin que la aspiración sea vista ni oída» (p. 112). Por tanto es necesario el estudio de las propias capacidades del actor para conseguir una inspiración adecuada a las necesidades de su voz²⁷²: el aliento debe economizarse porque el actor puede perder el control. En el caso de que el defecto se deba a «una insuficiencia de medios naturales» es más difícil corregirlo, pero puede hacerse con trabajo. Prieto reprende a los actores, al parecer muchos, que usan las inspiraciones ruidosas por ignorancia o para hacer efectos, porque solo consiguen cansarse; remite a las doctrinas y a aprovecharse de la «larga experiencia y de las observaciones juiciosas de grandes maestros en el arte» (p. 113). El argumento de la autoridad, que con frecuencia provenía de autores de la antigüedad, se actuali-

²⁷¹ Este fenómeno de transmisión de vibraciones a través del cuerpo, y en concreto desde la laringe al pecho, ha sido muy utilizado en la producción vocal. A esta sensación se le ha llamado «sensaciones vibratorias externas» (Heuillet-Martin, Garson-Bavard y Legré, 2003: 155, 173). Sobre las sensaciones vibratorias, resonancia y energía acústica real, ver Shewell (2009: 176-177).

²⁷² Ver lo que dice Talma, nota 247.

za en Prieto con referencias contemporáneas, creemos que en este caso se refiere a Talma (1825: 58, nota).

El interés por la perspectiva práctica se aprecia plenamente cuando pone como ejemplo el uso que Máiquez hacía de la inspiración, silenciosa o sonora según las necesidades expresivas. Al citar a Máiquez suele referir sus logros expresivos en el caso de la voz y respiración, no por dotes naturales, sino «por medio del arte y del estudio» (p. 112). E incluye un análisis de las pausas e inspiraciones en un conocido fragmento de *Otelo* «para ejemplo y doctrina práctica de los actores del día» (p. 112). Prieto nos permite asomarnos al “papel” en un sentido múltiple: podemos ver la como se hacía el personaje a través la manera de decirlo, y nos muestra la manera de hacer la notación de las pausas sobre el texto. Señala las pausas expresivas con números y una descripción, pero también usa la barra para señalar las pausas versales. Es muy poco frecuente que se muestre una “partitura” del actor sobre un texto.

La pronunciación requiere ejercicio continuo, ya que debe ajustarse con precisión a las entonaciones. Así, los distintos elementos del lenguaje que en otros textos son tratados de manera aislada, son relacionados por Prieto. Debe cuidarse la relación de los sonidos (fonosintaxis), sílabas y palabras entre sí, y esto es más importante que la fuerza del aire, pues debe producirse de manera fluida y sin cansar (p. 114). La facilidad es una condición que Prieto pone como necesaria en todo el trabajo del actor, también en la pronunciación, y para ello propone practicar los siguientes elementos: apertura de la boca, volumen bajo, distinción precisa de los sonidos, sílabas y palabras cuando sea necesario, «sostener las finales»²⁷³, estudiar la combinación de sonidos, pronunciar ni demasiado lento ni demasiado rápido. Es suficiente con pronunciar bien las palabras «fuertes», no hay que forzarlas. Establece una conexión de la articulación con el contenido de la palabra: las palabras que expresan «afectos tiernos» (p. 114) se pronunciarán tiernamente, y las palabras fuertes con más apoyo, fuerza y en su caso duración.

Cualquier defecto de pronunciación perjudica al calor y a los ímpetus de la sensibilidad. Podemos pronunciar una palabra de diez modos diferentes y darla, por este medio, diez expresiones diversas (...) en la expresión es indispensable teñir las palabras que sobresalen con los colores del sentimiento que expresan (p. 114).

Concibe la pronunciación como un presupuesto necesario para poder abordar la expresión, de la que se convierte en herramienta. Por ejemplo, usando la duración de los sonidos conforme

²⁷³ Cada geolecto tiene unos rasgos característicos, por ejemplo, es un rasgo del habla meridional la elisión de algunos sonidos en posición final o implosiva. Estas elisiones han sido consideradas siempre una dificultad para la pronunciación en el habla escénica. Actualmente se tiende a aceptar el acento regional siempre y cuando no afecte a la comprensión del discurso o esté en contradicción con otros elementos del espectáculo (Berry, 2014: 40-41; Knight, 2012: XIV).

al contenido se puede conseguir gran expresividad, y pone ejemplos del uso de la cantidad en vocales en varios textos y pasajes concretos.

Para una pronunciación clara, dice, es necesario: en primer lugar, articular bien todas las sílabas, y, en segundo lugar, utilizar las pausas del texto. Entendemos que se refiere a las pausas gramaticales indicadas mediante los signos de puntuación, pues así lo ha explicado anteriormente. La pausa es, por tanto, muy importante: «La cadencia, el oído, la respiración misma, exigen descansos, que comunican bastante agrado a la pronunciación» (p. 116).

Ya hemos hablado sobre la notación, un recurso habitual en la “cocina” de los actores (Prieto cita a Molière, p. 117), del que inusualmente nos ha mostrado un ejemplo. Dado que no existía un sistema de notación para las entonaciones, la puntuación es la que nos guía en las inflexiones. Es un punto importante, ya que «sólo la escrupulosidad en la puntuación conduce al modo de decir con pureza, verdad y elegancia» (p. 116). En la actualidad disponemos del sistema de notación del alfabeto fonético internacional y la carta de símbolos de calidad de la voz (Voice Quality Chart Symbols)²⁷⁴, pero dista mucho de ser usada por los actores en España.

Aunque se estudia en otros apartados, hay que señalar aquí que Prieto considera fundamental para el actor el trabajo con la prosodia (pronunciación, entonación, acento, duración). Nada se debe forzar en la dicción para poder hacer los delicados matices que requiere al adaptarse a cada personaje, y tampoco puede ser «pesada y uniforme» (p. 120). La buena dicción requiere manejar la respiración, y no consiste, como hacen la mayor parte de los actores —dice— en detenerse al final de cada verso o cesura.

La precipitación hace que no se puedan hacer inflexiones y conduce a la monotonía en la voz, que se caracteriza por la reiteración de la misma modulación, por las «caídas finales» y la repetición de inflexiones. Se evitan modificando el «tono» al comienzo de cada frase como regla general de sentido común pues cada frase es diferente. Variar las inflexiones se hace por elevación o descenso de la voz y por la velocidad, además deben ser precisas pues son lo más importante para la belleza de la pronunciación (p. 141). La variedad se consigue utilizando hábilmente las transiciones. Una manera de mantener la atención del público es usar un tono diferente e incluso opuesto al anterior, por ejemplo en las réplicas, y después volver al que se dejó. Los signos de puntuación como exclamaciones, paréntesis, interrogaciones, son transiciones que piden estos cambios. Son habilidades comunes y conocidas en la profesión, pero lo que Prieto propone es no hacerlas por

²⁷⁴ La carta con el alfabeto fonético internacional y los símbolos de calidad de la voz puede encontrarse en *The International Phonetic Association*, en el siguiente enlace: [http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_\(C\)2005.pdf](http://www.langsci.ucl.ac.uk/ipa/IPA_chart_(C)2005.pdf).

rutina sino de acuerdo con los cambios en el personaje y el actor según la situación, lo que en buena parte es aportado por el texto mismo a través de los signos de puntuación.

Ejemplifica la importancia de respetar los signos de puntuación con algunas frases de *Sancho Ortiz de las Roelas*, adaptación de Cándido María Trigueros²⁷⁵, y *Orestes*, traducción de Dionisio de Solís²⁷⁶. Si la actriz cambia la puntuación, cambia el sentido y la intención del autor; por esto Prieto recomienda respetar la puntuación y detenerse, especialmente en el punto y las exclamaciones (p. 142).

Otro aspecto que revela lo avanzado de las propuestas de Prieto es el uso de las sensaciones por medio de la imaginación. Si quiere hacer sentir el actor debe sentir primero, y las sensaciones físicas, los sentidos, «son rigurosamente hablando los instrumentos del alma» (p. 163). Más allá del adagio de Horacio (ver nota 298), Prieto plantea algo similar a la memoria de las sensaciones. La representación de las sensaciones en la imaginación opera sobre el alma y por tanto sobre la expresión. De ahí que más adelante diga: «ninguno espere poder expresar las pasiones con sólo el esfuerzo de la voz» (p. 169). Por otra parte, hay que tener en cuenta que cuando se está poseído por una pasión fuerte no es posible el ejercicio de la imaginación (p. 170).

Las dotes naturales se deben perfeccionar por el ejercicio, que es «tan indispensable como los preceptos más luminosos» (p. 188). El ejercicio corporal es esencial para la fuerza, agilidad, aspecto y gracia de los cuerpos, por lo que recomienda la gimnástica.

La lectura requiere, además de claridad y fluidez, como ya se ha visto, que la voz tenga todas las variaciones que necesita su adaptación al contenido. A pesar de que parezca extraño, pocos saben leer —dice—.

Habla en el capítulo 12, *De varias observaciones y preceptos para los que se dedican al arte de representar*, de un aspecto tan importante como la pausa y los tiempos. La voz depende completamente de la respiración, y como observa Prieto en los animales el peligro la desconcierta. La pausa permite el reposo, el equilibrio de la respiración, decir bien; pero si se usa al final de cada verso la monotonía invade el discurso. Es necesario tener tiempo de pensar y dejar pensar, imprescindible para conmovir. Pero no se puede dilatar la pausa tanto que afecte a la continuidad y el sentido de la frase. Respirar poco y a menudo ayuda mucho a tener siempre aire suficiente, evita el cansancio y la inspiración ruidosa. Alude a las pausas que son gramaticalmente imposibles

²⁷⁵ Cándido María Trigueros (1736-1798). La pieza es una refundición de *La estrella de Sevilla*, de Lope de Vega. Ver Vellón, en Prieto, 2001: 69, nota 92.

²⁷⁶ Dionisio de Solís (1774-1834) tradujo la obra de Vittorio Alfieri (1749-1803).

porque modifican el sentido: «entre el verbo y su régimen, el sustantivo y el adjetivo» (p. 214). La experiencia indica a Prieto la necesidad de respetar la unidad de los sirremas o grupos prosódicos. No obstante, un actor con maestría y tacto fino es capaz de hacer micropausas a conveniencia. La pausa permite que después el espectador preste mayor atención, y «separa los diferentes sentimientos» (p. 217). Las pausas son necesarias para el diálogo interno, para escoger las ideas adecuadas, para persuadir y lograr atención, graduar la expresión para convencer o seducir, y para manifestar la duda o la indecisión. El tiempo de la pausa depende de la sensibilidad del actor, que puede distribuirlos entre palabras, sílabas, e incluso entre sonidos para dar profundidad al discurso. Prieto explica que el actor mediano las usa para descansar, el bueno las distribuye, y solo el «cómico de genio» (p. 219) las usará obteniendo los grandes efectos.

10.4.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El método es una sucesión bien combinada por la cual las ideas entran en nuestro entendimiento sin confundirse, y se colocan con orden y armonía (p. 185).

El manual de Prieto es rico en la presentación de procesos. Para adquirir la peculiar inteligencia del cómico, que atiende no solo al sentido de las palabras sino a su conexión con la situación y el conjunto de lo que pasa en escena, propone Prieto una secuencia progresiva, un método (p. 81). Se trata de una investigación. Este concepto, que toma una vez más de Bernier de Maligny (1826: 288), sin embargo no aparece anteriormente en los manuales.

La primera fase es la de la observación fiel y rigurosa, una reunión y estudio de materiales en la que el actor debe permanecer sin afectarse por los sentimientos para que no interfieran en la observación.

[El actor] no va, como pudiera un curioso, a observar la naturaleza, no va como un mero espectador; asiste a los espectáculos de ella para examinarla, estudiarla, analizarla como verdadero artista, y a sorprenderla en sus más recónditos secretos (p. 83).

El actor se convierte entonces en un observador y «espía del género humano» (p. 83) que recoge información y detalles (tonos y gestos) constantemente.

En el capítulo 4 *Cualidades del actor dramático*, Prieto explica la memoria y aconseja sobre los procesos a seguir. Toma parte del capítulo *Memoire*, de Bernier de Maligny (1826: 265 y s.). «Tres operaciones grabarán en vuestro espíritu lo que le exigís que retenga, a saber: concebir bien, discurrir y razonar sobre cada cosa, leer y tornar a leer con frecuencia» (p. 85). La memoria es una herramienta que el cómico debe saber manejar para después olvidarla. Aporta varios métodos. Uno tomado de Leibnitz (1646-1716), que recomienda memorizar cada frase e ir repi-

tiendo todas cada vez que se añade una nueva (p. 85). Otro consiste en «leer dos o tres veces el papel al acostarse, y otras tantas al levantarse por espacio de tres o cuatro días y, enseguida, procurar decir de memoria los trozos de pie a pie, sucesivamente» (p. 85). Finalmente propone un método que dice haber experimentado: leer el texto de la obra para familiarizarse con el argumento, leer diez o quince veces solo el papel, pero entero (para entonces, dos o tres días antes de la representación, ya suele estar aprendido), dedicar el resto a los pasajes difíciles o que se resisten.

Sobre la perseverancia y la fuerza del hábito trata en el capítulo 5 sobre los «recursos físicos», con el tradicional ejemplo de Demóstenes tomado de la tradición de la oratoria, y validando el hábito y el estudio como métodos de trabajo eficaces: «los movimientos repetidos con frecuencia dejan impresiones tan profundas, que muchas veces se parecen a las de la naturaleza» (p. 103). La posibilidad de mejorar la voz depende del trabajo constante y de no violentarla (p. 108).

Para evitar atascarse en la última palabra de la frase, recomienda apoyarse en la anterior. Y para variar la voz de acuerdo a las necesidades, recomienda memorizar varias voces que usemos comúnmente y que nos gusten (p. 108).

Describe los procesos de trabajo de los griegos siguiendo las narraciones de Cicerón y Plinio en cuanto a las posiciones, la respiración, el sonido, las actitudes hacia el trabajo con la voz e incluso las medicinas que tomaban (p. 109). El proceso de aprendizaje y práctica antes de presentarse a la audiencia era largo y complejo; Prieto señala que duraba años y destaca el valor que daban al trabajo con la voz, de modo que incluso tuvieron una rama específica de la medicina dedicada a sus cuidados: «desarrollaban metódicamente su voz» con ejercicios progresivos para ampliar y dominar las posibilidades de variación del volumen («tonos»²⁷⁷, dice Prieto). Refiere los métodos de Nerón para aumentar la fuerza de la voz colocándose una plancha de plomo en el pecho o tomando drogas (p. 109).

Es muy interesante cómo describe que el grito no se hace por fuerza, sino por «modo de conducir el sonido» (p. 109) y por la repetición de intervalos semejantes. Insiste en este aspecto como una clave de la pronunciación:

la habilidad consiste en saber cuidar y disponer con destreza de los diferentes tonos de su voz, en comenzar con un tono que pueda subir y bajar sin trabajo ni violencia, en conducir su voz de tal modo, que se pueda desplegar en todo su lleno y brillo, en los pasajes en que el discurso pide mucha fuerza y vehemencia (p. 115).

²⁷⁷ No está completamente claro si se refiere a volumen exclusivamente o también a tono. Deducimos que se refiere a volumen por el contexto.

Es muy similar al proceso que recomendaba Stanislavski²⁷⁸.

El actor debe primero trabajar de continuo para conseguir agilidad²⁷⁹ en su «órgano» vocal, para después trabajar las «expresiones» (p. 111), es decir, primero la técnica y después la expresión.

Incluye una cita de *Emilio, o De la educación*, de Rousseau (1712-1778) para ejemplificar los defectos que se provocan en la educación de los niños, y en los actores. Es una muestra del interés de Prieto por la educación y la didáctica. Los defectos están relacionados con la memorización de los textos: si se aprende de memoria se arrastran las palabras, si vacila la memoria se balbucea, y esto es lo que ocurre a los actores al aprender el papel y ensayarlo. La lectura ayuda a trabajar la prosodia y a dar los matices necesarios a la expresión en la dicción.

Prieto considera graves los defectos en la pronunciación y el acento provincial, pero no aporta procesos concretos para corregirlos, sin embargo propone suavizar «el tono áspero» hablando lento y sin «calor», evitando la precipitación, pues esta da aspereza a la voz y la hace más «desagradable» (p. 124). En general y salvo que la situación lo necesite, propone trabajar sin precipitación, atendiendo al estado del personaje.

Al actor le basta observar cómo se habla en las conversaciones para descubrir la variedad de la naturaleza, pues cada cual habla variando las inflexiones conforme al «objeto». Así que recomienda «que las inflexiones sean análogas al objeto de que se habla» (p. 141). La observación es una herramienta que el actor debe practicar, y después usar con habilidad las inflexiones que ha observado especialmente en las transiciones entre los distintos afectos. Las transiciones han sido una clave del trabajo artístico en general y de la actuación en particular; Stanislavski (1986: 111) se dio cuenta de su importancia en el habla escénica.

El capítulo 10, *Del método que debe proponerse el actor dramático* comienza con una cita de Montesquieu (1689-1755), a modo de justificación de principios. Establece que existen principios o reglas generales y otros concretos relacionados con las aplicaciones de aquellos, lo que puede generar contradicciones. Así pues, el arte aporta «las reglas y el gusto las excepciones» (p. 185). Propone ir hasta el origen de las ciencias y artes, por lo que:

²⁷⁸ «Sabemos que no hay que tratar de conseguir este volumen por medio de una gran tensión de la voz, ni hablando en voz alta o chillando, sino por las subidas y bajadas de la voz, por la entonación. Además puede lograrse un aumento del volumen por la expansión gradual de *piano* a *forte* y por las relaciones mutuas que existen entre ambos» (Stanislavski, 1988: 176).

²⁷⁹ Prieto escribe «ligereza»: «Presteza, agilidad (...)» (DRAE, 1832).

un artista debe ver por sí mismo, y observar la naturaleza en pequeño y en grande, como si nadie la hubiese estudiado antes que él, ni la debiese estudiar después (p. 185).

Cita el método de Salomon Gessner (1730-1788): trabajar atendiendo alternativamente a la naturaleza misma y a las obras de los grandes maestros y sus recursos, comparándolas, meditándolas, con un trabajo «arduo y laborioso» (p. 186). El actor debe acostumbrarse a terminar lo que comienza, pues es necesario repetir y ensayar incansablemente hasta encontrar lo que se busca. Es necesaria la reflexión, aferrarse a la verdad y ser muy crítico consigo mismo.

El proceso de trabajo con el personaje es el siguiente (p. 187):

- Lectura reiterada del texto, estudio de todos los papeles, de la acción.
- Copiar el papel.
- Análisis del papel propio: buscar el carácter del personaje, el pasaje en que se manifiesta más visiblemente, la evolución y desarrollo del carácter a través de las escenas. Se descubre a través de las palabras de los otros personajes y de las suyas propias. El carácter nos dirá las actitudes y ademanes del personaje en cada momento. Prieto advierte que hay quien opina que no se deben representar el propio carácter y pasiones del actor.
- Estudiar las salidas y entradas.
- «Las palabras que caracterizan particularmente al personaje».
- Localizar y estudiar las partes destacadas.
- Cuidar la «exactitud del traje».
- Estudiar de memoria el papel.

Los actores con dificultades podrán aplicar el método de Demóstenes²⁸⁰, es decir, «aumentando las dificultades, aumentarán los medios de corrección»:

un actor que tiene un defecto de pronunciación, como el ceceo, por ejemplo, u otro semejante, y que a fuerza de trabajo llega a corregirlo, no solamente lo hace desaparecer, sino que da una fuerza y energía a su órgano que no hubiera tenido naturalmente sin este defecto y sin el trabajo forzado que, corrigiéndolo, ha sido la consecuencia (p. 189).

Prieto explica que no se solían hacer ensayos «como si se representara» sino «flojos y desconcertados, y las más de las veces ocasión de conversaciones muy ajenas del arte teatral»

²⁸⁰ Demóstenes se colocaba piedras pequeñas en la boca para practicar con el objetivo de mejorar su dicción cuando se las quitaba. Se ejercitaba frente al mar para equiparar el ruido con el de las masas y sobreponerse con su voz (Plutarco, 1830: 393).

(p. 189). Las bromas en los ensayos perjudican la representación, por lo que se debe ensayar con esfuerzo y rigor, con el papel aprendido y no en la mano. Todos los trabajos previos a la representación tienen como objetivo el buen «desempeño», tanto en lo moral como en lo físico, que será mejor cuanto más esfuerzo se haya empleado. Para ilustrarlo incluye una cita de Hérault de Sechelles (1750-1794) en la que explica el ensayo previo y la preparación del discurso: la concentración, el repaso de los tiempos y las actitudes, las pausas, el cuidado de la voz, el volumen y las inflexiones, la variedad.

El cómico debe escapar de la tendencia natural a la pereza, motivarse y encontrar placer en la actividad. Una manera de empezar bien el día es trabajar en una composición, en un estudio o ejercicio difícil, lo que le ayudará a mantener un alto nivel a lo largo del día (p. 220). La creatividad se estimula con el ejercicio, comiendo y durmiendo poco, trabajando regularmente, alternando entre lo serio o pesado y lo ligero, cuando se cansa. Asocia «el despejo y la fuerza del juicio» (p. 220) con la calidad de la respiración, su duración y la calidad del aire. Se trata de estimular la inteligencia y las ideas «por los márgenes del saber» (p. 221), desarrollar un método propio de trabajo, acumular conocimiento con paciencia y esfuerzo constantes.

10.4.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

El arte cómico exige los estudios más largos y más profundos, y así también reclama el interés de este arte con método que contenga los principios generales enunciados con claridad y sencillez. La mayor parte de las obras que han tratado del arte teatral encierran los mejores preceptos; pero se puede decir que tales obras pertenecen más bien al artista que al arte, y que se nota en ellas la tendencia de hacer resaltar un método exclusivo y particular (p. 51).

Dedica el capítulo 2 *De la profesión dramática* a justificar las virtudes del cómico. Enumera ejemplos de actores favorecidos por reyes y poderosos desde la antigüedad para justificar su dignidad, comparando franceses y españoles. Es aquí donde explica las dificultades del cómico español como la rapidez en poner en escena los textos, que no da tiempo material para aprenderlos, la falta de protección, y especialmente la miseria y la preocupación. Todo ello, dice Prieto, los ha mantenido alejados de los sabios y por tanto del buen consejo, del aprendizaje de otros idiomas para leer en las fuentes originales los textos dramáticos y tratados, de los museos y galerías donde aprender de la pintura y escultura, así como de la posibilidad de viajar para instruirse (p. 64).

En definitiva reivindica las virtudes cívicas y patrióticas de los actores, poniéndose como ejemplo junto al actor Isidoro Máiquez y al dramaturgo Dionisio Solís (1774-1834), durante la

Guerra de Independencia²⁸¹. Es en esta parte donde refiere su compromiso liberal, su participación en la defensa del sitio de Cádiz, los batallones de voluntarios de Barcelona y el destierro, primero a Francia y después también de Francia²⁸², así como las funciones benéficas en La Habana en 1812, en Granada²⁸³ en 1815, y en Madrid en 1818 y 1821 (Campos, 2012: 236, nota 52). Insiste en el aporte de los teatros a las obras de beneficencia y su contribución en las celebraciones públicas. En fin, Prieto hace una encendida defensa de la profesión cómica (p. 60-68).

Refiere la distinción entre cómico y actor de la que ya hemos hablado, pero que aquí interesa por la cuestión de los géneros y estilos: ensalza a los cómicos españoles precisamente por su capacidad de abordar con éxito diversos géneros gracias a la imaginación y al talento de la imitación (p. 70).

No hay artista ninguno a quien la perfección deba parecer más importante que el cómico, porque ninguno goza del veto público de un modo más pronto; más inmediato, ni con más lisonjera publicidad (p. 71).

Andrés Prieto sabía muy bien de lo que hablaba ya que conoció grandes éxitos, pero también notorios fracasos con feroces críticas (Vellón, en Prieto, 2001: 20; Caralt, 1944: 38).

Al tratar sobre la inteligencia y la concentración en el actor revela una posición interesantísima. Asocia conocimiento e investigación: «la investigación es la base fundamental de todos los conocimientos posibles» (p. 82), lo que resulta muy avanzado tanto desde la perspectiva escénica como desde las teorías del conocimiento.

El cambio de perspectiva es extraordinario respecto a otros manuales con el método de preguntas y respuestas, formulaciones eruditas o dogmáticas definiciones. Concibe al actor como artista y por ello no le basta ser un imitador de modelos, una copia de los maestros (p. 59), sino que debe ser creador original. Andrés Prieto, en consonancia con su ideario liberal, está planteando un vuelco en los paradigmas educativos. El foco pasa de la enseñanza al aprendizaje. Tal vez pudo conocer el movimiento para la emancipación intelectual de Joseph Jacotot (1770-1840)²⁸⁴

²⁸¹ Es conocido por los relatos biográficos de Máiquez y el propio testimonio de Prieto, que ambos actores huyeron a Andalucía donde fueron “guerrilleros”; Prieto cita también los sucesos del dos de mayo de 1808 en Madrid. Otro actor, Rafael Pérez (2008), los narró en *Madrid en 1808. El relato de un actor*.

²⁸² La narración pertenece a la segunda redacción (Prieto, 2001: 66). Prieto usa aquí, y en general en la segunda redacción, un tono crítico que transmite cierta ofuscación, lo que parece lógico a la luz de su peripecia personal.

²⁸³ Prieto narra su aporte como director y actor en funciones benéficas para «una reunión filantrópica de señores» (p. 66) en la que cita al Conde de Montijo. Vellón dice que se trata de Cipriano Portocarrero Palafox. Sin embargo, en 1815 el Conde de Montijo era todavía su hermano Eugenio de Palafox y Portocarrero (1773-1834), muy destacado masón. Antonio Alcalá Galiano (2009: 243) escribía en sus memorias que en 1817 el Conde de Montijo, a la vez que desempeñaba el cargo de Capitán General, desde Granada lideraba la red masónica española. La masonería era políticamente muy activa y aglutinaba la oposición liberal al gobierno absolutista.

²⁸⁴ Ver Rancière (2003) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*.

que en aquellos años tuvo cierta difusión, y fue una de las consecuencias de la Ilustración y del ideario de la Revolución Francesa.

Prieto asocia clara y repetidamente la voz con la expresión de las emociones, e introduce el «medio término» (p. 107) no en referencia al decoro, como ocurría en otros manuales, sino a la comodidad del actor para expresar. Pone la atención en la eficacia de la comunicación de las emociones del actor hacia el público. El foco de la reflexión ha cambiado de la recepción (público) al proceso de comunicación desde el emisor (el actor, su técnica).

Se obtendrá más partido de la voz cuanto más se trabaje y use. Hay que observar que una vez más se unen los conceptos de preparación y práctica, es decir, se da un peso específico a la preparación técnica, pero sin perder la perspectiva de uso de la voz en su entorno, que es el escenario. Por esto el actor debe practicar la voz en espacios grandes, para «que el sonido no vuelva a introducirse en el pecho» (p. 108), lo que afecta a la respiración y altera la calidad de la voz. Pone varios ejemplos de los logros que se consiguen en la voz con el esfuerzo, la perseverancia y la práctica. El ejercicio constante y prolongado puede dar extensión, fuerza y claridad a las voces que no tienen esas cualidades, siempre y cuando no se violente la voz en los ejercicios. Se trata de buscar el modo «redondear la voz», ya que una voz «ahogada y triste, se opone a la verdad» (p. 108). Recomienda un uso de la voz sin extremos, cómoda, que no esté lejos de la que usa el actor cotidianamente (p. 108).

Entre las explicaciones sobre el uso del volumen y la entonación Prieto sorprende con una disquisición sobre el alma y el cuerpo:

el alma los encierra [los tonos necesarios a la expresión], puesto que nos son precisos para comunicarnos las perfecciones admirables de que el autor de la naturaleza la ha hecho depositaria. Pero como la materia que la encubre es un obstáculo para que nuestra alma se comunique, es preciso hacerla tomar su vuelo, y desembarazarla cuanto es posible de la materia que la incomoda. Para lograrlo hasta cierto punto, es indispensable libertar antes nuestro espíritu de la esclavitud de los sentidos. Esta operación, aunque muy violenta, no nos es extraña, ni tan imposible como parece (p. 116).

En el párrafo aparece el principio de dualidad alma-cuerpo, el “ánima” que se desembaraza del cuerpo, la distinción entre alma y espíritu, y la referencia al «autor de la naturaleza» (el “Gran Arquitecto”); todo ello remite a la doctrina masónica. El actor debe saber tomar todos los «tonos» de las pasiones del alma, que los poetas y sabios han visto y reflejado y que «no son otra cosa que el efecto de un gran recogimiento de su espíritu que examina el manantial de los sentimientos interiores de las pasiones del alma» (p. 116). Cada pasión viva y verdadera debe

detallarse porque los matices y mezclas de los «tonos» las hacen muy diferentes. Se debe distinguir entre tono altanero y orgulloso, sencillo e ingenuo, de amor y de amistad, y deben aplicarse de manera conveniente. Hay un orden, un sistema, una concepción de la palabra en relación a las pasiones. Las pasiones del alma se conciben por el entendimiento, la inteligencia, el espíritu, y los sentimientos de las pasiones se transmiten a través de la palabra por medio de los «tonos»; por tanto estos son un don de la naturaleza y deben transmitirse de manera exacta a través de la palabra, que es «el medio intermedio de sus sentimientos» (p. 118). Prieto transmite principios neoplatónicos.

Un principio que se repite en el texto es el de no forzar la voz y hablar con el «tono natural» siempre que sea posible. Es prioritario que el actor resuelva cuanto antes, a ser posible en las escuelas de Declamación, los defectos en la voz y en la pronunciación, sean estos naturales o adquiridos por el uso (defectos en la voz, ceceo, seseo, voz «áspera»). Para superarlos es necesario trabajar constantemente, pues los acentos provinciales se convierten en una grave dificultad en escena (p. 124).

Prieto recomienda leer y releer a los grandes poetas antiguos y contemporáneos, hacerse cargo del valor de cada verso, repetir infinidad de veces, y estudiar las transiciones pues son un arte, y muy necesario, para dar vida a la dicción de los versos. Practicar con las pausas, variar los tonos en las transiciones entre afectos, estudiando las inflexiones.

En el capítulo 9, *De la ilusión y la imitación*, plantea la imitación verdadera como principio en las bellas artes, a las que equipara el teatro. Pero no basta la verdad de la imitación, que en ocasiones puede ser «opuesta a la verdad misma» (p. 148): el artista estudia la naturaleza, selecciona los rasgos, aporta su experiencia sobre lo que agrada y lo que no. Prieto incide en el proceso de elaboración artística tanto como en la verdad de la imitación: «En el teatro sólo se quiere la imitación de la naturaleza, mas no la naturaleza misma» (p. 148). Es una posición realista, y aunque en ocasiones el texto parece adelantarse al naturalismo, en Prieto sigue teniendo peso la visión que podemos llamar espiritualista, más próxima al Romanticismo. Los principios del decoro que vimos en anteriores manuales siguen operando, y el actor no debe excederlos. Sobre esta cuestión hace reflexiones avanzadas en lo referente a los reflejos orgánicos del cuerpo y las emociones, un asunto peligroso para el actor por exceder del control consciente y voluntario. Aunque dice que no todos pueden hacerlo, es posible afectar y provocar los fenómenos involuntarios del cuerpo por medio de imágenes intensas y rápidas, a través de «una imaginación muy ardiente» y con mucha concentración y práctica, así «sin voluntad propia, sin nuestra intervención, suceden por sí mismos estos fenómenos como en las situaciones verdaderas» (p. 149). Es claro que habla desde la experiencia práctica.

Para Andrés Prieto lo esencial es la fidelidad a la naturaleza del sentimiento, mientras que la voz y el gesto son las «partes accesorias» (p. 160), mecánicas. En su sistema se diferencian las partes mecánicas —en el sentido artesanal— de las relacionadas con las emociones y el alma, que son las vinculadas especialmente a las artes liberales. Por esto, lo primero que debe aprender el actor es el «arte del decir bien», y después, para perfeccionarse, saber qué debe ser expresado. Hay que estudiar la anatomía, el cuerpo y la voz como medios de expresión:

estamos convencidos en la relación y concordancia que debe existir entre las palabras, el gesto y los movimientos de la fisonomía, pero es tan importante el ejercer, el cultivar los medios de la expresión como los órganos de la voz y de la pronunciación. Éste es el punto en que es útil al cómico: el estudio de la anatomía y de los movimientos que producen las pasiones en los hombres (p. 160).

Prieto enuncia algo que la psicología ha estudiado mucho después: en la comunicación, las palabras transmiten menos información que la voz y esta menos que el cuerpo: «las palabras dicen menos que el acento, éste menos que la fisonomía» (p. 160). La emoción y la sensibilidad facilitan la expresión de las pasiones de una forma natural, tal como proponían Remond de Saint Albine y Jean Marie Mauduit-Larive (1747-1827); sin embargo, Prieto se distancia de esta posición:

tenían razón, en parte, mas el cómico demostrará mucho mejor lo que sienta, si se ha ejercitado en los medios de la expresión; además, ¿no está obligado a ejercitar su voz? A no ser así, el primer o que se presentase con sensibilidad sería cómico en el acto, pues, según su sistema, no tendría que hacer estudio ninguno (p. 160-161).

De nuevo aparece la necesidad de formación, del método, la elaboración artística, la valoración del oficio y de la experiencia. Prieto explica las posiciones y argumentos sobre la formación del actor, y Recurre a Lessing y a Engel para argumentar que la perfección depende del entrenamiento de los medios de expresión como la fisonomía y la voz. Para que la inspiración y los impulsos del momento operen con eficacia es necesario dominar el mecanismo «de una ejecución penosa y triunfar de las dificultades materiales» (p. 161). Frente a quienes aducen la extraordinaria diversidad de personajes y situaciones que debe enfrentar el cómico, así como las maneras afectadas que los métodos pueden transmitir, Prieto da la voz a Engel en una extensa cita que toma textos de las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* II, III, IV²⁸⁵. Los métodos pue-

²⁸⁵ Por las diferencias en el texto que aparece en las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* publicadas en El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa en 1790, con el texto que aparece en Prieto, hay que pensar que este tomó de otra edición. *Idées sur le geste et l'action théâtrale* se publicó en 1788 y 1795; *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel*, versión de G. Rasori, en 1818 y 1820; *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*, editada

den resultar incómodos en el periodo de aprendizaje, pero después facilitan la reacción rápida del actor, su comodidad, y permiten que no se note el esfuerzo y el arte. Las expresiones, actitudes y movimientos tampoco son infinitos, sino en muchos casos comunes a las personas y los pueblos, y por tanto se pueden abarcar por el estudio.

Andrés Prieto transmite respeto por las palabras y cómo se usan. El actor debe estudiar muy bien su sentido en el diccionario, y el sentido que les da el autor, para no generar contrasentidos con las palabras y las inflexiones. No debe olvidar que es un intérprete (p. 181).

El actor suele formarse sin «principios», buscando los grandes efectos. Prieto, en cambio, propone una secuencia de estudio:

Los primeros principios que se deben estudiar en el teatro consisten:

1. En la pronunciación.
2. En el arte de saber respirar a tiempo.
3. En la planta o ademán en el teatro.
4. En la entrada y la salida de la escena.

Y éstas son, por lo común, las últimas cosas que aprende un actor (p. 186).

Además, el actor debe leer sobre historia, historia del arte, y poesía. Como principios generales establece:

- Memoria: para recordar las combinaciones de los signos.
- Imaginación: «se adhiere a las imágenes, a los contornos, al colorido, a la composición, a las actitudes».
- Juicio: para indagar en «la significación de los signos».
- Gusto: para distinguir «lo hermoso de lo feo y las disonancias en los objetos que hieren los sentidos».
- Razón: para analizar las «coherencias e incoherencias, remontándose hasta las causas de los efectos».
- Discreción y sabiduría: «juzgan de las consecuencias, de lo que está bien o mal combinado».
- Entendimiento: «percibe y hace resaltar semejanzas entre cosas diferentes y acercando los objetos determina por comparaciones delicadas, la conveniencia o inconveniencia» (p. 187).

por Henri Siddons en 1807 y 1822. Las ediciones más recientes son *Ideas sobre el gest i l'acció teatral*, editada por Jaume Mascaró y traducida al catalán por Joan Segalés en 1998, y la de 2011 de Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conté en *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, de las cartas insertas en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*.

El actor no debe jamás imitar la «maneras y tonos» del artista reputado, pues con todo este será humano y tendrá defectos. El artista debe tener «entusiasmo» y mantener su ingenio en conexión con la naturaleza.

Examínense pues, cuáles son los medios para los cuales penetra y encanta; combínense con los principios del arte, consúltense en seguida con la fuerza y talento, y se llegará así a ser original y aun a servir de modelo²⁸⁶ (p. 187).

El actor joven ha de huir de la vanidad y del amor propio, tomando el aplauso como un ánimo y no como un fin, se ha de rodear de «gentes instruidas» y ha de escuchar atentamente las críticas y consejos que le permiten mejorar, atendiendo siempre a «las reglas, la verdad y el buen gusto» (p. 193).

Nunca debe mendigar
el actor (así lo entiendo)
el aplauso; y recomiendo
que lo procure ganar
a fuerza de habilidad,
de observación, de despejo,
y prestándose al consejo
del sabio en la facultad (p. 195).

Para Prieto el mejor aplauso es el silencio de la emoción, ese que revela que el actor y el arte han desaparecido en la ilusión (p. 196).

Hace una alusión interesantísima a la instalación de bancos en el patio del teatro y a la circunspección de cierta parte del público. Es el paso del teatro barroco al teatro burgués a la italiana del que hablábamos en los epígrafes 6.1.2, y 7.4. Prieto nos vuelve a sorprender reivindicando las emociones y el entusiasmo no solo en el actor sino también en el público. Se queja de la moda que propaga la frialdad y la insensibilidad que desalienta al actor, y de que los bancos han aletargado al patio:

pasaron ya los momentos de entusiasmo en el teatro. (...) a la comunicación de las ideas y sentimientos se les ha opuesto la barrera de los bancos; rompióse la electricidad así que los bancos impidieron a la cabezas mezclarse y tocarse unas con otras. Anteriormente un entusiasmo increíble animaba al patio y la efervescencia general daba a las producciones teatrales un interés que no tienen en el día (p. 210).

²⁸⁶ El texto está tomado de *Étude, Application*, en Bernier de Maligny (1826: 164).

Probablemente se refiere a la *Real Orden de 1 de septiembre de 1826 sobre el comportamiento en los teatros*²⁸⁷.

El esfuerzo que requiere la superación de las carencias solo se puede llevar a cabo con paciencia y espíritu de búsqueda: «indagando, siempre indagando» (p. 220), en palabras de Newton. La paciencia es un valor esencial para acceder a los niveles profundos del arte, que solo se muestran con tiempo y reflexión.

Sobre la consideración social del actor, en el capítulo 13, *Del teatro en general*, relaciona la estima al actor en las distintas sociedades según la valoración misma del teatro. Sigue el usual discurso sobre la Ilustración de los pueblos, la riqueza y poder que ha acompañado a los estados que han desarrollado el arte dramático, ya «que el gusto del teatro en una nación es la prueba fija y evidente de su cultura, prosperidad y riqueza» (p. 225). El teatro bien entendido y cuidado forma ciudadanos, estimula el civismo, la claridad de ideas morales y políticas, fortalece la razón, el conocimiento y las cualidades de la elocuencia pública.

Habla de las funciones benéficas que había hecho, y da cantidades concretas (pp. 66-67). Eran frecuentes y tenían diversos fines: ayudar al actor “embargado” a otra ciudad, facilitar una jubilación, recaudar para el ejército en periodos de guerra, ayudar a poblaciones que habían sufrido terremotos, y en general para las «urgencias de la patria» (p. 66).

A Prieto, además de la consideración artística y pública del actor, le preocupaban las retribuciones. En varias ocasiones alude a las pagas, e incluso cita cantidades (por ejemplo, refiere los ingresos de Talma, p. 230). Reclama retribuciones justas y la protección del estado.

10.4.4.5. Aplicaciones artísticas

En el capítulo tercero, sobre los géneros dramáticos, describe los estilos del actor para representar. Sigue en términos generales las indicaciones que veíamos en los manuales de Enciso y Bastús, pues todos tienen a Bernier de Maligny (1826) como fuente; esto es: el estilo debe ser sencillo en todos los géneros, sin afectación, en acuerdo con el carácter y situación del personaje. Sin embargo, es interesante que Prieto habla de «estilo de los actores» (p. 74), algo que no estaba en Bastús y que en Enciso Castrillón refería más bien a la literatura: «carácter del lenguaje, (...) es el modo de enunciar las ideas» (Enciso, 1832: 80). El punto de vista cambia; Prieto habla como actor.

²⁸⁷ *Diario de avisos de Madrid*, Nº 246, 3 de septiembre de 1826. pp. 981-983.

La inteligencia del actor, como se ha visto, es práctica y se diferencia de otras porque abarca todo lo que ocurre en el escenario:

no basta el entender los discursos que un autor ha puesto en nuestra boca y decirlos con sentido; es indispensable también concebir a cada instante la conexión que puede tener lo que decimos con el carácter de nuestro papel con la situación en que nos pone la escena y con el efecto que esto puede producir en la totalidad de la acción (p. 81).

Al relatar los géneros y estilos, como Bastús, lo hace en términos generales y sin explicar lo relacionado con la voz, aunque más adelante dará las indicaciones. Así, trata los distintos tipos de cómico y de comedia sin referencias a las características del habla escénica en cada uno de ellos, pero con una curiosa referencia a un subgénero nuevo:

Potier, actor del teatro de las variedades en París, desempeña el galimatías (voz francesa, aunque muy de moda entre los españoles, que significa discurso confuso, embrollo de palabras) con una gracia y serenidad imperturbables: él ha creado o resucitado ese nuevo género (p. 92).

Al hablar de las convenciones teatrales reaparecen consejos vinculados a la ilusión escénica, que ya vimos en el manual de Enciso y que se encuentran en Bernier (1826: 93); en relación con la voz: mantener el volumen en coherencia con el personaje y sus relaciones con el resto de personajes, armonizar el aspecto y la voz, no hablar o reír con otros actores o con el público. Mantener la atención en el escenario y nunca apartarse del personaje. Al igual que Bastús, da gran importancia a la propiedad y adecuación de los trajes y escenografía a la época en que ocurre la acción. Una vez más Prieto habla de las voces en la perspectiva de la comunicación escénica de las pasiones.

Las voces de algunos actores y actrices de nuestro tiempo, y entre ellas las de Isidoro Máiquez, Rafael Pérez, Rita Luna, Manuela Carmona, Agustina Torres, etcétera, eran un poco pardas y, sin duda, por esa razón se introducían tan agradablemente por el oído al pintar las pasiones, que pasaban inmediatamente al corazón del espectador, e imprimían en él los sentimientos más tiernos y las pasiones más violentas. Esto mismo sucede con las voces de los contraltos femeninos, de que Rossini ha sabido sacar tan gran partido (p. 109-110).

No está claro si con la expresión «parda» se refiere a una voz grave, con un timbre algo oscuro, o bien a una voz aguda y timbrada (ver nota 269), aunque nos inclinamos por lo primero atendiendo al contexto. La referencia a Gioachino Rossini (1792-1868), cuyas óperas fueron muy frecuentes en España en la época, se añadió en la segunda redacción del manual. Andrés Prieto había puesto en escena *La gazza ladra* (1826) y *Tancredi* (1827) en México como empresario y cantante (Sosa, 2012: 44 y 45), de modo que debía conocer la clasificación y características de las voces en la ópera.

La voz del actor debe ser versátil y manejable para adecuarla a las situaciones variadas de la representación según se necesite en cada caso (p. 110). Para obtener mejores resultados y mayor contraste, recomienda «moderar, economizar y cuidar» la voz antes de un final de periodo o pasaje exigente. El actor suele gritar para convencer de lo que dice o para que le presten más atención, pero es un error y una mala costumbre puesto que cuanto menos se grita más escucha el público: «por lo regular, en el teatro los grandes momentos de silencio acontecen cuando el actor habla más bajo y con más sencillez». Las modulaciones deben ser manejadas con «arte, pero con arte de la verdadera naturaleza», «encantando» unas veces, debilitándose otras, o haciendo efectos (p. 111).

Reitera en varias ocasiones que no es el esfuerzo ni el grito lo que hará que nos entiendan, sino una pronunciación clara, precisa y sostenida. Además, se ha de usar el volumen con habilidad, generando contrastes sin perder cierta comodidad, y reservando el esfuerzo para los momentos en que lo pide el discurso (p. 115). Según Prieto, muchos actores con facultades vocales pierden la variedad y el ajuste a las situaciones porque usan constantemente el volumen de forma violenta. El grito cansa al actor y al auditorio, limita los matices, hace monótona la expresión, apaga el sentimiento. Refiere la moda de anunciar el final de la frase con una modulación (p. 116), algo que asociamos todavía hoy con la dicción “declamatoria” heredada del Romanticismo y que caracterizó la locución en España hasta bien entrado el siglo XX (Rodríguez, 2012: 218). Sin embargo y para no confundir las cosas, Prieto advierte de la importancia del punto:

es muy útil aprender a saber hacer un punto, pues precisamente dependen de él las mudanzas de tono que producen al oído el más agradable efecto, y hacen conocer la precisión, exactitud y variedad de la expresión (p. 116).

Precisamente el punto —y por extensión cualquier signo de puntuación— ayuda a evitar la invención de tonos antinaturales. En este punto Prieto toma de la tradición de la oratoria: «no es necesario servirse de otros tonos que los que la naturaleza inspira a los hombres» (p. 116). Una vez más busca el equilibrio entre técnica y naturalidad.

A propósito de la puntuación refiere polémicas en torno a su relación con la respiración, esto es, si debe primar el sentido gramatical de la frase a través de las pausas, o bien la respiración del actor. Prieto es taxativo: la puntuación. Con todo, es posible «suprimir mucha parte de la puntuación para dar más energía al discurso sin grabar, por eso, su verdadero sentido» (p. 119). En definitiva, debe primar el sentido, una regla común en el teatro.

Si la palabra es el «órgano del pensamiento» (p. 119), la prosodia no se debe descuidar, ya que por ella conseguimos que la palabra sea más insinuante, más persuasiva, y más placentera.

Según la cita de Lemercier (1771-1840) que transcribe, el actor debe conocer la prosodia y seguir la guía que tiene en el texto al trasponerlo al habla.

Entonces, desengañados los actores de sus continuos errores, no dudarían que los doctos, los literatos, son los únicos maestros capaces de enseñar la verdadera declamación, que se aleja tanto de la representación familiar, como de la representación enfática (p. 120).

Al explicar los rasgos del estilo aplicados al verso, descubre un punto importante: la forma y el contenido del verso pueden armonizarse sin contradicción:

todos los versos deben ser armoniosos, sin que esta armonía les robe nada de la fuerza y sentimientos que contienen; no es necesario que vayan pareados, declamándolos de dos en dos, sino que, a veces, un pensamiento sea expresado en un verso, y otras en dos o tres, y a veces en un solo hemistiquio (p. 74).

Sobre la manera de decir el verso en escena, Andrés Prieto da consejos en consonancia con su concepción de la actuación: evitar la afectación, cadencias o énfasis, que no correspondan con «el espíritu del papel». Equipara la recitación del verso con la música, porque requiere «un cierto paso, una medida natural, que hace observar siempre un tacto delicado». La naturalidad se aplica también al verso; así, la «verdad de la recitación» se ve muy afectada cuando el actor usa un tono que no es el suyo o tiene afectada la voz. Para la tragedia propone como ley que el actor olvide la rima y los versos. Es claro que se trata de evitar el molesto “rengloneo”, y aduce que se pueden ligar los versos sin perjudicar la forma (su «hermosura», p. 123). Sobre esto no hay reglas —dice— sino lo que aporta el buen gusto; remite, como en otras ocasiones, al terreno de la subjetividad. Sin embargo, toman la forma de buenos consejos u orientaciones sin duda salidas de la experiencia. Una vez más se trata de armonizar forma y naturalidad. Para evitar la monotonía o la frialdad es necesaria la fluidez, unir los versos; pero a ello se oponen dos obstáculos: la pesadez declamatoria que no puede recitar «dos versos seguidos» (p. 123), la inspiración ruidosa en la pausa versal que intenta suplir la sensibilidad y las emociones del alma. El equilibrio que propone está en una dicción medida y «más natural», centrada en el sentido gramatical («la frase») más que en la forma del verso. Esta cuestión atraviesa épocas, lugares, géneros y estilos (Rodríguez, 2012: 218 y s.; Cantero, 2006: 32, 40; Berry, 2014: 25 y s.) hasta llegar a la actualidad, pues emana de la misma práctica del verso. La propuesta de Prieto es evitar lo declamatorio o cadencioso, no hacer patentes las decoraciones, sino mantenerlas en los límites de la «ilusión encantadora» (p. 123). Distingue Prieto las pautas que se han dado en la preceptiva para los poetas, y las pautas de los actores; el punto de vista de la escena se diferencia del literario. Frente a la costumbre de muchos actores de señalar las pausas y cesuras, incluso patentizarlas, propone que

es indispensable evitar el apoyar y detenerse en la rima a fin de que no hiera demasiado al oído; además, también se necesita algunas veces hacerlo así en las comas y en los puntos y comas, a menos que sea necesario al sentido de la palabra (p. 123).

Hay que señalar aquí que Prieto introduce en el texto composiciones propias en verso, a modo de sentencias o ilustraciones de los contenidos. La mayoría están en redondillas y cuartetas, aunque hay también dos octavas reales y un cuarteto (p. 225). Sin embargo, tal como vimos arriba, Larra (1833: 8) hará una durísima crítica de su versificación en la traducción en verso de *El espósito de Londres*.

A propósito de las polémicas en torno al modo de hacer la tragedia, «hablada o declamada» (p. 136), propone un equilibrio sutil entre naturalidad y forma; un equilibrio que pasa por un lenguaje en cierto modo ideal y sublime, digno, noble, pero evitando igualmente la hinchazón extravagante y toda trivialidad (p. 134). Es necesaria ocasionalmente cierta «magia de la dicción» («un poco de declamación») pero sin llegar al canto. Cita a Lemercier de nuevo para explicar que la tragedia y la posición de sus personajes, exige cierta altura del lenguaje y de la dicción que no puede confundirse con «vana hinchazón» (p. 137). El lenguaje y la voz cotidianos, por su sencillez, no sirven para la tragedia, que con ellos pierde su grandeza.

Sobre las relaciones entre la palabra y el gesto, que explica en el capítulo *Del gesto*, indica que es mejor hacer pocos gestos, o ninguno «cuando la palabra basta» (p. 126). Se debe evitar mover continuamente los brazos; esto no significa rigidez o embarazo: el actor debe moverse con desenvoltura y fluidez, sin que se note que está ensayado o que ha de colocarse en un lugar predeterminado. Este error se puede evitar de varias maneras que dependen del actor, entre las que está dirigirse a los otros actores y no directamente hacia el público, que sería ya «abusar de la desenvoltura» (p. 126). Se debe evitar, en la palabra y en el gesto toda expresión forzada. Efectivamente, el cómico ha de conseguir que no se perciba el esfuerzo, aunque en ocasiones no depende solo del actor sino también de la acción o inflexiones del interlocutor o del conjunto de la escena, lo que conviene tener muy en cuenta.

Sería, pues, muy del caso que los actores se convinieran y entendieran en el teatro para el conjunto y el efecto de la pieza (...) Se producen grandes efectos por la manera de pronunciar las palabras, y por el modo de pintarlas, por decirlo así, con los tintes del sentimiento que expresan (p. 146).

El decoro es un mecanismo de regulación constante en el equilibrio entre naturaleza y representación; el actor debe «no olvidar jamás que no se debe faltar al decoro por medio de una imitación servil» (p. 158), y la única guía es la observación, la experiencia y el gusto. Las situaciones que se dan en la ficción del teatro exigen un tratamiento para eliminar o reducir aquello que pro-

duce un mal efecto y resaltar lo que embellece. El lenguaje y la elocuencia debe cuidarse y adaptarse al estilo, pues ni los personajes, ni las situaciones y lugares son comunes, especialmente en la tragedia. La voz debe ser proporcionada pues de lo contrario se pierde la «nobleza en la expresión» (p. 167). Pero cuando la pasión es extrema la voz y las inflexiones lo serán también, aunque esto ocurre pocas veces porque lo extremo, por naturaleza, no puede durar (p. 181).

Sobre la risa y el llanto Prieto habla desde la perspectiva de la actuación, pero no desde la de la voz y el habla. Le preocupa que las facciones se modifiquen excesivamente con ellas porque produce mal efecto (p. 179).

La repetición de palabras o frases, y la elisión o reticencia son efectos útiles que deben manejarse con gusto y con oportunidad.

En el capítulo 12, *De varias observaciones y preceptos para los que se dedican al arte de representar*, aborda el asunto de los tipos, que él denomina «partes» o «parte de carácter» (p. 199), y que es la más difícil en el teatro. No explica los rasgos relacionados con la voz y le habla.

Al igual que Enciso y Bastús, Prieto cree que los actores deben tener oído fino para escuchar al resto y al conjunto de la escena, buscando cierta correspondencia en los tonos de la voz. Propone, y aquí vemos con claridad al director, que los actores refuercen la expresión del que habla y le den valor. Es una actitud muy importante para el teatro en general y el habla escénica en concreto; se basa en mantener la atención sobre el que habla, a la vez que se reacciona a las palabras y se interacciona en el espacio (por ejemplo, ver Berry, 2014: 165). «Principio general: todos los actores deben concurrir a aumentar la fuerza de la expresión de aquel que habla» (p. 200).

Los comparsas y acompañamiento suelen deslucir los espectáculos a causa de que no se dedican profesionalmente al teatro por la escasa paga, lo que hace que vayan mal vestidos, no se impliquen, y estropeen las funciones (p. 201). Es un aspecto, dice, que debería reformarse en el teatro, y otro tanto con los trajes, por la impropiedad, ya que cada actor o comparsa debía aportar el suyo propio.

En los monólogos se debe emplear menos voz que en los diálogos, pues suelen ser reflexiones; por esto mismo hay menor acción de los brazos que en la cara. En ellos, no se debe «dirigir la palabra al espectador» (p. 205).

10.4.5. Habla Escénica y actuación

Cuando Prieto habla de “verdad” lo hace ya desde una posición intermedia entre vivencia y representación, que se acerca claramente a las del Romanticismo, sin abandonar los principios del arte, los preceptos (por ejemplo, en lo referido a la pronunciación).

Sin una sensibilidad muy delicada no pueden expresarse con verdad los sentimientos, debiéndose tener, además, mucho miramiento con la posibilidad y naturaleza de ellos. (...)

En una escena dialogada el sentimiento nace, cuasi siempre, en uno de los interlocutores de lo que dice el otro; sin este requisito, todo es frío, árido y seco, nada es sentido (p. 87).

Ahora bien, la diferencia está en que Prieto insiste en la “escucha” del otro, en que la sensibilidad sirve también para «penetrarse de los intereses y de las pasiones de otro» (p. 87). Se trata del juego de reacciones que caracteriza el teatro, y que en Prieto queda ya lejos de los tipos del teatro barroco, para entrar en la verdad del personaje en el momento, «una experiencia aquí y ahora, frente al espectador» (Oliva, 2004: 372). Habla de caracteres y «partes», y explica la necesidad del actor de elegir la que conviene al actor por sus características (p. 198). Además, deja claro que el actor siempre debe estar bajo control y no puede ser arrastrado por los sentimientos, precisamente porque han de ser expresados con verdad y en el contexto de la escena. Introduce el concepto de que cada persona solo tiene una cantidad de energía o sentimientos repartidos por todo el cuerpo, y que el actor puede concentrar en un parte. Se infiere que es posible controlarlos por medio de la voluntad.

Al tratar sobre la «gracia» como cualidad del actor alude a la sencillez de medios expresivos con que se manifiesta, lo que podemos traducir por expresar el máximo de la manera más sencilla. Se trata de usar los «instrumentos naturales» (p. 126). Es lo opuesto a la afectación, de la que pone ejemplos en la comedia, como repetir un texto o una inflexión de voz cuando han causado efecto cómico. Por lo mismo, es necesaria la integración de los distintos lenguajes escénicos:

el espectador debe ver con una sola mirada que los ojos, boca y manos del actor obran de concierto y le dicen la misma cosa, cada uno con su idioma particular (p. 125).

El contraste, la variación entre el gesto y la voz permiten al actor una acción poderosa; eso sí, siempre conforme a las distintas situaciones del personaje, «natural y verdadera» (p. 125). Prieto está formulando un estilo realista de actuación: porque el actor debe usar los «tonos» naturales y comunes a todos los hombres, pues «Los actores deberían penetrarse de que en el teatro son hombres que hablan a hombres» (p. 134). Propone un estilo basado en la ilusión escénica, frente a la declamación trágica francesa que no busca la ilusión sino que se ampara en el uso convencional de los medios expresivos, especialmente en lo tocante al habla.

Cita a La Harpe refiriéndose este a la época de Lekain en que «no se halla más que farfallo y convulsiones» (p. 134). Prieto parece referirse al estilo de actuación del siglo XVIII en el que la ma-

nera de actuar enfática se “imponía” desde el actor. En el siglo XIX el estilo enfático ya era rechazado en Francia (ver nota 78). Plantea la cuestión de los estilos y los gustos colectivos.

aujourd'hui ce n'est plus le comédien qui se fait au public, c'est le public qui se fait au comédien, à son genre; voilà ce qui anéantira, si l'on n'y remédie, la véritable manière de représenter la tragédie (Bernier de Maligny, 1826: 107).

Prieto (p. 134) traduce:

ya no son los cómicos los que hacen al público; es el público el que se hace a los cómicos, a su modo de representar. Véase aquí lo que acabará si no se pone un pronto remedio con el verdadero modo de representar la tragedia.

Compara la tragedia francesa y española en época de Máiquez, y pone por encima la nacional. En todo caso propone, citando sus experiencias con Máiquez y Talma, un estilo sencillo y natural que no muestre al actor y sus recursos, y apoyado en el «fuego natural español» (p. 134). Refiere su amistad con Talma²⁸⁸ y los comentarios de este sobre el estilo de actuación en la tragedia en Francia:

le habían parecido exageradas, y que la fuerza del arte oscurecía, a su modo de ver, la hermosura y simple naturaleza, como hombre de un verdadero talento, que sólo busca la verdad en el parecer ajeno (...) pero éste ya es un vicio muy antiguo a que el público está acostumbrado (p. 135).

Un aspecto clave de la actuación es la variedad, que como hemos visto para Prieto se deriva de la fidelidad a la naturaleza, es decir, de la vivencia. La monotonía surge por representar de memoria y no «de corazón»; es un peso, aletarga. La variedad debe ser ordenada, clara, bien ejecutada, y debe aplicarse tanto en cada papel como a los distintos papeles. El «arte» es sin embargo muy necesario para evitar el aburrimiento, y requiere talento: dar color, hacerlo ordenadamente, matizar. Equipara los «matices» a los musicales (intensidad) y al claroscuro de la pintura, por lo que se requiere inteligencia, gusto, seguir las «reglas del arte» (p. 141) y la naturaleza.

En el capítulo 9, *De la ilusión y la imitación*, defiende la necesidad de identificarse completamente con el personaje: el actor voluntariamente ha de sentir como propios los pensamientos del

²⁸⁸ Andrés Prieto debió conocer a Talma en los últimos años de la vida de este, en un periodo entre 1823 y 1826 (Vellón, en Prieto, 2001: 23; Soria, 2010: 384). Su estilo de actuación naturalista se combinaba con grandes facultades y estudio. Referente para los manuales de declamación, Talma fue una constante influencia en los actores españoles, especialmente en la primera mitad del siglo XIX (Máiquez, Prieto, Latorre, Romea), bien directamente o bien a través de sus escritos, principalmente *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, de 1825. Además del ser el más célebre actor de la época en Francia, y del círculo íntimo de Napoleón, Talma se significó en la masonería bonapartista. Véase Museo virtual de historia de la Masonería, Departamento de Historia del Derecho y de las instituciones, UNED. <http://www.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/6historia%20masoneria%20países/masoneria%20bonapartista.htm>

autor y los afectos del personaje. Ahora bien, eso no significa que se le exija la realidad, ni siquiera una exacta verosimilitud ya que «en el teatro se busca la imitación, en general, de una naturaleza delicada, exquisita e interesante» (p. 144). El actor selecciona los detalles para ofrecerlos de manera elaborada, artística. El público no espera la realidad, sino que espera ser engañado por la imitación que hacen de ella los artistas. La ilusión se puede perder por muchos motivos; las situaciones y consejos que plantea ya estaban en gran parte en los manuales de Bernier de Maligny, Enciso y Bastús. En realidad se trata de que el cómico olvide que lo es pues los esfuerzos visibles destruyen la ilusión, mientras que el impulso natural hace fácil la comunicación (p. 145). Propone la expresión natural sin convenciones, depurándola hasta llegar a lo sencillo, aunque con energía y facilidad, que han de combinarse siempre. «De la misma manera, el juego natural de teatro hace que desaparezca el actor para hacer lugar al personaje» (p. 144). No olvida que el público es el receptor, que tiene sus gustos, que la verdad varía según la percepción (p. 156).

La afectación molesta a Prieto, e introduce la curiosa idea de «representar las palabras», para transmitir el rechazo a los actores que dan valor a todo lo que dicen, sin matizar, o se expresan a sí mismos en vez del personaje, o bien hacen las inflexiones de la dicción para buscar el aplauso. «En algún modo, es preciso que la ponderación se descarríe con razón y que conserve una especie de regla en su mismo desorden» (p. 158). Prieto, que postula la posición creadora y dejar atrás las tradiciones, está proponiendo el «descuido cuidadoso» de la tradición barroca (Rodríguez, 2012: 143-194), en realidad, del oficio mismo del teatro.

La expresión se ve modificada por dos factores: la situación y el carácter del personaje. Aunque no habla de tipos, Prieto sí habla del carácter del personaje, una cualidad del espíritu que le diferencia en los ademanes y en «sobre todo, una voz cuyo tono no podría convenir a ningún otro carácter más que al suyo» (p. 165). Es el rasgo vocal el que va a determinar primero el carácter del personaje. Una vez en el carácter y la situación, el actor debe entregarse a sus impulsos naturales, y en ese estado podrá recibir «fácilmente felices inspiraciones» (p. 166). Para ello es necesaria, no obstante, una concentración intensa y sostenida.

La tranquilidad de espíritu se asocia con la medida y la contención, y estas con la «delicadeza en el decir» (p. 168), que es un gran recurso.

El actor no debe hablar para el público y mucho menos para provocar el aplauso. El público debe ver al personaje y no al actor —insiste—.

Prieto repite en varias ocasiones que lo primero que se ve es el cuerpo, de modo que el actor debe causar interés aún en el silencio, y en cierto modo anunciar lo que va a decir. Concibe primero el gesto y después la palabra, pues considera aquel más directo y más claro: «El actor vulgar

representa con la voz, con el gesto, pero el gran cómico con la fisonomía» (p. 168). Como se puede ver, sigue la distinción entre actor y cómico de Bernier de Maligny (véase nota 231).

10.4.6. Fuentes, referencias y tradiciones

En la introducción el autor ya no dedica la obra a la Reina, a protectores o personajes de relieve, como ocurría en los manuales de tradición ilustrada de Enciso y Bastús, sino al público. Aunque la primera redacción incluía la dedicatoria a la Reina Gobernadora, en la segunda la tachó.

Se presenta en las primeras líneas como autor o compilador:

al publicar esta obra, su autor, compilador o como quiera que se llame (por ser lo que menos importa, si lo que se dice o publica puede ser útil y conducir a un fin laudable), ha procurado leer, meditar y tener presentes cuantas obras españolas y francesas han tratado del arte mímica, como también las infinitas memorias inéditas de los cómicos que más se han distinguido, y, en especial la que su amigo el difunto Talma escribió a petición de la Academia de Artes y Ciencias de París el año de 1824, y la compilación de lo más notable sobre el arte, publicada en Francia el año 1826, agregándose también las observaciones que ha hecho el autor en sus dilatados viages por el Norte de Europa, Estados de América, y la larga experiencia adquirida en treinta y cinco años de práctica y continuo estudio (Prieto, 2001: 51).

Las fuentes textuales han sido estudiadas por Vellón (en Prieto, 2001), y se han ampliado por Soria (2010: 384 y s.). Aunque Prieto cita a Talma, y Vellón le da como fuente principal, Soria encontró en Bernier de Maligny (1825) *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, el texto que transpone Prieto a su manual. Soria resume los trece capítulos del texto de Prieto y analiza detalladamente las referencias correspondientes en el de Bernier. Queda manifiesto cómo Prieto seleccionó varios términos presentados alfabéticamente por Bernier y los reubicó según su propio orden, y que trasladó el texto a su experiencia personal, adaptándolo al contexto español, cambiando ejemplos, lugares, autores y obras.

Como se ha visto, las coincidencias entre los manuales de Enciso Castrillón, Bastús y Prieto se deben en buena medida a esta fuente común presente en los tres textos. La intertextualidad, reconocida por los autores, implicaba una transmisión de contenidos de muy diversas obras. Bernier de Maligny a su vez tomó igualmente de una amplia nómina de tratadistas entre los que se encuentran Luigi Riccoboni y su hijo Francesco, Engel, Mauduit-Larive, Lekain (1728-1778), Clairon, y Talma.

Aparecen también citados autores vinculados a la Ilustración francesa como Rousseau y Diderot.

En ocasiones el texto de Prieto se hace confuso y no deja claro el concepto subyacente (que es el que nos interesa); creemos que es debido a la traducción del texto de Bernier o a la fusión, en ocasiones poco clara, de distintos conceptos. Por ejemplo, al tratar sobre los sentimientos en el capítulo *Cualidades del actor dramático* (p. 87 y 88), no se entiende a qué se refiere:

si a la naturaleza se la quieren arrancar esfuerzos extraordinarios, se debe tratar menos de penetrar los sentidos que de obrar sobre el sentimiento mismo: nos asombramos del sentimiento que produce en el alma la superioridad del entendimiento (p. 88).

Y el texto de referencia:

si l'on veut arracher à la nature des efforts extraordinaires, il faut moins songer à toucher les sens, qu'à agir sur le sentiment (Bernier de Maligny, 1826: 410-411).

Quizá se refiere, como explica después, a que «no debe violentarse a la naturaleza cuando se trata de un don que todo el trabajo imaginable no podría hacernos adquirir» (p. 89), entonces es preferible trabajar sobre el alma desde el «entendimiento». Esto es: voluntad, inteligencia y trabajo.

Prieto alude a la tradición de la oratoria, y a las muchas discusiones sobre las relaciones entre el gesto y la palabra, entendidas de manera diferente para el orador y para el cómico (p. 128); pero apuesta por la expresividad natural del gesto y achaca a la tradición de la oratoria:

esa fría elegancia, sin expresión y sin alma, en la representación de la mayor parte de los actores, así como los gestos medidos, acompasados, y amaneguados de otros muchos (p. 128).

Aunque no cabe duda de la deuda con la tradición francesa de Prieto al menos en lo teórico, que hemos visto a través de los textos referentes, recrimina la copia de los modelos franceses en la actuación:

ha llegado a tal punto el furor de las copias que hay actores que, desconociendo el principio de que cada idioma tiene sus tonos, inflexiones, expresión y carácter particular, no contentos con imitar el gesto y maneras de aquella nación, usan hasta de sus mismos tonos, acento y ademanes. Este método (si tal puede llamarse) se va ya haciendo general y es de temer que se difunda a todos: lastimoso resultado de la ignorancia de la multitud que lo aplaude, y de la mal empleada tolerancia de los sabios e inteligentes que lo conocen, sufren y callan (p. 130).

Vellón (1997: 327-328) cita la inteligencia de Isidoro Máiquez para adaptar a la tradición y peculiaridad españolas algunos rasgos del estilo de actuación francés, y esta es precisamente la

actitud de Prieto. La distinción que hace Prieto entre las características de los idiomas parece rigurosa. Efectivamente, la base de articulación²⁸⁹, el acento y la entonación difieren en ambos idiomas, lo que resulta más patente en el habla escénica cuando se trasponen a textos escritos en otra lengua.

Las fuentes de Prieto son diversas y abundantes «trescientos o más volúmenes», dice en el prólogo (p. 52). Varias están tomadas en el tratado de Bernier de Maligny (1826), al que no cita directamente: «la compilación de lo más notable sobre el arte, publicada en Francia el año 1826» (p. 51). Hay mucho, también, de Talma (1825), al que en unas ocasiones sigue y en otras reelabora o amplía. Por ejemplo, una cita de Chenier sobre los moribundos (Prieto, 2001: 2006; Talma, 1825: 60).

Incluye varias citas de las introducciones de la serie *Collection des Mémoires sur l'art dramatique*²⁹⁰, que había publicado el editor Ponthieu entre 1822 y 1825, pero tomadas de la obra de Bernier de Maligny. Las citas de Iffland²⁹¹ (pp. 93, 233), Mr. Thiers (p. 52), Andrieux (p. 137) y Talma (p. 139) pertenecen a distintos libros de la serie; en estos casos a las memorias de Iffland, Mrs. Bellami, Mlle. Clairon y Lekain, respectivamente.

Vamos a dar las fuentes significativas relativas al habla escénica, organizándolas comprensivamente en varios bloques: autores de la antigüedad greco-romana, tratados de declamación y memorias de actores, obras sobre oratoria, literatura y pedagogía, obras filosóficas y científicas, otras. No incluimos las referencias de Prieto a obras dramáticas.

Autores de la antigüedad greco-romana:

Aristóteles. *Rhetorica*.

Casiodoro. *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*²⁹².

Cicerón. *Pro Roscio* y *De oratore*.

Horacio. *Ars poetica*.

Longinos. *De lo sublime*.

²⁸⁹ Quilis (1985: 33). Ver también Llisterri (2014):

http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_prosod/suprasegmentales_fonacion.html#base_articulatoria.

²⁹⁰ Se trata de una colección en catorce volúmenes con prólogos de Andrieux, Barrière, Félix Bodin, Després, Evariste Du moulin, Dussault, Etienne, Merle, Moreau, Ourry, Picard, Talma, Thiers, Léon Thiessé.

²⁹¹ En su edición, Javier Vellón leyó "Esslair" (Prieto, 2001: 93) y entendió que Prieto se refería a "Essland" (Prieto, 2001: 93, nota); sin embargo, en el manuscrito (vol. I, p.43 en la digitalización) podemos leer claramente «Issland». Es claro que se refiere a Iffland porque, además, la cita de texto está tomada de este actor en Bernier de Maligny (1826: 94). En el siglo XVIII era frecuente la grafía similar a "f" para el sonido [s].

²⁹² Es más probable que Prieto tomara la anécdota de *La poética* de Ignacio de Luzán (1737), o de las *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* del Abate Du Bos (1755).

Plutarco. *Vidas paralelas*.

Quintiliano. *Institutio oratoria*.

Virgilio. *Aenidos*.

Tratados de declamación, teatro y memorias de actores:

Albert (1724) *Novum Italiae Theatrum*.

Anónimo (1769) *Garrick ou les acteurs anglois*.

Bellamy (1822) *Memoires de Mistriss Bellamy avec une notice sur sa vie, par Adolphe Thiers*.

Clairon, Mlle [Claire-Joséph-Hypolite Lérés de la Tude] (1877) *Reflexiones de Mmea Clairon Actriz del teatro de la comedia Francesa, sobre el arte de la Declamación*.

Diderot (1830) *Paradoxe sur le comédien*.

Engel (1788). *Idées sur le geste et l'action théâtrale*.

Grimm (1770) *Correspondance Littéraire*.

Hérault de Sechelles (1777) *Réflexions sur la déclamation*.

Iffland (1823) *Mémoires de Aug. Guil. Iffland, auteur et comédien allemand: avec une notice sur les ouvrages de cet acteur*.

Lekain (1801) *Memoires*.

Lessing (1767-1769) *Hamburgische Dramaturgie*.

Maudit-Larive (1800) *Réflexions sur l'art théâtral*; (1810) *Cours de déclamation*.

Rousseau (1758) *Lettre a D'Alembert sur son article Genere*.

Riccoboni (1738) *Pensées sur la déclamation*; (1743) *De la réformation du théâtre*.

St. Albine (1747) *Le comédien*.

Talma (1825) *Réflexions sur Lekain et sur'art théâtral*

Thiers (1822) *Memoires de Mistriss Bellamy avec une notice sur sa vie*.

Oratoria, literatura y pedagogía:

Fenelón [François de Salignac de la Mothe] (1795) *Dialogos sobre la eloquencia en general y sobre la sagrada en particular*.

La Harpe (1794-1805) *Cours de Littérature*.

Lemercier (1817) *Cours analytique de Littérature*.

Necker [Madame du Stael] (1800) *De la littérature*.

Rousseau (1762) *Emile, ou de l'Éducation*.

Obras filosóficas y científicas:

Alibert (1825) *Fisiología de las pasiones*.

Descartes (1649) *Traité sur les Passions de l'ame*.

Hume (1758) *Essays and treatises on several subjects*.

La Bruyere (1688) *Les caractères*.

Lavater (1775-1778) *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía*.

Leibnitz (1765) *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*.

Montesquieu (1726-1732) *Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caracteres*.

Pascal (1670) *Pensamientos sobre la elocuencia y el estilo*.

Otras:

Le Brun (1667) *Confèrences sur l'expresion des différents caracteres des passions*.

Linguet (1770) *Théâtre espagnol*.

Además de actores y dramaturgos, Prieto refiere una larga lista de pintores (p. 182-184).

Hay algunas referencias que probablemente utilizó pero que no aparecen explícitamente. Prieto habla con frecuencia de David Garrick, pero no cita textos. No hay referencias al *L'art du théâtre* de Francesco Riccoboni (1750) un tratado muy conocido, que a diferencia de otros sí fue traducido al castellano. Resulta curioso que no aparezca ninguno de los manuales hasta ahora estudiados (Zeglirscosac, Enciso, Bastús), pero no sorprendente, pues tampoco cita el tratado de Bernier de Maligny, su fuente principal. A pesar de las similitudes y coincidencias entre Bastús y Prieto, no he encontrado prueba de que este lo usara como fuente; parece más probable que sean debidas al uso del referente común.

Finalmente reseñamos algunas citas amplias sobre contenidos de habla escénica (capítulo 6, *Recursos que pertenecen al oído*) que Prieto ha tomado de otros autores y que incluye por su condensación. Cita a Lemerrier²⁹³ a propósito de la didáctica, la prosodia, pronunciación, el acento y

²⁹³ «Lo que el embellecimiento del estilo es para el lenguaje escrito, o trazado, es la pureza de la prosodia para el lenguaje hablado o declamado. El discípulo aprenderá, pues, esta prosodia, que consiste en la doble medida, del acento y la cantidad. Por el uno conocerá el valor de los sonidos graves o agudos y de sus intermediarios graduales, distinguirá delicadamente las vocales abiertas o cerradas, y las consonantes suaves, fuertes, líquidas, aspiradas; por el otro, apreciará debidamente las breves y las medianas, cuyo juego variado produce la eufonía de las largas. Su medida desigual no es menos indispensable a la prosa que al verso. La prosa no llega a ser nunca rimática en sus periodos cadenciados sino con la ayuda de sus diversidades, puesto que no tiene, como tienen los versos, la cantidad numérica de las sílabas, las vuelta y revueltas del hemistiquio, y el

la cantidad, las aplicaciones en verso o prosa, la medida del verso; y más adelante también sobre el estilo en la tragedia²⁹⁴. Sobre el valor de la palabra y la elocuencia en el discurso cita a La Harpe²⁹⁵. Sobre la preparación del actor antes de la función en referencia al habla escénica, a Hérault de Sechelles²⁹⁶.

10.4.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Prieto da valor e importancia a la voz en el actor. En *Del Arte Dramático en general*, además de hacer la usual justificación de los valores del teatro como arte de la representación, explica que el arte cómico demanda todas las cualidades tanto del orador como del pintor. Argumenta que la costumbre y la necesidad seguían siendo el motivo de muchos para hacerse cómicos, por lo que no hacían el esfuerzo que se requiere (p. 54). Apoyándose en ejemplos de la antigüedad, de multitud de actores y actrices pasados y contemporáneos, en citas, defiende la dificultad del arte cómico e incide en el tópico de la impermanencia, de la falta de memoria del oficio.

Sobre las cualidades del actor, toma de Lekain: el alma, la inteligencia, «la verdad y el fuego en el decir» (p. 56), el uso del cuerpo. El alma o pasión es lo primero, y después la inteligencia.

martilleo igual de las rimas, ventajas que la poesía añade a la cantidad prosaica, que es indispensable conocer bien para no priobar ni a una ni a otra de su precisión y gracia». Lemerrier, *Cours analytique de Littérature*, 1817, p.120.

²⁹⁴ «El discípulo, después de un serio estudio, no temerá llevar su dicción a la altura del acento de la oratoria, acento de verdad, de precisión, de fuerza y de dignidad a un mismo tiempo, acento conveniente a la nobleza de ciertas exposiciones trágicas, a la majestad de los consejos de los Reyes, de senados, a las arengas de los Príncipes, de magistrados, a los discursos de embajadores, a los de Pontífices, etcétera. ¿Por ventura, Orestes, encargado de la voluntad de toda la Grecia iría a pedir al Rey de Egipto la muerte de Astianacte con un tono vulgar? (...) En semejantes papeles, en tales situaciones, no debe haber ni excesos de fausto ni de vana hinchazón, pero sí alguna pompa, una energía sostenida, una latitud proporcionada a los caracteres de los personajes, a la importancia de sus conversaciones, a las formas que les presta la imaginación». Lemerrier, *Cours analytique de Littérature*, 1817, pp.136-137.

²⁹⁵ «Yo confieso que no conozco cosa más bella que el poder, por medio de la palabra, fijar la atención de los hombres reunidos, clamar sus pasiones, gobernar su voluntad, e impulsarlos o detenerlos como convenga. Este talento siempre ha florecido, siempre ha dominado y, en especial, en los estados pacíficos. ¿No es admirable que el hombre llegue a formar un poderío tan terrible de una facultad natural a todos? ¿Qué cosa más agradable al entendimiento y al oído que un discurso culto, adamado, lleno de pensamientos delicados y de nobles expresiones? ¡Qué magnífico poder es el que somete a la voz de un solo hombre la religiosidad de los jueces y la dignidad del senado! ¿Hay algo más generoso y leal que atender a las súplicas, alentar a los abatidos, desviar los peligros, asegurar la vida a los hombres, su patria y su bienestar? Por fin, ¡qué inapreciable ventaja es la de tener siempre en la mano armas poderosas que puedan servir para nuestra defensa y la de los demás, para desafiar a los malvados, o para repeler sus ataques! Y o diré al que quiera llegar a ser elocuente: comenzad por ser buen ciudadano, es decir, un hombre honrado, pues son cosas inseparables; ¿amáis antes que todo la patria, la justicia y la verdad?; ¿os conocéis capaces de no faltar jamás a ellas por ningún interés, sea el que fuere?; ¿os hace retroceder de vergüenza y de horror la idea sólo de adular un momento el crimen o desconocer la virtud? Si tal sois, hablad, nada temáis: si la naturaleza os ha dado talento, todo lo podréis hacer; si os lo ha rehusado, aún podréis hacer alguna cosa notable; en primer lugar, vuestro deber, en seguida un bien real: el de dar un buen ejemplo a los otros, y un defensor más a la buena causa». La Harpe, *Cours de Littérature*, 1794-1805, p. 122.

²⁹⁶ «Antes de hablar me gusta recogerme, tomar resoluciones conmigo mismo, decirme (siguiendo el consejo de Larive) yo iré despacio en tal pasaje, más deprisa en otro; en esta parte de mi discurso seré atento, metódico, discutidor; en esotra, brillante; allí penetrante, etcétera, y, en general y en todo el discurso, yo me dominaré, emplearé sin afectación tal gesto, tal pausa en tal momento; economizaré mi voz, no la prodigaré al principio a fin de poderla elevar y que parezca que aún me queda mucha al concluir; usaré los puntos bajos en general para evitar los gritos y para hallarme más rico de inflexiones, pues esta variedad es la que da verdad y nobleza a la narración». Hérault de Sechelles, *Réflexions sur la déclamation*, 1777, p. 190.

Estas ideas están tomadas en Talma (1825: 29) y serán reiteradas por Latorre (2006: 126). Defiende que el actor practique determinados caracteres, los que le sean más favorables, hasta conseguir una reputación, que suele llegar al final de la carrera.

«El conocimiento de la lengua es uno de los más importantes para el cómico» (p. 56). Enumera las cualidades que aporta la naturaleza: «la figura, la voz, la sensibilidad, el primor y buen tacto» (p. 57) pero advierte que sin perfeccionarlas por el trabajo y la reflexión no se consigue la eminencia. Estas ideas están también en Talma (1825: 29) y las reiterará Carlos Latorre (2006: 128).

Aunque la siguiente idea está tomada, como tantas otras, de Bernier de Maligny (1826: 41), su introducción es novedosa y refleja con claridad el punto de vista de un actor preocupado por su arte:

el que sea bastante feliz para estar en perfecta armonía y concordancia consigo mismo, y en quien todo el conjunto contribuya igualmente a lo que quiere expresar, será un grande actor (p. 57).

El cómico que representa un personaje, cualquiera que sea, sin tener un placer en ello sólo parece un mercenario que ejerce la profesión por carecer de otros recursos para subsistir (p. 74).

Prieto advierte contra la medianía del cómico por imitación y se posiciona, a pesar de que a veces se hace insoportable, por el «cómico por naturaleza» (p. 57). El actor debe ser un observador objetivo, frío e imperturbable de la naturaleza humana si quiere ser un gran artista, para poder ofrecer la verdad en todos los detalles. De ahí que rechace que los actores españoles, por falta de «estudio y conocimientos», imiten a los franceses, por lo que acaban siendo «copias de copias» (p. 129).

El capítulo 4 está dedicado a las *Cualidades del actor dramático*. El discurso inicial sigue la línea de los anteriores manuales estudiados: el actor ha de reunir muchas y difíciles cualidades, lo que unido al concepto poco decoroso de la profesión, ha apartado a muchos de ella. Sigue otra vez a Bernier de Maligny (1826) en varios de sus capítulos²⁹⁷.

Divide las cualidades del actor en morales, intelectuales y físicas. Las primeras comprenden el entusiasmo, la aspiración a la «gloria», la superación (a los demás), «voluntad decidida y firme resolución» (p. 78), búsqueda de la reputación, y afán de perfección.

²⁹⁷ Soria (2010: 391) detalla los capítulos y páginas correspondientes.

El “genio”, según Prieto, es un don, un don divino imprescindible:

esta disposición especial para las artes y las ciencias, este fuego divino, esta inclinación a todo lo bello, grande y profundo, es otra de las dotes necesarias en quien emprenda la carrera del teatro. (...) El “genio” se manifiesta, principalmente, por cierto “tacto” o “instinto” natural que dirige al artista, y constituye la firmeza y delicadeza de su gusto (p. 80).

Las facultades intelectuales, la literatura y los conocimientos deben servir para cultivar el gusto y evitar que se corrompa. El actor necesita instrucción amplia, que incluye el conocimiento profundo del idioma. Estos conocimientos los hemos estudiado en su correspondiente apartado. La inteligencia escénica tan necesaria y particular al cómico puede adquirirse con un método, por medio de un espíritu de investigación (p. 82). Como se ve, hay una reiterada referencia a dos tipos de facultades: naturales y adquiridas. Las cualidades del actor «pueden mejorarse con el arte, pero nunca pueden suplirse cuando no existen» (p. 77). La perfección se consigue por la unión de la naturaleza y el arte, como también anunciaba Enciso Castrillón (1832: 3). Por tanto son necesarios los dones de la naturaleza, pero deben ser corregidos, elaborados y presentados de manera adecuada. Relata los extremos, las dos posibilidades: el actor que representa solo según las reglas resulta frío, monótono y amanerado, el actor que representa siguiendo los impulsos del momento, aunque más natural, suele ser desigual y con frecuencia no atiende al conjunto de la acción:

la representación del más hábil actor guiado únicamente por la naturaleza ofrece, con frecuencia, en el tono de la voz y en los movimientos de su cuerpo ciertos lunares, descuidos y rasgos demasiado débiles o demasiado fuertes de que resultan vacíos que llenar, superfluidades que desechar y discordancias que rectificar, cuidados absolutamente indispensables que ningún artista debe en ningún caso perder de vista, y que sólo el arte bien entendido puede corregir, pulir y enmendar (p. 83).

Comprobamos que Prieto se mantiene en una posición intermedia entre las tendencias de la vivencia y la representación, y que, tal vez por su experiencia personal y aprendizaje con Isidoro Máiquez, es un manualista que se acerca al ideal del “Justo Medio”, del que ya hemos tratado en el epígrafe 7.4, en p. 186.

Una cualidad básica del actor como investigador debe ser la observación del hombre y de la sociedad, de donde toma tonos y gestos. La imaginación para trasladarse a otros tiempos y lugares, y la memoria para retener los textos (p. 84), completan las cualidades intelectuales. Dedicar a la memoria un amplio espacio del texto, pues le da gran importancia debido a la situación especial de la escena. Esta situación implica muchas distracciones que entorpecen la memoria y la rebajan sustancialmente, por lo que si se quiere evitar la pérdida de la ilusión al usar del apuntador, es necesaria una preparación exigente con un método adecuado.

El artificio de la memoria es el ejercicio, y se forma esto por medio de un trabajo continuo, no pudiendo haber un cómico sobresaliente si carece de ella. (...) La imperturbable seguridad de la memoria da mucha facilidad, verosimilitud y naturalidad, y la unión de las ideas es el principio de la memoria (p. 85).

La parte más importante del estudio de la naturaleza es el propio interior del actor, sus propios sentimientos. Prieto refiere el principio horaciano, uno de los más repetidos en los tratados, de conmoverse para conmover a los demás²⁹⁸. La sensibilidad aparece entonces como otra cualidad decisiva en el actor, sin la que el arte escénico no conmueve. En escena ha de hablar el corazón y el resto aportar los necesarios medios de expresión, pues la «cabeza» sofoca la sensibilidad: «lo sensible hiere instantáneamente. La sensibilidad en lo moral es una disposición tierna y delicada del alma que hace fácil conmover» (p. 86). El actor debe ser capaz de reaccionar en la interacción con otros, implicarse emocionalmente, pero manteniendo por encima «el entendimiento»; entendemos que se refiere al control por la voluntad. La influencia del tratado de Talma es patente.

En tercer lugar, después de las cualidades morales e intelectuales, las cualidades físicas necesarias son: la buena figura, «una presencia esbelta y graciosa, una fisonomía noble y agradable», y respecto al habla escénica:

una voz clara y susceptible de modulaciones, una pronunciación expedita y distinta, son dones de la naturaleza que se modifican y mejoran por el arte a cierta edad, pero que no se crean a pesar de todos los esfuerzos. El actor cuyo órgano no tenga estas cualidades, que produzca sonidos roncacos, chillones o desagradables, de cualquier manera, el que balbucee, tartamudee o tenga un acento provincial o confuso, no debe presentarse en las tablas, donde, precisamente, no podría agradar a pesar de la mayor inteligencia (p. 88).

Las cualidades vocales y de expresión oral se han incluido juntas, y entre las físicas. A pesar de tratarlas como habilidades en otras partes, las considera aquí dones de la naturaleza.

Hay defectos que pueden disimularse, pero no hasta el punto de comprometer la ilusión teatral. La soltura en los movimientos le parece imprescindible también. A la combinación de cualidades, que bien puede entenderse como habilidad, le llama «gracia», otro concepto tomado del texto de referencia. «Naturalidad, facilidad, sencillez, una armonía perfecta, un desprendimiento

²⁹⁸ Prieto cita entrecomillado: «¿Quieres hacer llorar? Lloro primero» (p. 86). «*si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi*» Horacio (1777: 15). Si quieres que llore, primero tienes que dolerte tú mismo. Talma (1825: 62) recoge igualmente el aforismo, aunque para negarlo en parte y matizarlo con un nuevo sentido: a veces sin lágrimas se conmueve más que con ellas.

absoluto de todo lo que es superfluo o incómodo: he aquí el carácter de la gracia» (p. 89). En todo caso resulta ilustrativo de la preocupación de Prieto por el conjunto de la representación.

Como los «golpes maestros» dependen de la fuerza y belleza de la voz, esta necesariamente tendrá que ser fuerte y flexible para poder comunicar los afectos (p. 110).

Si el actor tiene la desgracia de no pasar de la medianía, el público nunca le mira con indulgencia; si se distingue y sobresale, se acarrea enemigos; por manera que camina siempre sobre el borde de un abismo, entre el desprecio y el odio (p. 79).

Pero además, como transmisor de las pasiones a través de los tonos, el actor comunica lo que los poetas y los sabios conciben en su visión del alma. El teatro se plantea como medio de crecimiento de los pueblos; de ahí la importancia de la función del cómico, y la trascendencia de la técnica cuya función es regular la transmisión para que sea exacta. Por eso Prieto dice que las peores entonaciones no son las inexpresivas, las excesivas o las desagradables, lo intolerable son los tonos que expresan mal por mal gusto o defecto de la inteligencia. Rechaza, claro está, por bien considerados que estén, los cómicos que utilizan «tres o cuatro tonos» (p. 118). Además, como se ha dicho, para usar adecuadamente los tonos o leer bien un texto, los cómicos deben conocer a fondo la puntuación.

Si bien la elocuencia no se refiere específicamente al arte teatral sus principios se le pueden aplicar. Prieto expone las cualidades del orador elocuente, que pueden aplicarse al cómico bajo ciertas condiciones:

esta grandeza de genio que exige la elocuencia, y que buscamos con tanta ansiedad se encuentra muy rara vez. Es un don del cielo, y la obra de muchos siglos, pues, además de nacer con felices disposiciones para la pronunciación, es muy difícil reunir en un sujeto todo el conjunto de las únicas cualidades naturales que se requieren para sobresalir en el arte de hablar (p. 121).

La mala costumbre de los actores de forzar su voz, al igual que ocurre con aquellos que la tienen con algún defecto, hace que no hablen con un tono natural y esto afecta mucho a la verdad de la recitación (p. 123). La voz puede ser usada artísticamente en cuanto a su calidad y a su uso, pero la contracara es la voz con «defectos naturales o adquiridos» (p. 124); en este caso el actor debe «corregirse con un trabajo asiduo y tenaz». Los acentos de provincia son un grave obstáculo que el actor debe superar cuanto antes, pues aparecen más en los momentos de mayor vehemencia y acción y por tanto obstaculizan «la nobleza y la sensibilidad de la expresión»; cita el ceceo y el seseo. Si el actor tiene un «tono áspero» (p. 124) debe suavizarlo reduciendo la velocidad de elocución y calmándose. Este era el caso de Lekain en los inicios de su carrera.

Prieto acaba el capítulo sobre los *Recursos que pertenecen al oído* defendiendo la necesidad de los «estudios teatrales», precisamente porque en ellos es fácil corregir los defectos en la pronunciación, que ya no se resuelven cuando el actor está colocado (p. 124).

En el capítulo *De la Declamación* refiere una división de los actores en tres tipos según Mr. Andrieux: «los que cantan, los que gritan y los que hablan» (p. 137). Considera los que cantan la tragedia como los peores actores, pues repiten de manera uniforme «una cantinela insoportable». Cantar la tragedia le parece propio de estudiantes aprendices que suben y bajan la voz rengloneando uniformemente en sus lecciones. Si esto se perpetúa el cómico está condenado a la mediocridad. Lekain y Mlle. Clairon eran en su juventud de los que gritaban, pero supieron desdeñar el aplauso vano a los que gritan en escena, y encontraron en la moderación medios más seguros y expresivos. Prefiere los actores que hablan:

la clase que habla es, ciertamente, la que merece la preferencia; ella es, por lo general, la que llega a colocarse en la de los trágicos consumados: los que unen a una verdadera inteligencia, a un sentido exquisito, a una sensibilidad positiva, muchos estudios y reflexión, un largo ejercicio del arte y la benevolencia del público, ya no cuentan más que consigo y su talento, ya no quieren trabajar para la multitud ignorante, a quien agrada una declamación campanuda y hueca, y a quien seducen los gritos y gestos extravagantes; éstos aspiran al voto de los inteligentes y también a su propia estimación; por último, quieren cimentar su crédito sobre una representación natural y verdadera (p. 134).

Regresa a Quintiliano para ilustrar que la lectura no puede derivar en «cántico afectado», y a Talma para explicar que la palabra “declamación” expresa precisamente lo que no se quiere para el habla escénica, justo lo que hacen los actores españoles siguiendo la moda:

véase ahora la declamación actoral comenzar bajo, pronunciar con lentitud afectada, arrastrar los sonidos a lo largo sin variarlos, elevar uno de repente y volver a caer con prontitud al tono de que se salió en los momentos de pasión, expresarle con fuerza superabundante, sin dejar nunca la misma especie de modulación (p. 134).

El actor debe ser capaz de variar las inflexiones de la voz, pues con ellas embellece la pronunciación y oculta los defectos; por ello todos los actores deben trabajar en esta cualidad indispensable.

La imitación de otros actores es la pérdida de muchos talentos de la naturaleza. Copian inflexiones y entonaciones de manera pueril, se escuchan a sí mismos repitiendo lo que efectivamente esperaban oír, y para su desgracia estos que copian muestran princi-

palmente sus propios defectos, distorsionando y recargando lo que toman del modelo (p. 152). El actor artista debe ser creador e innovar, servirse de las tradiciones pero no tomarlas servilmente.

Para Prieto gran parte del éxito o fracaso en el estreno depende del actor, y cree que si en él el público se aburre, ya no hay remedio. La política no debe mezclarse con la ciencia y las artes, porque puede perjudicar mucho la manera de percibir del público y echar a perder la representación (p. 190), que entiende como algo frágil y delicado. El actor sufre mucho ante el estreno por el miedo al resultado ante el público y la valoración; sin embargo, Prieto anima a perseverar al actor competente y seguro de su arte, como fue el caso de Máiquez y Talma. Valora la continuidad y la perseverancia. Quien tiene un estreno brillante no suele durar, y viceversa (p. 191); esto se debe a varias causas que son un punto muy importante: obtener el éxito por la imitación o por el talento natural, envanecerse por él y creerse superior. Con el tiempo se desgasta, pierde la sorpresa, y como carece de reglas y principios que le guíen sus errores y defectos se multiplican, «adquiere hábitos, siempre fuera del caso, tonos de voz inestables, llénase de resabios, confunde y trueca los caracteres, así como la expresión de las pasiones» (p. 192), y el público le abandona, lo que suele achacar a envidias e intrigas. La humildad y la constancia son valores muy presentes en Prieto.

Los actores que más se distinguen, por lo general, son los que han sido irritados por obstáculos y contrariedades, que han tenido menos medios naturales que los otros, pero que, teniendo un vivo deseo de adelantar en su carrera, y conociendo, por consecuencia, la absoluta necesidad del estudio, han hecho un esfuerzo extraordinario sobre sí mismos, para llegar al fin que se propusieron (...). Es indispensable que el principiante se penetre de que no se puede tener larga reputación sin talento y estudios dilatados. El genio, el entendimiento, la verbosidad, los buenos consejos, el trabajo y la experiencia, conducen al talento; pero no se puede llegar al colmo del arte sin una observancia perfecta de los principios y la firme resolución de no separarse de ellos (p. 192).

Repite el argumento páginas después, animando a los actores principiantes a no desalentarse ante los reveses en el juicio del patio, y sobreponerse (p. 210). Muchos cómicos, dice, han hecho su reputación en base a meros efectos del discurso, con súbitos contrastes en el tono, inflexiones que anuncian un final, y que el público aplaude por reflejo aunque no haya entendido «una sola palabra» (p. 196). Los defectos más comunes de los actores son representar de manera hueca y forzada al apartarse de su naturaleza, hablar al público, no estar en escena, hablar mal, descuidar la puntuación, buscar el aplauso, ir deprisa, hablar entre ellos cuando no corresponde en la pieza (p. 197-198).

Debe hacerse una observación a los actores acerca de las “partes”, y es que los que se creen destinados a hacer los primeros papeles no deben por eso abstenerse de representar los segundos, cuando, además, no convienen sus medios todavía más que a las “segundas partes”, pues se extravían muchos principiantes por desconocer este principio (p. 199).

Prieto equipara los cantantes con los actores, pues en las óperas hay pasajes semejantes a los trágicos del teatro. Los «actores líricos» deben aplicarse los mismos principios que los trágicos, de modo que deben aprender las reglas y principios de la actuación, pues también son actores y han de combinar la acción teatral y la musical. Cita algunos que demostraron que se pueden lograr resultados en ambos géneros (p. 207), como María Malibrán García, y su padre Manuel García, con quien Prieto había coincidido en el teatro provisional de México en 1826-1827 (Sosa, 2012: 45). Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) fue un tenor, profesor de canto, compositor, y productor español, padre de Manuel García, María Malibrán y Pauline Viardot; trabajó principalmente en Madrid e Italia, actuó en Nueva York y dio clases de ópera italiana en la Universidad de Columbia.

En el epígrafe *Reflexiones relativas a los cómicos*, expone los condicionantes a tener en cuenta por los actores dada su condición de personas públicas (p. 236). No basta el talento artístico, en el caso de los cómicos la «reputación» (p. 237) es un elemento esencial porque dependen del favor del público, que puede ser predispuesto a favor o en contra. Por esto el aspecto y comportamiento en su vida privada y en sociedad determina cómo se les juzga en el teatro. Esa situación hace recomendable ser atentos y amables con todos para evitarse enemistades, pues la envidia y la crítica confunden lo privado con lo público y viceversa.

En cuanto a la persona del actor:

el desorden y las bajas inclinaciones es lo que más se opone a la perfección de las artes, y no hay profesión que pida más entusiasmo y elevación en los modales y en los sentimientos que la del cómico (p. 237).

Por esto los actores jóvenes deben concienciarse a fondo de la necesidad de cuidar su sensibilidad, tan necesaria para el que trabaja con sensaciones y emociones delicadas. Si el joven cómico se entrega a los «goces del mundo» (p. 237) perderá frescura y calidad, sus resultados no serán duraderos. La sensibilidad de Prieto, personal y profesional, advierte sobre lo inconveniente de mezclar la vida personal y la vida escénica. El actor no debe teñir su vida de los personajes que representa, y no debe manifestar su opinión sobre la escena; Prieto se refiere aquí a que no debe salirse del personaje. «Sería muy útil que en la sociedad nunca se viese en el cómico más que al hombre y jamás al actor» (p. 238).

Finalmente, advierte contra la envidia en las artes y la sociedad con los peores calificativos, y frente a ella reclama la «noble emulación» y hermandad entre los artistas (p. 238).

10.4.8. Conclusiones

El texto de Andrés Prieto se concibió como manual para los alumnos del Real Conservatorio pero no llegó a publicarse hasta 2001. En una segunda redacción del manuscrito el autor eliminó esa intención, por lo que puede decirse que pasó de manual a tratado. Aunque hay múltiples fuentes, gran parte del texto fue elaborado a partir de *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral* de Bernier de Maligny (1826), fuente común con los de Enciso Castrillón y Bastús.

En el manual se encuentran los mismos principios que hemos estudiado en otros autores: el teatro como reflejo de la cultura de los pueblos, la necesidad de formación de los actores, el fin moral del teatro, el decoro, la imitación de la naturaleza y la verosimilitud. Sin embargo, lo que en Félix Enciso eran los “preceptos”, en Prieto es «el amor al arte y a sus progresos» (p. 52), y toda una deontología de la profesión. La preocupación principal ya no es la dignificación del oficio, como en Rodríguez de Ledesma, sino la actividad artística:

el artista es el hombre que, practicando un arte liberal, le consagra noblemente toda su existencia, le dedica todos sus pensamientos y trabajos, sacrifica a la gloria que siempre tiene presente, y a la independencia (principio de grandes pensamientos y sublimes producciones) los bienes de conveniencia, pero jamás las obligaciones de la sociedad, ni los deberes de familia (p. 70).

La oratoria y la pintura, que antes eran apoyos para la dignificación, pasan progresivamente a ser consideradas al mismo nivel que el teatro, e incluso se las compara sin complejos en base al concepto de imitación:

de lo dicho se infiere que el arte dramático es un arte de imitación y aun podemos decir que es la primera entre las artes de esta clase. En efecto, la pintura —supongamos— representa los objetos inmóviles y mudos, y necesita de un grado muy elevado de entusiasmo para producir la ilusión hasta el punto de hacer creer lo que se está viendo como una realidad. El arte dramática, empero, habla a todos los sentidos: habla al corazón y al entendimiento; se vale simultáneamente de todos los medios capaces de excitar sensaciones; sus efectos son sucesivos, graduales, preparados con artificio, unas veces para prevenir la incredulidad y otras para producir una sorpresa admirable (p. 53-54).

Hay no solo interés por la formación del actor, sino también reflexión sobre los principios pedagógicos, procesos metodológicos y didácticos concretos. Lo hace desde unos valores, conscien-

tes, voluntariamente elegidos y argumentados, como libertad, responsabilidad, reflexión, humildad, esfuerzo, paciencia, sensibilidad, entusiasmo y dignidad. El arte teatral exige cualidades naturales, pero igualmente un estudio y trabajo constantes para superar los defectos y carencias.

Insiste reiteradamente en la necesidad de equilibrar técnica y vivencia, en el valor de la pronunciación delicada, sencilla, natural, con inflexiones variadas y nunca afectadas al servicio de la expresión de las pasiones.

La reflexión, el valor y las explicaciones sobre la palabra escénica van mucho más allá de lo visto hasta ahora. La integración e interacción de los recursos expresivos del actor en el conjunto de la representación cobra importancia en Prieto, tal vez reflejo de su actividad como director. Hay una reivindicación del papel del director y sus funciones, apreciable en la “Carta pública” de Andrés Prieto al censor de Barcelona en 1820, que Vellón (en Prieto, 2001: 245) incluye como anexo.

Los recursos técnicos de habla escénica aparecen mucho más desarrollados y precisos que en otros manuales, y los relaciona con su aplicación en géneros y estilos. Los contenidos y procesos de la voz y la palabra se definen y toman un lugar preciso en la actuación. Sin embargo, al igual que Bastús, no toca la versificación.

El foco de atención o punto de vista ya no está en la percepción del político, del crítico o el erudito, sino en el actor y el escenario en comunicación con el público. De ahí la reiterada referencia a la técnica y recursos expresivos de la voz y el habla en relación con la comunicación de las emociones. Si anteriormente el planteamiento partía de las conveniencias sociales y culturales de raíz ilustrada, el sistema de comunicación del teatro se plantea en Prieto desde el escenario, y desde el punto de vista del actor. Zeglirscosac, Enciso y Bastús miraban al actor desde arriba.

El interés por conectar los contenidos y la técnica con la práctica actoral aparece en múltiples ejemplos prácticos de actores (con frecuencia Máiquez, entre muchísimos otros). Prieto propone un sistema que reúne el estudio metódico y perseverante de los recursos del actor, con la vivencia interna y las aplicaciones escénicas elaboradas. Tal como formulaba Enciso Castrillón, el arte y la naturaleza se complementan. Esta suerte de “justo medio” no es ya el concepto que derivaba de la doctrina de Alberto Lista asociado al decoro y las virtudes católicas y monárquicas, sino un concepto surgido de la práctica escénica que busca el equilibrio entre técnica y naturalidad²⁹⁹. Se trata

²⁹⁹ Alberto Lista, al igual que Máiquez, había pertenecido a la masonería:
http://www.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/14literatura_y_masoneria/alberto%20lista.htm

de un paso decidido hacia el realismo, en la línea que comenzó Isidoro Máiquez a quien Prieto siempre reivindica. Apuesta por la ilusión de realidad en escena, para lo que el actor declamará «con los verdaderos tonos, con los tonos del alma» (p. 134), que por ser acordes a la naturaleza serán únicos, pero sin faltar jamás al decoro. Es una propuesta realista.

El interés por la vivencia en el momento es mayor en la segunda redacción, aunque en la primera ya equipara el arte a la naturaleza, por el orden y la variedad que anima ambos (p. 141).

La parte dedicada a la representación física de las pasiones a través del cuerpo ha quedado muy reducida en comparación con los manuales anteriores. Los principios de la patognómica van entrando en contradicción con la técnica, como ya es patente en el manual de Prieto.

Prieto se opone con energía al estilo de actuación francés donde los recursos expresivos convencionales declaran la ficción; puede decirse que propone un estilo “nacional” para la tragedia, más cercano al estilo inglés de actuación, ni declamatorio ni prosaico.

La segunda redacción del texto aparenta un enfoque más personal y crítico. En estos añadidos (pp. 66, 83, 86, 130, 139, 152, 187...) apreciamos mayor reflexión sobre las cuestiones delicadas, tanto en lo referido a la actuación en general, como en lo referido a la profesión, a la cultura y su función, a la experiencia personal (por ejemplo, la referencia al exilio, p. 66). Se insiste más en los «impulsos naturales» y la «pasión» (p. 165), y en la afectación como su opuesto (p. 157), en los defectos de los actores (pp. 130, 219), en la ética profesional, la acogida y valoración del público (pp. 195, 198, 212), la articulación (pp. 111 y 113), la dicción (pp. 120, 190), la cuestión de la imitación y del estilo francés (pp. 139, 187), los aspectos más espirituales como «entusiasmo», «gusto», «éxtasis», «calma» (p. 166 y s.) o «inspiración» (p. 197).

Andrés Prieto se presenta como un profesional comprometido con el oficio y el arte teatral, pero también con la función del arte en la sociedad de su tiempo, y en una perspectiva ideológica que se relaciona con el liberalismo y con la visión neoplatónica de la masonería. Entre los principios filosóficos y la práctica del actor, el manual tiene mucho de tratado de estética y semiótica teatral, y en ese sistema de símbolos que es el teatro el habla escénica ocupa ya un espacio definido.

10.5. Carlos Latorre (1839) *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*

10.5.1. El autor y las ediciones

Era Latorre un hombre corpulento, alto, esbelto; podría tener por entonces cincuenta y cinco ó cincuenta y seis años; la expresión natural de su rostro

acusaba una mezcla de energía y bondad. Si no recuerdo mal, sus ojos eran azules, ó por lo menos de una gran dulzura. Su voz, que en el teatro era insinuante, persuasiva, flexible al mismo tiempo que varonil, en la conversación particular era tranquila, suave, cariñosa. Correcto en sus maneras, en su lenguaje, en su trato, inspiraba á la vez que admiración por los recuerdos de su supremo arte, simpatía y cariño por su sencillez y naturalidad (Nombela, 1909 [I]: 132).

Dice Caralt (1944: 40) en su biografía que Carlos Latorre formó el nexo de unión entre el neoclasicismo francés que venía desde Máiquez y el teatro romántico español que provenía de la tradición. Su figura se asoció casi siempre con el legado de Máiquez: «son de asombrosa semejanza» (Funes, 1894: 513). La posición artística de Latorre resulta curiosa: encarnó a la mayoría de los héroes románticos y de Shakespeare; sin embargo, su estilo de actuación enlazaba con la vivencia, verosimilitud y sobriedad de Isidoro Máiquez y Andrés Prieto. A pesar de las diferencias que este deja entrever en su manual, bajo la pátina neoclásica de su «solemne bajorrelieve escultural» Latorre intentaba otra síntesis entre la memoria barroca, el neoclasicismo francés y la «sobriedad supuestamente realista» (Rodríguez, 201: 209) asociada a la escuela de la vivencia. Así lo sitúa Enrique Funes, entre el verso campanudo de la tradición y la naturalidad «sin cintajos de lirismo» (Funes, 1894: 511):

Claro es que en sus excursiones por la comedia bretoniana, la cual, por exigencias del género, resultaba protesta de las exageraciones románticas, Don Carlos no tiene otro recurso que abandonar por completo su lirismo; y esto debió de contribuir á la formación de aquella figura artística tan natural y bellamente modelada (Funes, 1894: 513).

Durante los últimos años de su carrera los cambios en la dramaturgia y los gustos del público solaparon los dramas románticos con los dramas y comedias burguesas. Aunque Latorre inauguró el Gran Teatro del Liceo en 1847 con *Don Fernando el de Antequera*, de Ventura de la Vega, «la tragedia y el drama van abriendo paso a la comedia de costumbres y el público se muestra partidario de las nuevas normas» (Caralt, 1944: 50). Guadalupe Soria asocia las dramaturgias de Zorrilla y Ventura de la Vega a estas dos posiciones, y con ellas los estilos de actuación romántico y realista de los actores: Carlos Latorre y Julián Romea.

Los protagonistas de Zorrilla situados en el contexto del siglo xvii frente a los protagonistas de Ventura de la Vega, burgueses del xix. En definitiva, dos conceptos de teatro que implicaban dos visiones diferentes de interpretación (Soria, 2010: 302).

Latorre no parece que llegara al realismo burgués de su alumno y colega:

la naturalidad en la dicción, ademanes y gesto está muy recomendada por todos los maestros; pero no la naturalidad del actor N, sino la del personaje que representa. El actor debe ceñirse siempre al papel, y nunca el papel al actor (Latorre, 2006: 125).

Sin embargo, había abierto el camino. Su punto de partida para abordar los personajes históricos de las tragedias, además de la imaginación, la observación y la documentación, era ponerse en la situación del personaje, pensar, sentir y expresarse como él: «voy a representar tal papel como si real y verdaderamente me encontrase yo en la misma situación que el personaje á quien voy á representar, es decir, lo que vulgarmente se llama poseerse del papel» (Pastor, 1845: 13). Pero esto no bastaba; para salvar la enorme distancia que le separaba de los héroes a representar conforme los hizo el poeta, había que «modificar, hasta donde me alcancen mis facultades y mis fuerzas, mis afectos, mis emociones, y todos los fenómenos de la imaginación y de la sensibilidad» (Pastor, 1845: 13). Partía de la observación de la naturaleza y de sí mismo; reconocía, al igual que Andrés Prieto, un componente «ideal», una distancia con el personaje, y una elaboración que permitía salvarla. Pero una vez cambió el repertorio, y los héroes románticos dejaron paso a los hombres de la sociedad burguesa: la naturalidad del actor y la del personaje podían fundirse.

Nicomedes Pastor (1845: 35 y s.) relata los métodos de trabajo, que revelan un actor metódico: «Estudia su papel bien, de memoria, y lo medita escena por escena, cláusula por cláusula y aun palabra por palabra». Consideraba fundamental la concentración y la imaginación para mantener el estado creativo, incluso fuera del teatro. Hacía uso de la memoria emotiva y las imágenes de la escultura y la pintura para trabajar los personajes, manteniendo el entusiasmo y el principio de la verosimilitud. Se le reconocía como seguidor de Talma³⁰⁰. Aunque sus dotes naturales eran adecuadas para la tragedia, se desenvolvía también en otros géneros como la comedia, y sacaba partido a personajes de poco lucimiento.

La biografía responde a la del actor galán romántico: quedó marcada por el estreno de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, en 1844. La significación del evento fue determinante para la memoria cultural española³⁰¹, y Latorre ha quedado asociado al personaje. Fue el propio actor

³⁰⁰ Pastor (1845: 37) incluye la traducción de un texto de Talma publicado en prensa (*Revista Belga*) con principios de actuación. No da fechas ni otras referencias. Talma (1825: 64-65) formula un proceso muy similar a la memoria emotiva.

³⁰¹ En aquel momento se configura el paso del «optimista liberalismo nacional» (Rodríguez, 2012: 17) al integrismo nacionalista que reivindicaría la particularidad del «genio» español frente a lo extranjero. «Se elaboró una visión del pasado ajustada al nuevo horizonte social pretendido por el liberalismo político y se orientó el cultivo de las artes en esta dirección» (Rubio, en Romea, 2009: 8). Se generaba así «un legado envenenado para las generaciones posteriores y un cliché

quien encargó a Zorrilla una obra nueva para el inicio de la temporada en el Teatro de la Cruz, del que también fue empresario (Doménech, 2006: 115). La competencia entre los teatros de la Cruz y del Príncipe en los años cuarenta marcó la carrera de Latorre, así como el desencuentro con su antiguo discípulo Julián Romea. La relata José Zorrilla (1880 [I]: 80 y s.) en sus memorias; cuenta su asociación con Juan Lombía y el Teatro de la Cruz, en el que actuaba Latorre, frente al Teatro del Príncipe en el que Julián Romea era empresario y actor. “Pero la lucha era tan ruda como continuada: duró cinco años” (Zorrilla, 1880 [I]: 81). Eran los años de los éxitos de Romea con las comedias y dramas de Ventura de la Vega y Bretón de los Herreros. Al igual que Nicomedes Pastor, Zorrilla da testimonio directo del «concienzudo estudio, á la inusitada perfección de detalles y á la perpetua atención» con que Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid representaban sus dramas:

Carlos Latorre, de estatura y fuerzas colosales, me sentaba á veces en sus rodillas como á sus propios hijos, y me preguntaba cómo yo había imaginado tal ó cual escena que para él acababa yo de escribir: él me contradecía con su experiencia y me revelaba los secretos de su personalidad en la escena, y daba forma práctica y plástica á la informe poesía de mis fantásticas concepciones: estudiábamos ambos, él en mí y yo en él los papeles, en los cuales identificábamos los dos distintos talentos, con los cuales nos había dotado á ambos la naturaleza, y... no necesito decir más para que se comprenda cómo hacia Carlos mis obras, como un padre las de su hijo; yo era todo para el actor, y el actor era todo para mí (Zorrilla, 1880 [I]: 82).

A partir de diciembre de 1845 Romea se hizo con la empresa de Lombía. En sus últimos años Latorre trabajó en Granada, Valencia, Barcelona, en el teatro de Variedades (Zorrilla, 1880 [I]: 86) y en el del Príncipe como primer actor, también junto a Julián Romea (Soria, 2010: 301).

Carlos Valentín Gómez de la Torre había nacido en 1798 en Toro (Zamora), en una familia que acababa de obtener declaración de nobleza. Según las biografías, entró en la Casa de pajes de José I —dato por confirmar— y recibió una educación exquisita (Soria, 2010: 297) en Francia, donde permaneció con su familia hasta 1820. Allí siguió la carrera militar, formó parte de la Guardia Imperial y se aficionó al teatro, según cuenta Pastor (1845: 7) de primera mano: «El mismo señor Latorre, á quien hemos tenido el gusto de conocer y tratar hace mucho tiempo, se extasiaba, hablándonos el año de 23 por las áridas llanuras de La Mancha, de los movimientos y grandes ope-

favorecedor de tópicos», una visión del Siglo de Oro «desfigurando la realidad nacional casi en la misma proporción que lo había hecho la hipercrítica actitud neoclásica del siglo XVIII» (Rodríguez, 2012: 17).

raciones de la Guardia imperial». De regreso a España estuvo en la Milicia Nacional de Madrid hasta su disolución en ese mismo año.

Y precisamente en 1823 sitúa Caralt

la presentación de Carlos Latorre en Madrid, en 1823, fue con “Otelo”. ¿Cómo borrar el recuerdo imperecedero del intérprete [Máiquez] que le había precedido? ¡Atreverse con una tragedia que había sido la causa de la derrota de otro primer actor llamado Andrés Prieto, al que silbó estrepitosamente el público! “Otelo” era inabordable (Caralt, 1944: 38).

Sin embargo Pastor (1845: 10) lo sitúa en 1824:

por primera vez se presentó en el teatro del Príncipe, en 21 de febrero de 1824, á representar el papel de Otelo en la tragedia de ese nombre, tragedia que desde la muerte de Máiquez no se había puesto en escena.

La documentación (Soria, 2010: 298) señala como buena la fecha que da Pastor, que hace un detallado estudio de la interpretación. En cualquier caso, supuso un inmediato espaldarazo para la carrera de Latorre. El empresario era Juan de Grimaldi, también venido de Francia. En 1826 figura como actor embargado desde Granada. A *Otelo* siguieron las tragedias que había hecho Máiquez (*Oscar, Pelayo, Edipo, Hamlet*) y que hicieron que se le identificara como su sucesor:

Latorre era el único actor trágico heredero de las tradiciones de Máiquez y educado en la buena escuela francesa de Talma (Zorrilla, 1880 [I]: 60).³⁰²

Soria (2010: 299 y s.) ha sintetizado su carrera artística. Estuvo ajustado en Granada, y desde 1828 en Madrid, donde desarrollaría la mayor parte de su carrera como primer galán. Hizo temporadas en Sevilla, Barcelona, Valencia, Zaragoza y muchas otras ciudades.

Antonio Guerra y Alarcón, autor de un valioso *Curso completo de declamación* que más adelante estudiamos, publicó con Guaza (1884) una biografía de Latorre en *Músicos, poetas y actores. Colección de estudios crítico biográficos*. Establece una línea de continuidad entre Talma, Máiquez, Latorre y Romea (Guaza y Guerra, 1884: 229, 250).

Era Latorre actor que meditaba seriamente sobre lo que había de hacer en la escena al interpretar cualquier pensamiento, que ahondaba con fino escalpelo

³⁰² La aserción es matizable. Carlos Latorre no había trabajado con Máiquez. Aunque desconociese a Andrés Prieto, Zorrilla había visto trabajar a José García Luna. Como vimos en el epígrafe 6.1.3, en página 55, García Luna había trabajado con Máiquez e igualmente había estado en Francia.

en el estudio de los caracteres dramáticos; y tenía, por último, el dominio del arte que se necesita para disimular ú ocultar labor tan prolija y difícil, de modo que cuanto ejecutaba parecía nacido espontáneamente como consecuencia lógica y natural de la situación del personaje que representaba (Guaza y Guerra, 1884: 229).

Carlos Latorre casó en 1829 con la bailarina francesa Josefa Volet y tuvo tres hijos, pero enviudó en 1833; además perdió a su padre y a su hija. Ese mismo año el actor enfermó gravemente (Soria, 2010: 302) y permaneció un tiempo sin actuar. Junto con el actor y maestro José García Luna solicitó, a través del director del Conservatorio, el tratamiento de “Don” en las listas de las compañías. Aunque la solicitud fue denegada en primera instancia por el Ayuntamiento, una segunda petición al Secretario de Estado y del Despacho General del Reino tuvo éxito, y se les permitió usar el tratamiento de forma limitada como profesores del Conservatorio, aunque no en lo respectivo al teatro (Soria, 2010: 418-419). Precisamente usó el tratamiento de “Don” al testar en 1845 a causa de una grave enfermedad.

En 1838 varias fuentes citan un viaje a París, donde pudo conocer el tratado de Talma. En 1840 por problemas de salud, o bien de acuerdo económico con la empresa de Julián Romea, quedó sin ajustarse y solicitó jubilación, bien que sin intención de dejar definitivamente de actuar (Soria, 2010: 303). Continuaron las giras y los éxitos de crítica y público hasta al menos 1847. Los últimos años fueron difíciles por los nuevos gustos del público, según cuenta Ramón Caralt (1944: 50). Carlos Latorre falleció el 11 de octubre de 1851 a los 51 años de edad. Comenta Sepúlveda (1888: 168) que desde entonces no hubo «entre los nuevos actores, ninguno que interpretara las grandes creaciones de la musa trágica».

Varios datos señalan la posibilidad de que Latorre escribiera su breviario, durante o poco después de su viaje a París, para actuar, en 1838 (Soria, 2010: 302-303). Al final del texto promete:

[si] mis ocupaciones me lo permiten, (...) consagrar todos los ratos de ocio a la exploración de la rica mina de reflexiones que Lekain, Mlle. Clairon, Talma y otros han dejado para gloria y acierto de los jóvenes que se dediquen a la difícil y penosa carrera del teatro (Latorre, 2006: 132).

Los estudios de Doménech (2006: 119) y Soria (2010: 403) han señalado *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, de Talma (1826), que no se publicó en España hasta 1879, como el referente del manual de Latorre. Una breve revisión de este, —consta únicamente de treinta y dos páginas en la edición original—, basta para comprobarlo. No hubo posteriores ampliaciones. Sin embargo, Pastor (1845: 46), tras referirse al manual que estudiamos, dice que tenía meditado un tratado más completo:

mucho tiene adelantado el señor Latorre en la gran obra que medita hace tiempo, de reducir a un tratado completo y metódico, con principios fijos y bajo un sistema bien combinado, el arte de la declamación.

Pretendía incluir sus propias observaciones, la «fisiología de las pasiones», láminas con los trajes, armas, muebles y demás objetos de las distintas épocas de la historia, monumentos, plazas públicas, usos y costumbres de la antigüedad y fisionomías de distintos países y lugares (Pastor, 1845: 47).

Se conocen cuatro ediciones del texto: la original de 1839, una reproducción casi completa en la biografía de Nicomedes Pastor (1845) que además incluye textos de Talma, la edición de 1883 con 23 páginas, y la edición de Fernando Doménech (2006) para la conmemoración del 175 aniversario de la RESAD, de 10 páginas, a la que por comodidad nos referiremos en este trabajo.

10.5.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Juan de Grimaldi, como se ha dicho, era el empresario del teatro del Príncipe en la presentación de Latorre, y había emprendido una tarea de reforma teatral en diversos ámbitos, incluyendo los ensayos y la actuación. Latorre trabajó con Grimaldi en muchas ocasiones, y según Pastor, que fue testigo de ensayos, colaborador en las nuevas maneras de trabajar:

en esta obra difícil y trabajosa, tuvo el señor Grimaldi un celoso y ardiente cooperador en nuestro nuevo actor, que con la suavidad de su carácter, con la urbanidad de sus modales, y con la singular aceptación que en el público había merecido, obligaba a los actores de escaso mérito y de poco celo, á imitar su ejemplo de regularidad y de decoro, prestándose dócilmente á cuanto exigía el arte, y el mejor servicio de la escena (Pastor, 1845: 32).

Thatcher (1996: 26) ha destacado la labor de Grimaldi en la mejora de la interpretación y la dignificación de la profesión, que se puede considerar una parte significativa del aprendizaje de Latorre. El orden, la disciplina y puntualidad, los ensayos concienzudos, el vestuario acorde al personaje y la época, la relación personal con la empresa, la preocupación por las cuestiones técnicas de la actuación, son rasgos que influirán posteriormente en la Escuela de Declamación. Recordemos que en 1824 Grimaldi había propuesto al Ayuntamiento fundar una escuela de declamación en los teatros (Soria, 2006: 62).

Hasta su nombramiento como Maestro segundo de Declamación en 1832, a propuesta de Francesco Piermarini (Soria, 2010: 63), Latorre había compartido escenario con actores que también serían docentes en el Conservatorio: Joaquín Caprara, Antonio Guzmán, y Rafael Pérez, precisamente a quien sustituyó tras su fallecimiento. Ese mismo año y el siguiente, se contrató como

actor y director en las compañías de Madrid. De esta manera se establecía un vínculo entre la Escuela de Declamación Española y los teatros a través sus maestros. Posteriormente trabajaría con Julián Romea, José García Luna, Juan Lombía, Teodora Lamadrid, Florencio Romea, Josefa Valero, Matilde Díaz, y Concepción Rodríguez, todos ellos vinculados como alumnos, maestros, o ambos casos, a la Escuela de Declamación.

El magisterio de Latorre marcó la primera etapa de la Escuela hasta la Ley de Instrucción Pública de 1857. Entre 1836 y 1838 la plaza de Latorre quedó suspensa, ya que solo permaneció la de Joaquín Caprara. Tras el fallecimiento de este y el periodo de crisis, con la reapertura de la institución en 1838 Carlos Latorre fue nombrado maestro primero de Declamación, cargo que desempeñó hasta su fallecimiento. José García Luna, compañero de los escenarios, en la empresa de teatros y en el Conservatorio, sería a su vez nombrado maestro segundo. García Luna trabajaba comedias sentimentales y del Siglo de Oro, Latorre tragedias o dramas románticos; se distribuían los alumnos en función de sus cualidades, edad y desarrollo. Formaron parte de la Junta para la reforma de los reglamentos del centro en 1839 junto con José de la Revilla, que había sido nombrado maestro teórico de Declamación. Latorre dejó importantes notas:

estos apuntes son uno de los documentos más importantes que se conservan de los profesores de Declamación en la época que nos ocupa porque nos permiten conocer los requisitos que consideraban esenciales para la selección y formación de sus alumnos. Están redactados por el actor Carlos Latorre y se refieren a dos cuestiones principales: cualidades físicas y vocales, y conocimientos previos que los candidatos debían tener para ser admitidos en las clases, por un lado, y obligaciones que adquiriría el alumnado seleccionado, por otro (Soria, 2010: 185).

Prefería alumnos de constitución robusta, buena conducta, y mayores de dieciséis años en las chicas, y diecisiete en los chicos. La figura «ventajosa» era el primer requisito, además de una voz con suficiente potencia, pronunciación clara, ágil y sin vicios, fisionomía expresiva, inteligencia y sensibilidad. Soria (2010: 186) señala acertadamente que estas cualidades son las mismas que aparecen en los manuales y tratados. Solicitaban los maestros de Declamación que los alumnos tuviesen nociones de historia, conocimientos de historia del teatro, de la literatura aplicada a la Declamación, «exacto conocimiento de la gramática castellana» y desde luego «la primera educación hecha» (Soria, 2010: 187).

Si los manuales anteriores insistían desde una visión ilustrada en las cualidades del actor y la necesidad de la formación (ver 10.3.7), y Prieto adopta una posición intermedia mucho más compleja, Latorre y después Romea insistirán en las cualidades naturales frente a la formación. Hay que tener en cuenta que los momentos históricos y visiones eran muy diferentes. La visión ilustrada se fijaba principalmente y desde una perspectiva moralista en la valoración social del

actor, y para ello era imprescindible la formación. A Prieto le preocupaban igualmente estas cuestiones, pero fundamentalmente los procesos relacionados con la creación artística y la función del teatro en las sociedades. El periodo romántico centra la cuestión en la persona y sus cualidades únicas. La formación se asume como un complemento necesario, como medio de corregir algunos defectos, y a veces como un estorbo. La contradicción era palmaria, pues como dice Soria (2010: 188) «Negar esta instrucción, sería negar la utilidad de un centro de formación».

Sobre las obligaciones del alumno, el escrito de Latorre de 1840 establecía que no podría abandonar los estudios para no perjudicar a los compañeros en los ensayos o las funciones, para las que debía provisionarse del vestuario (siempre que no fuese histórico), asistir con puntualidad y buen comportamiento a las clases. Debían aceptar el reparto que hiciese el profesor, incluso hacer de apuntador, traspunte o acompañamiento. Una cuestión siempre delicada —todavía hoy— es la actividad teatral de los alumnos antes de concluir los estudios; había sido un problema serio desde los primeros años de la Escuela.(Soria, 2010: 206 y s.). Los profesores reconocían el beneficio de la práctica, pero argumentaban:

lo que más puede paralizar o por mejor decir, perjudicar a la enseñanza, es la libertad que el alumno tiene de trabajar en un teatro subalterno o de sociedad. Convenimos en que semejante libertad puede serle favorable de cierto modo, siempre que se use de ella con cordura, pues a lo menos adquirirá el alumno la costumbre de presentarse al público, soltura y desembarazo en la escena, pero era preciso que no se encargara de hacer nada superior a sus fuerzas, y el mismo alumno no es buen juez para conocerlas. Lejos de la influencia del maestro, desaparece la natural timidez y desconfianza que producen las enmiendas del profesor; pero rodeado el alumno de sus compañeros de diversión, crece su confianza y acomete empresas de las que no saliendo con lucimiento resulta un positivo descrédito del Establecimiento y de los Profesores (Soria, 2010: 189-190).

Por tanto, pedían que los maestros pudiesen valorar las actividades de los alumnos fuera de la escuela. Hacia 1842 «aproximadamente un tercio del alumnado participaba en las funciones de las diferentes sociedades» (Soria, 2010: 207). Dada la limitación presupuestaria, ya por entonces se planteaba la posibilidad de ayudar a sostener el Conservatorio cobrando por las funciones públicas.

A propósito de una propuesta de José de Aranalde, Viceprotector interino, para separar a los alumnos por grupos según distintos géneros (Soria, 2010: 191), los profesores argumentaban que el actor debe ser capaz de abordar distintos estilos y personajes en su carrera y que, incluso dentro de una misma pieza y personaje, pueden encontrarse géneros distintos. El actor

ha de adaptarse al papel, sea el que sea, y aunque tenga una preferencia o cualidades, no se deberá notar el «arte». En el informe, de 1840, defienden la especificidad de la cátedra de Declamación:

en la Cátedra de Declamación no hay reglas que establecer. Es una cátedra que no se parece a ninguna otra. Si en ella se ha de enseñar a retratar las pasiones y los vicios, difícil es encontrar reglas para unas y para otras. Los consejos de un profesor experimentado, que estén al alcance de los alumnos, y el esmerado cuidado de huir de toda imitación, son los únicos medios que hasta ahora se han empleado para guiar a los alumnos por un camino que les enseñe a utilizar las facultades y dotes con que la naturaleza les haya favorecido. Estos son los auxilios que han recibido los grandes actores, y los que ellos mismos aconsejan. Los alumnos del Real Conservatorio reciben la instrucción diaria; previa la parte mecánica, porque hay una parte mecánica en el modo de decir los versos, se ha considerado necesaria la asistencia de alumnos y alumnas a la misma clase para que haya unión, ilusión y estímulo (tomado de Soria, 2010: 192).

El punto de mayor contradicción se sigue del anterior: si no puede haber reglas, no puede haber titulaciones; aducen que corresponde al público refrendar con su juicio al actor y que los maestros, por tanto, no podrían satisfacer todo lo que el título encierra. Los argumentos inciden en la excepcionalidad del arte de la Declamación, en las dotes naturales, el refrendo del público. Parecen considerar al menos una parte mecánica susceptible de ser enseñada. Quedan muy lejos los principios de los primeros manuales que insistían en la necesidad de formación y, hasta cierto punto, los del propio manual de Latorre. Fernando Doménech (2006: 118-119) ve en él un «espíritu moderado», «Romántico sin excesos», sencillo y breve.

La actividad artística de profesores y alumnos en los teatros profesionales o de aficionados parece que determinó, al menos en parte, el funcionamiento del centro. Latorre compaginó su carrera artística con la docencia en el Conservatorio, lo que ocasionó no pocas sustituciones, ausencias e inconvenientes (Soria, 2010: 69). La incompatibilidad entre la actividad docente y la actividad artística causó perjuicios tanto a la institución como a las empresas de teatro. Las solicitudes de licencia en uno y otro sentido eran habituales (Soria, 2010: 266 y s.), y las quejas también constan en la documentación. Hay que tener en cuenta que los actores que permanecían en activo cobraban mucho mayor sueldo en los teatros. De ahí que las licencias fueran relativamente frecuentes. Recuérdese (ver epígrafe 10.3.1) que García Luna estuvo impartiendo docencia en la cátedra del Conservatorio del Liceo en 1840. Hubo protestas formales del profesor supernumerario encargado de sustituir a Latorre y García Luna, Antonio de Guzmán —también en activo en los escenarios—, que se sentía perjudicado, pues pedían licencias alegando motivos de salud al objeto de actuar en provincias (Soria, 2010: 273). Hubo amonestación del ministerio. Carlos Latorre im-

partió docencia durante un periodo de casi 20 años; Soria (2010: 280) ha calculado que en total faltó a las clases alrededor de cuatro años.

En 1846 Latorre y otros profesores propusieron la realización de funciones líricas y dramáticas para ejercicio de los alumnos (Soria, 2010: 212). La propuesta se consideró y empezaron a realizarse ejercicios y exámenes privados y públicos, mensuales y bimensuales a partir de 1847. En esta segunda etapa del centro, entre 1846 y 1855, Soria (2010: 215 y s.) ha contabilizado ochenta y cuatro exámenes, ejercicios y funciones.; casi diez al año. Se representaban comedias sentimentales, urbanas y de costumbres, mayoritariamente textos españoles, adaptaciones del francés y alguna refundición del Siglo de Oro. Los textos de Bretón de los Herreros fueron los más representados (Soria, 2010: 233).

Es claro que con el ritmo de representaciones que muestra la documentación poca cosa más que ensayar se podía hacer en las clases. La formación reproducía el modelo de trabajo en las compañías, al menos en los años citados. De ahí el comentario de Julio Nombela que puede verse unos párrafos más abajo: Latorre principalmente dirigía ensayos.

En el primer periodo del centro, antes de 1835, el repertorio de ejercicios realizados por los alumnos tiene relación directa con la cartelera del momento, muy influenciada por el teatro francés. Se acudía a lo más cercano. No obstante, el estudio de Soria muestra que el repertorio posiblemente se eligió teniendo en cuenta la adecuación a la experiencia y características del alumnado: la mayoría comedias breves de Scribe (1791-1861) o Moratín. Es muy significativo que los maestros, especialmente Latorre, habían estrenado todas las piezas:

los actores se sirvieron, por tanto, de piezas que ellos mismos habían interpretado para desarrollar su labor docente, incluso emplearon textos que estaban representando en los escenarios en el mismo momento o en fechas próximas a su programación en el centro (Soria, 2010: 155).

En 1847 los profesores de Declamación solicitaron la restitución de las clases de literatura aplicada a la Declamación, que no se cubrió después del fallecimiento de Félix Enciso en 1840. Aunque la plaza se solicitó en varias ocasiones (1847, 1850, 1854), no fue creada hasta la aprobación del nuevo reglamento de 14 de diciembre de 1857 como «Historia y Literatura del Arte dramático y de la Música». La materia, según parece, nunca llegó a impartirse por falta de alumnos y ausencias del profesor (Soria, 2010: 334 y s.).

En 1848 Latorre fue nombrado miembro de la Junta que elaboró el *Decreto Orgánico de los Teatros del Reino* y el *Reglamento del Teatro Español*, ambos de 1849. Culminaban así los proyectos de creación de un Teatro Nacional. Ventura de la Vega, comisario regio del Teatro

Español intentaba unir el funcionamiento del Teatro Español y el Conservatorio en lo referente a los alumnos, de modo que pudieran «ingresar en la Compañía del Teatro Español con la posibilidad de adquirir experiencia año tras año y subir de categoría artística» (Soria, 2010: 239). El reglamento así lo estableció y durante aproximadamente un año algunos alumnos de Latorre actuaron en el Teatro Español, con las inevitables adaptaciones de horarios y peticiones de licencias.

Además de las clases de la Escuela de Declamación, tanto Latorre como José García Luna impartieron la clase de Declamación lírica a los alumnos de canto del Conservatorio. Tras la muerte de Carlos Latorre en 1851 su plaza no se cubrió (Soria, 2010: 313-314).

Nicomedes Pastor (1845: 49) explica el método de trabajo de Latorre en el Conservatorio. Alude primero al «verdadero conflicto» de Latorre para explicar las pasiones del teatro a alumnos tan jóvenes, lo que le hacía dar rodeos, y complicadas las explicaciones. No es sorprendente; las complejas motivaciones y situaciones de los personajes teatrales siguen siendo en ocasiones inaccesibles a los alumnos más jóvenes simplemente por su falta de experiencia. Prefería alumnos ya educados, y formados en literatura e historia. Para Latorre, el arte y el estudio pueden suplir algunas condiciones menos ventajosas, pero no pueden corregir los defectos más sustanciales, especialmente en la voz:

si el arte es capaz de modificar hasta cierto punto la voz, no corrige las mas de las veces los defectos de ella, ni sobre todo la mala entonación, ni la que supone algún defecto orgánico, ni la que sin saber por qué, produce desagrado y antipatía (...) El estudio de la voz, la manera de modificarla según las varias escenas, de conservar su fuerza y de tomar aliento es una de las cosas en que con mas empeño instruye á sus alumnos el señor Latorre (Pastor, 1845: 50).

También debían estudiar el acento³⁰³, y el control del actor en las situaciones emocionalmente fuertes; Pastor sigue después el manual de Latorre.

Larra (ver Soria, 2010: 144), y probablemente Prieto (2001: 59), refiere los primeros trabajos profesionales de Romea como remedos del maestro.

No se necesita preguntar de quién es discípulo. Sabemos por una parte que pertenece al Conservatorio de María Cristina, que por lo visto empieza ya a dar frutos, y por otra basta oírle para reconocer en él a su maestro, el primer actor Latorre, profesor de Declamación de aquel Establecimiento. Nada hay más natural

³⁰³ Es muy interesante la discusión sobre los términos “declamación” y “énfasis” en que Pastor se muestra en desacuerdo con Latorre (Pastor, 1845: 51-52).

en los principios de cualquier carrera que el no atreverse a volar el discípulo por sí solo; únicamente la reflexión, la confianza y el tiempo van dando a cada uno un aire peculiar suyo y la facilidad de crear, según su propia inspiración, un carácter; en el ínterin nos parece laudable modestia lo que otros podrán llamar *remedo servil*. Agrégase a esto, para hacerlo más perdonable, que el actor Latorre desempeña perfectamente ese papelito interesante, y, por consiguiente, el ser *otro yo*, como le puede llamar su maestro, era lo mejor que podía hacer el discípulo (Larra, 1833a).

No era de extrañar, pues efectivamente Latorre le había enseñado en el Conservatorio, después le había ajustado en la compañía en la que dirigía, y en varias ocasiones haciendo los papeles que había hecho el maestro. Sin embargo, Julio Nombela (1909[I]: 138) explica que Latorre

tuvo dos discípulos que le dieron gran honra, Julián Romea y Pedro Delgado, el primero, que en teatros caseros había conquistado gran fama, había nacido artista, desde que apareció en escena como actor tuvo personalidad y se apartó por completo del modo de entender y realizar el arte de su maestro.

Aunque los inicios profesionales de Romea fueron de la mano de Latorre (Soria, 2010: 119), seguiría un camino artístico diferente en una época diferente. Julio Nombela narra su propia experiencia como alumno de Latorre en 1850.

Dos profesores de Declamación había por entonces en el Conservatorio, los dos actores de gran celebridad: D. Carlos Latorre y D. José García Luna. En la clase del primero se estudiaban la tragedia y el drama, en la del segundo la comedia y el melodrama. Era potestativo en los alumnos al comenzar el curso elegir maestro, y como no podía menos de suceder, opté por la clase de Latorre (Nombela, 1909 [I]: 131).

Cuenta la conmoción del primer día de clase frente a un actor afamado y de prestigio, al que se comparaba con Máiquez, y la excitación de la cercanía, de «oír su voz, aquella voz que había penetrado en nuestra alma al escucharla en el teatro» (Nombela, 1909 [I]: 133). Latorre pasó lista, explicó brevemente las dificultades del oficio, la necesidad de vocación, facultades innatas, asistencia, buen consejo y mucho trabajo. Advirtió que sin estas no merecía la pena seguir la carrera teatral y que «á medida que examinase nuestras respectivas cualidades, nos expondría lealmente su opinión, exhortando á los que careciesen de condiciones á buscar un porvenir honroso en otra profesión» (Nombela, 1909 [I]: 134). Inmediatamente comenzó el ensayo y lectura de escenas de la tragedia *Pelayo* de Quintana (1805); cada nuevo alumno recitó lo que sabía. Después de ver a todos:

—Mañana —dijo— indicaré á ustedes las obras que deben adquirir, repartiré los papeles con arreglo al juicio que he podido formar de cada cual y veremos quien sigue adelante y quien se queda en el camino (Nombela, 1909 [I]: 136).

Según Nombela, por entonces se seguía una formación artesanal en el propio teatro siguiendo el sistema de meritoriaje: los directores enseñaban, quien tenía talento ganaba terreno y el resto o bien era eliminado, o bien pasaba a hacer papeles menores o a comparsas.

Según el número de alumnos y las cualidades de cada uno de ellos, se hacía el reparto de dramas y comedias. Cuando no había bastante personal, se prescindía de personajes y de escenas; los alumnos aprendían sus respectivos papeles y el profesor, convertido en director de escena, colocaba las figuras, indicaba los movimientos que debían hacer y hasta la acción que debía acompañar á la palabra, las inflexiones de voz, las modulaciones; todo mecanismo, como si se tratase de muñecos articulados ó de personas faltas de inteligencia. El gran Latorre, según pude saber cuando me enteré de su historia artística y oí á personas competentes describir cómo estudiaba las obras que ponía en escena y los efectos que con un arte refinado y una suprema inspiración producía en el público, era el llamado á iniciar de un modo racional la enseñanza de la declamación, ó lo que con más propiedad puede llamarse la interpretación, la característica de las creaciones de los poetas cómicos ó dramáticos. Pero se limitó, del mismo modo que su colega D. José García Luna, á dirigir ensayos como en el teatro (Nombela, 1909 [I]: 138-139).

Cuenta la anécdota, años después, de un conocido que quería aprender a interpretar. El camino que le recomienda no es la formación en la Escuela de Declamación, sino el meritoriaje en la compañía de Joaquín Arjona, por supuesto sin sueldo:

le aconsejaron que desistiese de matricularse como pensaba en el Conservatorio y le ofrecieran recomendarle á Arjona para que le admitiese en su teatro. Allí podría asistir á los ensayos, á todas las representaciones y acostumbrarse á la escena al desempeñar los papeles que le repartiesen por modestos que fueran. De este modo aprendería en un año más que durante dos ó tres en el Conservatorio (Nombela, 1909 [I]: 221).

Como suele ocurrir, Nombela expresa la decepción de sus expectativas. Latorre repartió los dramas y tragedias (*Sancho García* y *El Puñal del Godo*, de José Zorrilla; *Los Amantes de Teruel*, de Juan Eugenio Hartzenbusch; *El Trovador*, de Antonio García Gutiérrez; *Pelayo*, de Manuel José Quintana; y *Otelo*, de William Shakespeare), así como los papeles, y mostró como se debían interpretar. Latorre había representado todas. Enseguida pasó Nombela, por consejo de Latorre, a la clase de García Luna:

la alegría que reinaba en aquella clase, contrastando con el orden, la seriedad y la casi religiosidad que era el distintivo de la de Latorre, á la que de vez en cuando asistía yo (Nombela, 1909 [I]: 141).

Narra su paso por los teatros de aficionados lo que, como se ha dicho, era muy frecuente entre los alumnos del Conservatorio, que entonces se trasladaba de la Plaza de Mostenses al Convento de las Vallecas.

Antes de la mudanza cayó enfermo Latorre y durante un mes largo sus alumnos asistieron á la clase de García Luna. Esto se repitió en la nueva vivienda, porque el gran actor sufrió durante el curso repetidos ataques de la enfermedad que le llevó al sepulcro en el mes de Octubre de aquel año (Nombela, 1909 [I]: 180).

Finalmente, compara el estilo de Carlos Latorre y el de Joaquín Arjona, a los que califica de completamente opuestos. Arjona, que también fue maestro en la Escuela de Declamación, no dejaba nada a la inspiración del momento, estudiaba todo y todo era «matemático» en su actuación. Latorre «era siempre Latorre, que al dar su alma á los personajes ideados por los poetas era, ante todo y sobre todo, el alma del gran actor» (Nombela, 1909 [I]: 235).

El breviario de Latorre debió utilizarse en las clases junto con el manual de Bastús, que era el aprobado por la institución. La reedición de 1883 (Soria, 2010: 376 dice 1881), podría indicar que seguía usándose, tal vez por su sencillez y brevedad (Doménech, 2006: 119). Como indica Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 87):

no hemos localizado ninguna documentación que avale el empleo de este texto como libro de referencia de las clases, seguramente se concibió como un material de apoyo del actor, ya que el 22 de febrero de 1849 el propio Latorre escribía, junto con García Luna, a favor de que el *Curso de Declamación*, de Bastús, editado en 1848, fuera aceptado como texto de clase.

10.5.3. El Habla Escénica en el texto

Citaré a partir de aquí por la edición de 2006 indicando únicamente la página.

No hay capítulos ni epígrafes. Los párrafos dedicados a la voz y la palabra están bastante bien delimitados, y vienen a corresponder con seis párrafos, situados entre la cita de *Hamlet* (p. 130) y los dos últimos, es decir, las páginas 130-132 (páginas 24-32 en la edición original de 1839).

Aclara la definición de declamación en los tres primeros párrafos. Explica después los conocimientos necesarios y las cualidades del actor, trágico y cómico (p. 124).

A partir de las características de la tragedia, habla del concepto de «naturalidad» y «verdad», y de los errores en la manera de concebirla (p. 125).

Advierte de la necesidad de idealizar la naturaleza, de seleccionar los rasgos que se muestran en el teatro, para lo que el actor necesita «sensibilidad», «imaginación» e «inteligencia» (pp. 126-127).

Así, explica las facultades que el actor necesita para responder a las demandas de la escena, y cuáles son las más necesarias (pp. 127-128).

La «inspiración» es un rasgo, una actitud imprescindible; se convierte en objetivo final alrededor del cual se organiza el método de trabajo y el estudio de los recursos expresivos (p. 128).

La memoria, talento imprescindible. Explica más dotes que necesita el actor y que el estudio perfecciona (pp. 128-129).

Para la comedia el actor tiene modelos que observar, está más cercano a los personajes y su lenguaje. Esto no ocurre con la tragedia, que requiere más intensidad en todo. No obstante ambas requieren las mismas cualidades (p. 129).

Advierte contra los defectos de los actores, por ejemplo imitar a otros actores o dejarse llevar por el aplauso, y cita el monólogo de *Hamlet* con los consejos a los actores (pp. 129-130).

Sin dejar de relacionar los contenidos con los argumentos ya expuestos, a partir de aquí, y de la reflexión sobre las cualidades y errores de los actores, el discurso se centra en el uso de la voz y el habla. Explica el uso de la voz y la respiración, sus defectos y aplicaciones (pp. 130-131).

Habla a continuación sobre las lágrimas y el llanto, la acción y su relación con la palabra, la economía de medios en la expresión (p. 131).

A continuación habla de la pausa y la «acción muda», de las pasiones y caracteres que el actor ha de representar. En el último párrafo da fe de las fuentes, de la intención de ampliar su estudio, y del destino de esos conocimientos para los estudiantes de teatro (p. 132).

Dadas las características del texto, hemos calculado orientativamente y de manera muy sencilla que los contenidos relacionados con el habla escénica suponen aproximadamente un 15% del manual³⁰⁴.

10.5.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

La sencillez y brevedad del manual implican generalidad en los contenidos.

³⁰⁴ El cálculo se hace sobre el cómputo de palabras.

10.5.4.1. Conocimientos (Saber)

Efectivamente, los primeros párrafos están dedicados a cuestionar el término “declamación”. La dicción natural, en contraposición a la herencia barroca, era ya una clara aspiración del actor romántico:

en efecto, declamar es hablar con énfasis; luego el arte de la declamación es el arte de hablar como no se habla. Además, parece muy singular emplear, para designar un arte, una palabra de la cual nos servimos para hacer su crítica (p. 124).

El objetivo era destacar el vínculo indisoluble de la voz y la palabra con la acción, y de esta con la vivencia del actor, por lo que propone, con Talma, otros términos: «jugar» o «ejecutar» la tragedia. Destaca la relación del actor con el autor, a modo de encarnación; Prieto decía lo mismo, pero incidía también en la importancia del lenguaje, del estilo de las palabras del autor.

10.5.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Latorre no llega a concretar las habilidades técnicas, como corresponde a un texto breve y sintético, salvo en lo referido a la respiración y la pausa.

Hace una interesante asociación entre la respiración, el movimiento y las emociones. La respiración es una suspensión, un descanso, y en ese sentido puede enfriar el movimiento y destruir su efecto, pues igualmente afecta al alma. Por ello es conveniente que no sea fuerte ni prolongada. Se trata de inspirar antes de que falte aire, hacerlo a menudo, mejor antes de que se necesite, y en poca cantidad. Esta respiración, que surge de la propia práctica, se puede entrenar con esfuerzo y mucho ejercicio. Ya hemos visto que tanto Latorre como Prieto, lo toman de Talma (ver nota 247), y Bastús de Latorre. Igualmente se explicó que se trata de evitar la inspiración brusca y sonora: «cierto estertor insufrible que algunos actores tienen en el teatro. La inspiración se nota menos cuando se realiza antes de las vocales abiertas, por lo que permiten «ocultar al espectador el artificio» (p. 130).

Es preciso que aspire poco y a menudo, y sobre todo antes de que se agote. Una ligera respiración basta si es frecuente; pero en este caso cuidado mucho el que no sea notada, porque si no los versos parecerían cortados, la dicción sería falsa, penosa e incoherente (p. 130).

El recurso permite «conservar su voz en un grado de fuerza». Sin embargo, hay actores —dice— que «prestaban a su dicción un tono plañidor, un acento llorón que a menudo destruye la intención del poeta y que acaba por ser insufrible» (p. 131). Lo describe semejante al llanto, con opresión del corazón, y con fuertes y frecuentes respiraciones. Este tipo de com-

portamiento vocal que resulta en un timbre semejante al llanto es difícil de identificar por la descripción: podemos aventurar que se trata de una compresión torácica fuerte, tal vez uso de bandas ventriculares, y un timbre brillante por la compresión laríngea con descenso de la epiglottis, similar al flamenco.

10.5.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El primer punto o parte del proceso es la sensibilidad, ponerse en las situaciones de los personajes y experimentar sus estados: «suministra los objetos». Después, la inteligencia los selecciona, organiza, los pone en funcionamiento, regula los procesos, permite «dirigir el empleo de nuestras fuerzas físicas e intelectuales» (p. 127), valorar el ajuste de las palabras (el texto) a la situación y al personaje, completarlas y enriquecerlas por medio del gusto y la fisonomía.

Con estas dos cualidades, el actor estudiará primero ensayando «su alma en el sentimiento de las emociones, su voz en los acentos propios de la situación que tiene que pintar» (p. 128). En los ensayos en el teatro deberá entregarse igualmente y con plenitud a las sugerencias espontáneas de la sensibilidad. Ahí entra la memoria en acción para recordar el material que surge y para que no se pierda: las «entonaciones, los acentos de su voz, la expresión de su fisonomía, el grado de abandono». La inteligencia revisa todo, analiza, selecciona y aplica criterios, y lo fija en la memoria «para reproducirlos en las siguientes representaciones» (p. 128). Con frecuencia el actor necesitará volver a repetir entre bastidores para no olvidar esas fugaces impresiones. Latorre advierte que es mejor fijarse en lo hecho que poner la atención en la siguiente. La sensibilidad crea y la inteligencia organiza y regula. Es el método que propone a los jóvenes actores ya que es el seguido por los grandes actores.

Con este método de trabajo, la *inteligencia* reúne y puede conservar todo lo que la *sensibilidad* ha inspirado al actor; y sólo así podrá éste al cabo de mucho tiempo (porque se necesita mucho) ofrecer al público obras, con corta diferencia, perfectamente ejecutadas en todas sus partes³⁰⁵ (p. 128).

10.5.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

No se deben tomar bebidas para conseguir la exaltación emocional o la acción, sino que debe haber una sensibilidad que permita acceder rápidamente a las emociones. Pero una exaltación ocasional no sirve al actor, que necesita la sensibilidad siempre que haga falta. También es necesaria la inteligencia para controlar los procesos, como se ha dicho. Se podría hablar de

³⁰⁵ Las cursivas son del original, referidas al texto de Talma (1825), pues todas son palabras que aparecen en él, en párrafos prácticamente traducidos. Latorre no oculta su referente.

una ética de la “verdad”, y la necesidad de mantenerla. Esta ética se expresaría a través de la única cita del texto, un conocido fragmento de los consejos de *Hamlet* a los actores, tomado de Talma (1825: 25). Sus principios: observar y copiar la naturaleza, atenerse a la verdad, pues esta llegará al público juicioso, cuya aprobación es la que merece la pena antes que la de un patio sin gusto.

Prieto señala la imitación de otros actores para satisfacer al patio como un defecto terrible.

Se asocia a las inspiraciones de otro, su expresión será débil, incierta, sin color; hablará alto, bajo, con viveza y con lentitud, tan pronto de un modo como de otro y siempre a la ventura; su voz aunque sonora, quedará seca y árida, sin expresión para pintar las pasiones, porque el corazón no las ha sentido y sólo obra por imitación; llorará y no hará llorar; se conmovertá y no conmovertá a nadie (p. 130).

La voz se somete a la expresión de las pasiones vivenciadas. No obstante, como hemos visto, requiere un gran conocimiento, estudio y sensibilidad:

el actor tiene que consagrar un gran cuidado al conocimiento de su voz: debe estudiarla como un instrumento, domar su dureza o enriquecerla con los acentos de la pasión, y hacerla obediente y pronta a las más delicadas inflexiones del sentimiento. Conocer sus cualidades y sus defectos, pasar ligeramente sobre sus cuerdas ingratas, y hacer sólo vibrar las armoniosas; porque tal es el poder de una voz sensible concedida por la naturaleza o adquirida por el arte, que puede conmovertá hasta los extranjeros que no comprendan el idioma (p. 130).

Latorre generaliza afirmaciones que provienen de la larga tradición francesa³⁰⁶ a través de Talma, que sin embargo hablaba concretamente del actor Lekain:

il avait enfin étudié sa voix comme on étudie un instrument; il en connaissait toute: i les qualités et tous les défauts. Il passait légèrement sur les cordes ingrates pour ne faire vibrer que les cordes harmonieuses; sa voix, sur laquelle il avait essayé tous les accens, était pour lui comme un riche clavier dont il tirait à volonté tous les sons dont il avait besoin; et telle est la puissance d'une voix sensible donnée par la nature, ou acquise par l'art, qu'elle émeut même l'étranger qui ne comprend pas les paroles (Talma, 1825: 48-49)³⁰⁷.

³⁰⁶ Palabras similares pueden encontrarse en Ciceron, *De orator* (ver Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 55-56).

³⁰⁷ «Tenía, en fin, estudiada la voz, como puede estudiarse un instrumento, conocía sus cualidades y defectos; pasaba ligeramente las cuerdas ingratas para no hacer vibrar más que las armoniosas; de tal manera tenía estudiado el registro de ella, que para él era un teclado de órgano, del cual sacaba á su voluntad los sonidos que necesitaba: tal es el poderío de una voz sensible dada por la naturaleza ó adquirida por el arte, pues llega a conmovertá hasta el extranjero que no comprende el idioma en que se le declama» (Talma, 1879: 47-48). Traducción de Enrique Sánchez de León.

Lo que en Talma se refería a un actor concreto, en Latorre son principios generales³⁰⁸, pero con importantísimas implicaciones:

- La voz se ha de estudiar como un instrumento. Está diciendo que el estudio de la voz del actor requiere habilidades instrumentales.
- Su función es obedecer de manera flexible y ágil al sentimiento, conmover por el sonido.
- La voz sensible que tiene el poder de conmover puede ser un don natural, o puede ser «adquirida por el arte».

Latorre implícitamente está reconociendo como disciplina el trabajo vocal del actor. El magisterio a los alumnos de canto del Conservatorio y el conocimiento de los métodos de trabajo vocal (ver 10.5.6), muy bien pudieron hacer que Latorre viese los principios citados como algo normal. Aunque Prieto hablaba de la voz como instrumento, hasta ahora ningún manual lo había planteado en estos términos: la voz se debe estudiar como un instrumento y sus habilidades se pueden adquirir.

El actor puede representar pasiones y caracteres que no sean análogos a los suyos propios. Puede usar la analogía y la oposición con las pasiones nobles y puras, por medio de la sensibilidad y la inteligencia, para lograr «pintar, aun sin conocerlas, las negras inclinaciones, las culpables pasiones de almas corrompidas y viciosas» (p. 132). Latorre pone las pasiones «que le elevan y engrandecen» como modelo de acercamiento a las que no conoce por combinación y semejanza. Este había sido un punto delicado, desde la perspectiva platónica y después desde las críticas moralistas al teatro: si el actor muestra pasiones bajas e innobles se contamina con ellas y contamina al público³⁰⁹.

A pesar de los grandes cambios operados en la consideración del actor, las invectivas de los ilustrados durante el siglo XVIII que destacaban la falta de moral en la vida de los cómicos y su baja extracción social seguían muy presentes. Latorre representaba un modelo de actor: un caballero culto, educado, de alta extracción social: «reúne todas las ventajas que le dan sus exquisitos modales, la gracia de sus maneras y lo mucho que ha observado la escogida sociedad que siempre ha cultivado» (Pastor, 1845: 48). El asunto era importante. Recordemos la petición de Latorre para

³⁰⁸ También lo señala Soria (2010: 403).

³⁰⁹ «-Por consiguiente, no sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter —o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado—, sino que de bemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre hierbas malas, que arrancaran día tras día de muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas» *La República* (Platón, 1988: 175).

recibir el tratamiento de “Don” en 1833 cuya concesión, sin embargo, no afectaba en lo respectivo al teatro (Soria, 2010: 419).

10.5.4.5. Aplicaciones artísticas

Dedica dos amplios párrafos a las cualidades y características del actor en relación a los géneros, por esto lo tratamos aquí. Es sabido que el asunto era polémico en la época y que se consideraba en general superior al actor trágico. Así Latorre sigue a Talma (1825: 42) al afirmar que el actor de comedia necesita cualidades más moderadas al tener los modelos a su alcance, mientras el trágico requiere facultades poderosas. El cómico puede tomar más de sí mismo, y el trágico ha de acercarse a los héroes, mucho más distantes.

Necesita, pues, conservar a estos seres o personajes en sus grandes proporciones, pero al mismo tiempo someter su lenguaje elevado a un acento natural, a una expresión sencilla y verdadera, y esta unión de nobleza sin hinchazón, de verdad sin trivialidad, es el más peligroso escollo del actor trágico (p. 129).

Es curioso que tenga en cuenta dos sectores del público. La comedia es accesible a todo el público pues el referente del personaje está a la vista de todos en la sociedad. No ocurre así en la tragedia: los personajes, las fábulas y los conocimientos históricos solo los maneja la parte ilustrada del público —aquella que a Prieto le parecía fría y distante—, que es precisamente «la que forma la opinión y hace la reputación del actor». La tragedia requiere pues más movilidad en el rostro y una fisonomía más visible, una voz «más llena, más sonora, más *acentuada*» (p. 129), con más fuerza y combinaciones. Esto se debe a que con frecuencia la tragedia reúne en una función hechos, sensaciones y pasiones de toda una vida del personaje.

La voz no se debe forzar. Los movimientos violentos y los esfuerzos conducen a una monotonía que resulta insoportable, ya que «una explosión continua cansa sin conmover» (p. 130). Los gritos continuos cansan al artista, y es en esto en lo que se fijará el público olvidando el personaje: «es necesario hablar la tragedia y no gritarla». El actor ha de ocultar su esfuerzo y por ello debe «aparentar» siempre «todo el poder de sus facultades» (p. 130).

El llanto debe emplearse con «economía y juicio», porque si se repite mucho pierde el efecto. Se trata de mantener la voz en un nivel cómodo. Latorre sí se refiere al tono con términos unívocos y adecuados:

teniendo cuidado de servirse en este caso de las *cuerdas medias* de la voz y nunca de las *altas*, porque el llanto elevando la voz deja de enternecer, y sus tonos son agudos, comunes y poco comunicativos. En un tono *medio* es en el que las lágrimas son nobles, tiernas y profundas, y cuando la voz encuentra con faci-

lidad acentos patéticos y dolorosos que van derechos al corazón y hacen llorar al espectador (p. 131)³¹⁰.

En ocasiones hay estados en que el llanto es menos conmovedor que el silencio. En las «grandes desgracias», en los trances más dolorosos, no hay lágrimas. La voz «alterada cubierta con un velo sólo pronuncia palabras ahogadas, penosas, siniestras, mal articuladas, y nuestras miradas son estúpidas» (p. 131); esto explica mejor la desesperación y excita mayor compasión.

Expone el principio de la «justa economía» en la acción y en la voz. Se trata de nuevo de la naturalidad, no del esfuerzo «sino el sencillo resultado de la costumbre». Los personajes nobles no necesitan «hinchar la voz» para dar una orden; no hay esfuerzo sino autoridad, por «eso todas sus palabras tienen peso» (p. 131).

La velocidad de la dicción se regula para ajustarla a la situación por medio de la inteligencia. Las pausas serán estudiadas; por ejemplo, se necesitan silencios en los que el personaje piense o tome decisiones. Son suspensiones en las que todo indica (ausencia de palabra, gesto, actitud) «que en aquellos momentos de silencio su alma está fuertemente ocupada» (p. 132).

Existe la «acción muda»: hay situaciones tan violentas o urgentes que la acción y el gesto expresan mejor que las palabras. A veces un gesto, movimiento, mirada, expresan el estado del alma y complementan las palabras aclarando lo que estas no dicen.

Estos artificios constituyen lo que llamamos *acción muda*, parte esencial del arte y muy difícil de conseguir y de adecuar; por ella el actor imprime a su dicción verdad y naturalidad alejando todo recuerdo de que sea una cosa estudiada y repetida (p. 131).

El caso contrario: la dicción será rápida cuando las palabras fluyen con rapidez impulsadas por las ideas y el sentimiento (p. 132).

10.5.5. Habla Escénica y actuación

La actuación se basa en la naturalidad de la dicción y el gesto. Es muy importante que se trate de la naturalidad del personaje, no de la del actor. Julián Romea toma el aserto de Latorre para su manual, pero matiza:

más de un cómico ha habido cuya naturalidad ha sido muy elogiada; y que, sin embargo, en cuantos papeles desempeñaba era siempre, no el personaje, sino el actor Fulano de Tal (2009: 167).

³¹⁰ Toma de una nota de Talma (1825: 64).

Si atendemos a los comentarios de Nombela y Pastor referidos arriba, cabe sospechar que Romea se esté refiriendo a Latorre.

La poesía solo engrandece y eleva la sencilla naturaleza, por lo que esta será el constante objeto de estudio del actor. El lenguaje de la tragedia es sin duda «elevado» e «ideal», «pero es asimismo el de la naturaleza». Argumenta contra quienes creen que la tragedia no es natural: «el lenguaje más sencillo y natural es la expresión engrandecida, pero exacta, de la naturaleza misma (...) la tragedia no está tan lejos de la naturaleza como se piensa (...) La verdad en todos los artes, y principalmente en éste, es lo más difícil de conseguir» (p. 125). Se trata de quitar el artificio y dejar las pasiones humanas. La «verdad» es la naturaleza, la realidad misma.

Al igual que hacía Andrés Prieto, cita —sin nombrarlo— a Máiquez como actor paradigmático:

lo mismo sucede con los actores que conservan aún en nuestra memoria un buen recuerdo. Tan sólo por la fiel imitación de la verdad han conseguido excitar en el ánimo de esta nación ilustrada una veneración merecida (p. 125).

Las pasiones y sus manifestaciones son universales, «elevan al hombre a una naturaleza ideal», la fuente de las palabras del poeta y lo que debe estudiar el actor. No obstante, Latorre mantiene la necesidad del decoro: «preferirán modelos más nobles y elevados, tratando de prestar a las ficciones de la escena la perfección en cierto modo de la realidad» (p. 126).

10.5.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Las explicaciones sobre la pausa, la respiración, y la reflexión sobre el término “declamación”, fueron tomadas por Bastús (2006: 245) para completar su texto; Latorre había a su vez tomado de Talma (1825: 58), al igual que Andrés Prieto (2001: 139).

Al hablar de la importancia que Latorre daba a la enseñanza vocal, Pastor (1845: 50) dice que había «estudiado profundamente» y admiraba la *Geneufonía*, un tratado sobre armonía, contrapunto y composición del general José Joaquín Virués y Spinola (1831). Virués era muy cercano del director del Conservatorio Francesco Piermarini, y había colaborado con él en la elaboración del reglamento del centro y el discurso de inauguración. El manual de Virués fue adoptado por el Conservatorio. Es una interesante conexión didáctica entre el Conservatorio de Música y la Escuela de Declamación. No tenemos constancia, más allá de referencias genéricas en los manuales al equilibrio en el volumen, de que la armonía vocal fuese un contenido en la didáctica de la voz en la Escuela de Declamación.

Doménech (2006: 119) y Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 86 y s.) han mostrado que Latorre sigue de cerca el tratado de Talma. No se aparta de sus argumentos, traduce y generaliza al

trabajo del actor en general los cometarios sobre Lekain (recuérdese que Talma escribió su texto como introducción a las memorias de Lekain). La influencia de Talma pudo llegar a Latorre también a través del tratado de la viuda de aquel, Carolin Vanhove, publicado en París en 1836: *Etudes sur l'art théâtral suivies d'anecdotes inédites sur Talma et de la correspondance de Ducis avec cet artiste depuis 1792 jusqu'en 1815*.

10.5.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Latorre afirma, con Talma (1825: 5) y Mlle. Clairon (1800: 134) que el actor ha de nacer y no hay maestros que le puedan enseñar. Ya hemos hablado sobre esta cuestión en varias partes de este trabajo³¹¹:

el genio no se aprende. La facultad de crear nace con uno mismo; pero si el discípulo la posee, los consejos de personas de gusto podrán guiarle entonces; y como en el arte de decir los versos hay una parte hasta cierto punto mecánica, y algunas reglas que observar, las lecciones de un actor de juicio, iniciando al joven de genio en los secretos de su propia experiencia, podrán evitarle muchos errores, mucho estudio y mucho tiempo (p. 124).

El actor trágico ha de conocer la historia para familiarizarse con los personajes, sus trajes y gestos. La preocupación por la pertinencia de los trajes, objetos y escenografía fue una constante en los manuales y en general en el teatro de la época; había sido una de las críticas recurrentes de los ilustrados.

Trabajo ha costado en nuestro teatro de Madrid desterrar abusos y rancias costumbres tan arraigadas como los cimientos del edificio; pero cierto es que desde el año 1826 se verificaron ciertas reformas con mucho gusto del público, y, doloroso es confesarlo, con mucha oposición por parte de los actores³¹² (p. 124).

El actor necesita estar dotado de dos facultades básicas: sensibilidad e inteligencia. La sensibilidad va más allá de conmoverse y transmitirlo al público por la voz y el gesto; se asocia a la imaginación, pero no únicamente como memoria en tanto facultad de recordar. La imaginación ha de ser:

³¹¹ Aparece con Platón y se extiende hasta la contemporaneidad. Mlle. Clairon (1800) plantea las cualidades innatas del actor como lo esencial, y será seguida por Talma, Latorre, Romea y otros. Posiblemente se han simplificado en exceso las aserciones de Mlle. Clairon (1800: 56 y s.) sobre las cualidades del actor, especialmente en lo referido al «genio».

³¹² Posiblemente se refiere a la Real Orden de 1 de septiembre de 1826 sobre el comportamiento en los teatros (Thatcher, 2005: 191). Obligaba, bajo duras penas, a comenzar las funciones a la hora anunciada, a que el público permaneciese sentado y sin sombrero; prohibía los gritos a los actores, la repetición de bailes y tonadillas, las interrupciones para salir a saludar, fumar o hacer fuego, arrojar cualquier objeto al escenario, hablar o hacer señas a la cazuela o a los actores y viceversa, obstaculizar las entradas y salidas, reservar o revender billetes. *Diario de avisos de Madrid*, Nº 246, 3 de septiembre de 1826. pp. 981-983.

creadora, activa, poderosa, que reúna en un solo objeto ficticio las cualidades de muchos objetos reales; una imaginación que asocie el actor a las inspiraciones del poeta; que le transporte a tiempos que ya pasaron; que le haga asistir a la vida de personajes históricos o a la de seres apasionados creados por el genio; que le muestre como por magia su fisonomía, su estatura heroica, su lenguaje, sus costumbres, todos los matices de su carácter, todos los movimientos de su alma y hasta sus singularidades (p. 126).

La facultad del actor de vivenciar las situaciones y pasiones de los personajes como suyas, de conmoverse y exaltarse completamente también es parte de la sensibilidad. La inteligencia actúa después de la sensibilidad; su tarea es seleccionar, organizar y controlar el material que la sensibilidad genera y su expresión. Todos tenemos sensibilidad, pero la del actor ha de ser mucho más «enérgica» porque su sistema nervioso tiene que responder con rapidez y fuerza a las pasiones y situaciones de los personajes. No se debe confundir el nerviosismo del estreno o de la representación con la sensibilidad emocional; por esto muchos principiantes han fracasado después del éxito inicial. Otros se estimulan con bebidas espirituosas para conseguir una exaltación y emoción falsas, que sirven por un momento, pero «el actor la debe tener a su mano y voluntad, para que sea pronta y viva, y entonces la *sensibilidad* tiene que ser superabundante». La necesita para conmover profundamente con los movimientos del alma a los sensibles y también a los fríos. El actor crea en el momento y no puede corregir, por lo que necesita una sensibilidad que opere a voluntad y con agilidad. La inteligencia regula la voluntad y coordina «los movimientos y los efectos» (p. 127), pero no es imprescindible como lo es la sensibilidad. La inspiración viene con la sensibilidad y arrastra al espectador con las emociones, pero la inteligencia por sí sola no nos conmoverá, será fría y metódica (p. 128).

Sin la sensibilidad y la inteligencia no hay actor; de la naturaleza ha de recibir sus principales dotes, como la figura, la voz, la sensibilidad, el juicio y la pureza; y el estudio de los maestros, la práctica del teatro, el trabajo y la reflexión pueden perfeccionar los dichos dotes. (...) El actor que posea estas dos cualidades será perfecto.

En resumen, el actor necesita: sensibilidad, inteligencia, memoria, facciones y figura «adecuadas a los papeles»; la buena educación, conocer las costumbres de los pueblos, los personajes históricos y el dibujo, ayudarán a perfeccionar las facultades. Sobre la voz: «necesita una voz fuerte y poderosa, pero de fácil modulación» (p. 128). Las facultades del actor que requiere la tragedia, aunque son las mismas, resultan más potentes que las de la comedia. Los actores de comedia que han intentado la tragedia —dice— «han sufrido un triste desengaño», mientras que el actor trágico que ha hecho comedia «ha añadido siempre una hoja de laurel a su corona» (p. 129).

Tantas cualidades y tan diversas necesita el actor trágico que no es extraña la escasez de buenos actores. Además, muchos vician y adulteran su sensibilidad e inteligencia imitando a otros actores de éxito, a veces injusto, y se echan a perder, pues lo que para uno vale y es natural resulta falso en otro.

10.5.8. Conclusiones

El manual de Latorre, como indica Pastor (1845: 46), sigue el principio básico de imitación de la naturaleza que hemos visto en los manuales estudiados. De hecho, hay semejanzas claras con el manual de Prieto en cuanto a los principios, seguramente por la influencia decisiva de Talma. Prieto evitaba la adscripción a una “escuela” o estilo concretos, y oscilaba entre los principios de Talma y los de Francesco Riccoboni-Engel-Diderot. La tradición histriónica española queda apartada frente al realismo y la naturalidad, pero igualmente la escuela de la declamación francesa, y los principios de Diderot. Señalaba así el camino que Julián Romea había de recorrer.

Llegó a la escena en un momento en que todavía se recordaba a Isidoro Máiquez, y al hacer los mismos personajes, quedó pronto marcado como sucesor³¹³. En este periodo Latorre vivió importantes cambios como la reforma del teatro con la Orden de 1 de septiembre de 1826, la profesionalización bajo la influencia de Juan de Grimaldi, y la creación de la Real Escuela de Declamación.

Se sigue utilizando “declamación”, tal vez porque así se denominaba la Escuela, pero Latorre cuestiona la pertinencia del término siguiendo los argumentos de Talma. Tomando del texto y de las notas, sintetizando y generalizando los comentarios sobre Lekain, adapta el texto de Talma y lo introduce en la enseñanza de la Declamación en España. Dada la importancia capital que daba a las cualidades naturales del actor, no es de extrañar que les dedique atención constante.

Aparece con toda claridad la contradicción que deriva de proclamar que el arte del actor no puede enseñarse, y hacerlo desde la cátedra de Declamación. No obstante, aparecen en el manual métodos y procesos de trabajo que se recomiendan a los principiantes, se reconoce la necesidad de aprender «partes mecánicas» en relación al verso, la necesidad de «observar algunas reglas» (p. 124), al igual que se recomienda la guía y consejos de un maestro.

La reflexión y la enseñanza teórica se convertían en un aspecto importante en la dignificación de la profesión por medio de la formación. La proliferación de manuales alrededor de la Escuela de Declamación y sus maestros así lo atestigua. José de la Revilla había sido nombrado —aunque

³¹³ Andrés Prieto, que sí era discípulo de Máiquez, estaba entonces en el exilio, que duró la década ominosa.

no llegó a ejercer— maestro teórico de Declamación en 1835; Latorre y los profesores de Declamación pidieron en 1846 y 1847 la restitución de la literatura aplicada a la Declamación (Soria, 2010: 334)³¹⁴. Latorre establece entre las cualidades del actor los conocimientos teóricos relacionados con la historia, la literatura, las costumbres de los pueblos.

Tal vez lo más interesante del epítome de Latorre sea el método general de trabajo para la creación en dos fases, asociando operativamente el trabajo con la sensibilidad y la inteligencia, desde el texto al ensayo y la representación. El valor que da al trabajo vocal, a la pausa, el silencio en la acción, a la economía de esfuerzos y expresión, manifiestan el punto de vista de la escena.

Los testimonios indican que el sistema de enseñanza se asemejaba al trabajo en los teatros, y consistía principalmente en la dirección de ensayos. La elección de los textos, y la actividad artística de profesores y alumnos, indican a su vez un trasvase entre los escenarios y las clases en la Escuela de Declamación, por lo que algunos aspirantes a actores preferían el tradicional sistema artesanal de meritoriaje en las compañías a la formación reglada. Latorre cree que el talento innato es lo fundamental en el actor, y que la formación solo puede complementarlo. Sin embargo, a pesar del trabajo de ensayo, y de la mimesis del maestro —como vimos arriba—, advierte contra el peligro de imitar a otros actores; además, parece que Latorre trabajaba con los alumnos aspectos relacionados con la voz, la respiración, el uso de las pausas y silencios, el tono, la relación con el gesto y la acción. De hecho, la respiración es uno de los contenidos más desarrollados en el manual. Es importante que formula el estudio de la voz como instrumental, y dice que las habilidades de una voz que conmueve son susceptibles de ser adquiridas por medio del arte, es decir, por medio de un sistema ordenado que se puede estudiar.

10.6. Luis Lamarca (1841) *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo Valenciano (por el socio de mérito del mismo D. Luis Lamarca*³¹⁵)

10.6.1. El autor y las ediciones

Las fuentes para la biografía de Luis Lamarca y Morata (1793-1850) son la edición de sus obras completas³¹⁶ y la biografía de Villoria³¹⁷. Estudió humanidades y gramática latina antes de

³¹⁴ Sobre esta cuestión Julio Nombela (1909 [I]: 359) relata la carencia de estos estudios, argumenta su necesidad, y refiere las distintas cátedras dedicadas a ellos en Europa, en su *Proyecto de bases para la fundación de una Escuela especial del Arte teatral*.

³¹⁵ En la publicación en la *Revista de Teatros*, que es la que usamos aquí, no aparece el texto del paréntesis.

³¹⁶ Lamarca (2000) *Luis Lamarca Morata (1793-1850): obra completa*, en las que no aparece el texto que estudiamos; el editor no pudo localizarlo (Ver Lamarca, 2000: 35).

³¹⁷ http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_traducciones_espanolas/traductores/ Javier Villoria Prieto es profesor de la Universidad de Granada.

alistarse en el ejército durante la Guerra de Independencia. Destacó por su actividad como escritor, traductor e historiador. Trabajó en el Ayuntamiento de Valencia, y su actividad política le supuso un periodo de exilio en Francia e Inglaterra al terminar el trienio liberal; gracias a su contacto y amistad con varios editores valencianos se dedicó a realizar traducciones del inglés y francés que introdujeron el pensamiento europeo (Víctor Hugo, Chateaubriand, Norvins, Irving, Buffon, el vizconde d'Arincourt, Cohen, entre otros).

De regreso a Valencia hacia 1835, formó parte de los focos románticos como la Academia Apolo, la Sociedad de Amigos del País y el Liceo Valenciano (Lamarca, 2000: 28). Participó en la vida literaria y política, y escribió en periódicos y revistas: *El Turia*, *Diario de Valencia*, *La Verdad*, *El Fénix*, *El Liceo Valenciano*. Fue un escritor con varias polémicas en la prensa sobre temas políticos, históricos y también sobre teatro (Lamarca, 2000: 26).

Trabajó en la secretaría de la Diputación Provincial, en la que llegó a ser censor de teatros (Lamarca, 2000: 28), y posteriormente fue nombrado miembro del Consejo Provincial de Valencia, que era un cargo político relevante.

Como erudito, publicó numerosos ensayos para la Diputación, principalmente sobre historia, entre los que se encuentra *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días* (1840).

Además del interés por la historia del teatro, su afición le llevó a actuar en comedias. Desde 1836 estuvo vinculado al Liceo Valenciano donde podemos suponerle algún papel en la Sección de Declamación. Propone unas notas de utilidad a los alumnos, pues se declara actor aficionado y sin autoridad para hacer un tratado (Lamarca, 1841: 178).

El teatro fué mi pasión favorita en los mejores años de mi vida, y ha venido á ser mi única diversion, mayormente desde que el encargo de censor, del de esta ciudad, me precisa á mas continúa asistencia (Lamarca, 1841: 178).

Intercala en el texto tanto citas (Clairon, Buffon, Talma) como textos de escenas teatrales.

Rubio cita (en Romea, 2009: 27) una edición de 1841 que no hemos podido localizar: *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo Valenciano por el socio de mérito del mismo D. Luis Lamarca*, Valencia: López.

Hemos utilizado la edición que se publicó en *Revista de teatros*, números 12, 13, y 14, en febrero y marzo de 1841. Lamentablemente en el número 13 no aparece la parte correspondiente, que trata de las pasiones y ejemplos de aplicación, por lo que el estudio, por ahora, será necesariamente incompleto. La tercera parte es la conclusión.

10.6.2. La institución, el manual y los planes de estudio

El Liceo Valenciano se creó en 1836, y tuvo una sección de Declamación al menos desde 1841, en que Luis Lamarca dedica su manual a los miembros de la sección.

Construido un teatro en el Liceo, abierta una càtedra de declamacion, y verificadas ya algunas funciones dramáticas, no estaràn de mas en su periódico unas observaciones sobre el arte de representar (Lamarca, 1841: 177).

Así, declara su intención: «proporcionar una breve noticia de los principios generales del arte á los jóvenes que asisten á la cátedra de declamacion» (Lamarca, 1841: 178).

10.6.3. El Habla Escénica en el texto

No hay una sección o apartado dedicado en la parte de que disponemos. Las indicaciones sobre la acción oratoria en las citas de Quintiliano (Lamarca, 1841: 210) se refieren principalmente a la relación ente el discurso y el gesto.

A partir de este punto citaré únicamente por la página.

10.6.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

No se incluyen contenidos específicos.

10.6.4.1. Conocimientos (Saber)

Para ser completo, —dice— un tratado sobre la materia sería enorme. Lamarca sintetiza y propone estos conocimientos para la formación del actor:

- «Lengua patria». El idioma es el principal instrumento en la profesión del actor, por lo que su conocimiento debe ser profundo. Es necesario conocer la gramática y la prosodia para poder leer correctamente, y así no modificar el sentido de las palabras del autor. Un buen actor debe saber leer «con perfección» (p. 178).
- «Poetica y oratoria». Porque deben conocer lo que encierran los tonos y las palabras en los discursos que han de recitar.
- Conocer los tres grandes poemas: *Iliada*, *Eneida*, *Jerusalén liberada*. En estos textos no solo se aprende historia, sino también sobre el gesto de los personajes, la expresión de las pasiones y sentimientos.
- Historia natural: conocimiento de las pasiones humanas. Conocer las facultades físicas y morales, su organización, y cómo se manifiestan. Las pasiones: su naturaleza, su origen, su relación con los objetos exteriores.

Recomiendo principalmente la parte relativa à las causas y efectos de las pasiones, porque la espresión adecuada de éstas es el primero, ó mas bien el único objeto del arte del actor (p. 179).

- «Historia general antigua y moderna». Se deben estudiar las costumbres e historia de los antiguos para poder representar con propiedad las situaciones, personajes y acciones. Esto permite un estudio detallado para diferenciar personajes.

10.6.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

No se incluyen contenidos específicos en las partes consultadas.

10.6.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

No se incluyen contenidos específicos en las partes consultadas.

10.6.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Lamarca parte de una idea común en la época: el arte del actor se ha ejercido sin conocer sus principios y desde la rutina de la práctica:

que fuera de muy contadas excepciones, se ha ejercido hasta ahora entre nosotros, mas bien siguiendo las prácticas de una rutina tradicional, que observando las reglas que dicta el conocimiento de sus principios (p. 177).

Aunque hay quien piensa que no se puede enseñar y «que el actor debe ser él mismo su maestro»³¹⁸, Lamarca expone otros argumentos: según D'Hannetaire el actor no puede verse y juzgarse cuando está sobre la escena, por lo que está expuesto a tomar hábitos malos, y necesita de las reglas del arte, del ojo penetrante y las lecciones del maestro (p. 177). Estas reglas y preceptos son aplicables tanto a los actores como a los oradores sagrados y profanos (p. 178).

«Imitar enbelleciendo algunas veces á la naturaleza, á esto está reducida la ciencia del actor» (p. 180). Las pasiones tienen tantas situaciones posibles, grados y matices, que sería imposible explicarlas. Por ello, Lamarca explica los principios o «fuentes» básicas de las pasiones, de donde derivan las demás.

Si pudiéramos suponer que todos los actores, en el momento en que empiezan á desempeñar su papel, se hallan íntimamente penetrados de su espíritu, y que identificados con el personaje que representan, se olvidan de que hay un público que los mira y escucha; porque los que se hallen en este estado (solo conveniente hasta cierto punto), harán las acciones que correspondan á las palabras que digan y situación en que se encuentren (p. 210).

Como son pocos los actores con las sensibilidad y el talento para «poseerse en tal alto grado del papel que representan» (p. 210), es necesario —advierde— tener reglas generales, que des-

³¹⁸ Es posible que se refiera al manual de Latorre (1839) en que aparecen estos argumentos.

pués cada actor podrá modificar para aplicarlas a las situaciones concretas. Esas reglas las toma directamente de Quintiliano copiando varios párrafos³¹⁹ sobre la *actio oratoria*: uso de la mirada, postura, uso de los labios y la boca, de las manos, etc. Son consejos que se han repetido en los tratados de oratoria y de declamación.

El actor debe accionar exactamente como lo haría el personaje en la situación en que se encuentra, y según la pasión que lo afecta (p. 211). Como principios estéticos, Lamarca señala la verosimilitud y la justa proporción, para evitar el defecto de la exageración: «solo es bello y agradable lo que es natural y verdadero». El teatro requiere expresión amplia, pero es difícil mantenerse sin traspasar la línea que toca el ridículo y rompe la verosimilitud (p. 213). Lamarca plantea una suerte de equilibrio entre la expresión más amplia que requiere el escenario, y la naturalidad.

10.6.4.5. Aplicaciones artísticas

Los ejemplos de aplicaciones en escenas se refieren a cuestiones de interpretación, a las que vincula el habla escénica.

10.6.5. Habla Escénica y actuación

En la tercera parte del texto Lamarca explica la acción. Los conceptos sobre la voz y el gesto en la acción los expone en varios párrafos que toma de Quintiliano (p. 210). Después amalgama las acciones y expresión correspondiente a las emociones según los principios de la fisiognómica, tomando de anteriores tratados, especialmente de Bastús. Como él, insiste en que cada pasión se manifiesta de manera particular y distinta en cada personaje.

Lamarca desgrana reglas generales que después el actor ha de aplicar según sea oportuno, y que no son absolutas. De nuevo recurre a los ejemplos, y traduce unos párrafos de Talma (1825: 25) sobre la representación de las pasiones³²⁰. El actor ha de hacer particular la acción para transmitir a los espectadores lo que siente el personaje.

Las «escenas mudas» tienen gran importancia para la verosimilitud de la representación. El actor ha de observar las actitudes y palabras de los otros personajes, reaccionar a ellas y: «haga lo que vió hacer en el gran teatro del mundo». Lamarca se queja de que muchos actores se desconcentran cuando sus personajes no hablan, y acaban haciendo patente la representación, y hasta la tarea del apuntador. Pone la atención en el desarrollo y la cadena progresiva de reacciones que crea la verosimilitud en la acción del personaje, como ocurre en la vida: «esta es la marcha de la naturaleza, esta es la verdad» (p. 212).

³¹⁹ Véase Quintiliano (1799: 320 y s.). Se trata de los conocidos pasajes del Libro XI-IV de las *Instituciones oratorias*.

³²⁰ Los mismos textos están prácticamente copiados por Latorre (2006: 125-126) en su manual.

La ilusión debe mantenerse teniendo en cuenta el espacio del teatro donde se actúa, recargando, pero cuidando de no exagerar.

En el teatro, tanto las acciones como las palabras, han de recargarse un poco á fin de que lleguen al espectador en su justa proporción; (...) pero es necesario mucho pulso para no excederse de los límites que debe prescribir al actor su inteligencia, y el mismo conocimiento material del teatro donde trabaja; porque la menor exageración en esta materia, podrá producir una caricatura y destruir toda la ilusión (p. 213).

10.6.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Como hemos visto, Lamarca se opone a que el actor pueda aprender por sí mismo, y cree que el arte del actor tiene principios que pueden aprenderse. Apuesta por la preminencia de la vivencia en el actor, posiblemente influido por manuales anteriores (Bastús, 1833 y Latorre, 1838) cuyos principios intenta equilibrar. Un ejemplo es la definición de cómo debe ser la acción del actor:

por otra parte se supone realmente agitados por la pasión de que se fingen poseídos. El actor debe accionar exactamente como lo haría en la situación en que se encuentra el personaje que representa: este es el gran principio del arte (p. 211).

Son casi las mismas palabras que encontramos en Enciso (1832: 115), Prieto (2001: 133) y Bastús (2008: 149), que, como se ha visto, provienen de Bernier de Maligny.

Cita a D'Hannetaire, (con toda probabilidad se refiere a Jean Nicolas Servandoni, y sus *Observations sur l'art du comédien*, de 1775, que no habían aparecido citadas en ningún otro manual): el actor, a diferencia de otros artistas, no puede ver su obra; por ello necesita del maestro que desde fuera le guíe y le enseñe. Lamarca pone el ejemplo de Isidoro Máiquez, pero para ejemplificar en sentido contrario al habitual en los textos: que el gran actor no fue glorioso hasta que no fue a Francia y comprendió que el arte del actor tiene principios;

pasó á Francia en 1799; vió en París el teatro francés; estudió detenidamente á Talma; observó la acción, el gesto, la entonación, las transiciones, todos los afectos que componen la imitación trágica; en una palabra, penetró la razón del arte, y cuando regresó á España pareció otro hombre (p. 177).

Gracias a esto pudo brillar en todos los géneros, por lo que se le consideró el primer actor de Europa, ya que Talma y Kemble (1757-1823) solo hacían tragedias.

También cita habituales fuentes de autoridad como Cicerón, Roscio, Virgilio, Quintiliano, Riccoboni, Voltaire y Talma (pp.178-179).

Para el estudio de la poética y la oratoria recomienda el *Arte de hablar en prosa y verso*, de José Gómez Hermosilla (1826), y la *Filosofía de la elocuencia* de Antonio Capmany (1777).

Cita a Marmontel, posiblemente *Poesías escogidas. Con un Discurso sobre la oda, por Marmontel* (1796), un libro con poesías de Lope de Vega. Aparece Mlle. Clairon (1800: 119 y s.) en una larga cita (p. 180) sobre las costumbres antiguas y la importancia de estudiarlas. Y la *Historia natural del hombre* del conde de Buffon (Leclerc, 1773), de quien transcribe unos párrafos.

Para explicar la acción oratoria recurre a la *actio* de Quintiliano, y copia (p. 210) unos párrafos de las *Instituciones oratorias (libro XI)*. Después recurre a la fisiognómica, algo frecuente en los manuales, con ejemplos de personajes, situaciones y actitudes en relación con las emociones y su expresión por medio del cuerpo y de la acción:

el orgulloso fija apenas la vista en la persona á quien habla y á la que se cree superior, y la posicion elevada del cuerpo, y particularmente de la cabeza, denota la alta idea que de sí mismo tiene formada (p. 211).

Estas descripciones pueden rastrearse en el manual de Zegliscosac (1800), y en el de Bastús (2008: 214) con similares palabras.

Poco después traduce a Talma (1825: 25), la gran referencia de la época, para ilustrar los argumentos sobre la expresión universal y particular de las pasiones. Lo mismo había hecho Carlos Latorre en su manual (2006: 125-126), y Lamarca le trae inmediatamente a colación (p. 211) para ejemplificar que los hallazgos de un actor, al personalizar las acciones para expresar las emociones, no pueden provenir de los preceptos sino de la inspiración.

En la página 213 cita a Boileau, y el monólogo de Hamlet al actor³²¹, que también estaba en Talma y en el manual de Latorre (2006: 129-130). El aforismo de Nicolas Boileau-Despréaux (1636--1711) tiene en el caso de la actuación, y en este momento histórico, importantes implicaciones estéticas: si lo bello es lo verdadero, la realidad entra en escena. Lamarca continúa dando la palabra a Talma, oponiendo la verdad al «falso sistema de una declamacion ampulosa» (p. 214).

Actores y actrices citados: Roscio, Molière, Riccoboni, Isidoro Máiquez, Talma, Kemble, Concepción Rodríguez, Mlle. Clairon, Latorre.

³²¹ *Hamlet*, III, 2.

10.6.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El arte del actor, dados los conocimientos y cualidades que requiere (a diferencia de otros artistas), es el más difícil. El actor ha de tener sensibilidad e inteligencia exquisitas, un estudio constante de los hombres en la sociedad, conocer al hombre en todas las circunstancias y posiciones sociales, en lo físico y en lo moral; requiere de numerosas ciencias y de mucha «facultad intelectual» (p. 178).

10.6.8. Conclusiones

Los principales conocimientos que propone para la formación del actor tienen que ver con el lenguaje y el habla; son el paso previo para el estudio de las pasiones y de la acción.

El manual de Lamarca sigue de cerca los principios e incluso el texto del tratado de Talma (1825), con influencias de Bastús (1833) y Carlos Latorre (1838). Intenta un equilibrio entre el principio de la vivencia y la naturalidad, y el principio de la formación y las reglas: principios e inspiración.

Apenas entra en detalles técnicos (en las dos partes de que disponemos). Los apuntes están explícitamente dirigidos a los aficionados, a principiantes, y por ello, aunque también ocurre en manuales del Conservatorio, hay una simplificación: «no sería extraño que estas observaciones pareciesen á alguno demasiado tribiales» (p. 213). Como explica Vellón (en Prieto, 2001: 42) con frecuencia se trata de lugares comunes que se transmiten de unos textos a otros. Hay una intención de seguir un esquema sistemático, un «plan metódico» (p. 214) del que según Lamarca carecen los tratados de Declamación.

Lamarca concluye declarando su aprecio por el arte del actor, «un arte que tan deprimido ha sido por la ignorancia» (p. 214); incide así en la necesidad de formación, en este caso dirigida a los alumnos de Declamación del Liceo Valenciano.

10.7. Manuel Milà i Fontanals (1848) *Manual de Declamación*

10.7.1. El autor y las ediciones

Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) fue un eminente y reputado filólogo, ocupó la Cátedra de Declamación del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés en 1844 (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 42-43), y fue Catedrático de Estética y Literatura de la Universidad de Barcelona. Tuvo estancias diversas en Madrid, París y otras ciudades europeas estudiando o investigando sobre temas filológicos e históricos. Escritor prolífico, destacamos de su amplia obra el *Manual de Retórica y Poética* (1850), *Principios de Estética* (1857) y *Principios de teoría estética y literatura* (1869).

Asimismo presidió la Academia de Buenas Letras de Barcelona y perteneció a la de Bellas Artes, a la de Historia, y a la Academia Española. Entre sus alumnos surgieron varios eruditos, como Marcelino Menéndez Pelayo, que editó sus obras completas en 1888.

Llega al teatro a través de la literatura dramática y las teorías sobre la estética. Ejerció como crítico: entre 1836 y 1844 escribió reseñas en prensa sobre espectáculos. Con ellas tuvo no pocos disgustos, pues la profesión en su conjunto se defendía al ver comprometida de una u otra manera la cotización de cada artista. Consideraba al actor como nexo fundamental entre el texto y el auditorio, por lo que debía entender el personaje y ponerse a su servicio lejos de cualquier estilo declamatorio, con naturalidad y pasión (Jorba, 1991: 156). La primera reseña, publicada en abril de 1836, hace un elogio de Matilde Díez por su capacidad de transmitir al público los sentimientos del personaje: «Solo su voz conmueve al público, y cuando la veíamos tan postrada, temblábamos como unos niños» (en Jorba, 1991:157). Entendía al actor como un artista creativo con su función en el conjunto de la convención teatral, la verdad tenía que ser dramática. En este periodo conoció personalmente a los grandes actores del momento: Julián Romea, José García Luna o José Valero.

Escribió asiduamente para la prensa sobre filología y otros temas. Entre sus artículos hay uno de 1857 sobre *El arte de hablar en público* del Abate Bautain³²², que todavía no se había publicado en España, y otro sobre el *Curso de Declamación* de Bastús en su edición de 1865³²³, que ya hemos estudiado.

El *Manual de Declamación* se le atribuye, porque solo aparecen en la portada las iniciales “M. M.”; se publicó en Barcelona 4 años después de ocupar la Cátedra del Liceo. En sus *Principios de Literatura general* (1888) aparece la referencia editorial de *Compendios de Retórica, de Declamación y de Estética (explicación del programa oficial de 1845)*. Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 43) señalan la atribución por González y Penas en su *Cronología de la literatura Española*. Jorba (1991: 156) también le atribuye la autoría.

Únicamente hemos localizado la edición del manual de 1848. No parece que hubiera otras. Ahora bien, algunos de los conceptos sobre versificación, prosodia, u oratoria aparecen también en otras obras del autor.

10.7.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Todo parece indicar que fue elaborado para las clases de Declamación del Liceo Filarmónico Dramático de Isabel II. El primer párrafo define el objeto de la enseñanza de la Declamación, y el

³²² *Diario de Barcelona*, 7 de junio de 1857.

³²³ *Diario de Barcelona*, 4 de diciembre de 1865. Tomo la referencia de Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús (2008: 90).

segundo la Declamación misma. No aparece mención al Liceo en el manual, ni a este en las actas de la institución (Soria y Pérez-Rasilla, en Bastús, 2008: 43).

El manual se distingue por el orden en la estructura, el rigor metodológico, y los conceptos sobre estética, que recogen la influencia alemana de Hegel (Jorba, 1991: 186), menos avanzados en otros manuales.

Un alumno, Antonio Rubiò i Lluch describía al maestro en las clases de la Universidad:

Milà carecía de dotes verdaderamente didácticas. Faltábanle calor y amenidad en sus explicaciones; faltábanle de todo punto condiciones oratorias. Era, además, frío y reservado con sus alumnos, a pesar de su candorosa benevolencia [...]. Milà, además, tenía horror a hablar en público. Fuera de la cátedra jamás se entregaba a la improvisación [...]. La misma corrección y precisión con que se expresaba, sin acudir a frases hechas, mostraban cuán sólida había sido su preparación. Mas su voz era opaca, como una velada plegaria; sus ademanes monótonos, y rápida la dicción, casi sin pausas. Canturreaba sus lecciones como un monólogo interior, con los ojos casi entornados o fijos en lo alto, con la timidez de un alumno y el recogimiento de un sacerdote (en Pedrezuela, 2013).

Al parecer, Milà era visto por sus alumnos básicamente como un erudito interesado en la estética.

La cátedra formaba parte de las enseñanzas gratuitas, por lo que probablemente tenía escasa o ninguna remuneración. Las clases habían sido impartidas por el actor Pedro González Mate durante unos meses, y tras un intento de sustitución se propuso en 1838 a Vicente Bastús, que no llegó a ocuparla. En 1840 se nombró a José García Luna y en 1841 a Silvestre Collar. Ese mismo año se nombró otro profesor³²⁴ y en abril de 1844 a Manuel Milà i Fontanals.

10.7.3. El Habla Escénica en el texto

Se trata de un manual breve y muy sintético, de únicamente 42 páginas. La información está claramente ordenada, en diez Capítulos de entre dos y cuatro páginas, cada uno con su índice de contenidos numerados, más los textos con el análisis para la lectura.

El capítulo I, *Preliminares*, se compone de cinco puntos sobre los principios estéticos: «1. Objeto del arte mímica - 2. Reproducción de la naturaleza por las bellas artes - 3. Medio ó instrumento propio de cada una de ellas - 4. Creación del actor - 5. Espectáculo escénico». 2 páginas.

³²⁴ El apellido, según Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 42), es ilegible en el acta de la Junta General del Liceo. Se llamaba Jaime.

El capítulo II, *Cualidades y estudios del actor*: «1. Sentimiento - 2. Cualidades del actor - 3. Primera especie - 4. Segunda especie - 5. Ejercicio - 6. Estudio del actor». 2 páginas. Aparecen en este capítulo las premisas estéticas generales, las funciones del actor y sus medios expresivos. Todo ello determina la manera de entender el Habla Escénica en el teatro y en la actuación.

El capítulo III, *Ojeada sobre la historia del teatro. Teatro extranjero*: «1. Teatro griego - 2. Teatro latino - 3. Teatro de la edad media - 4. Teatro histórico - 5. Teatro regular - 6. Teatro moderno». 3 páginas.

El capítulo IV, *Teatro español*: «1. Primera época: Primeros orígenes de las representaciones profanas y cultivo y esplendor de la sagrada - 2. Segunda época: Invención de los pasos y églogas - 3. Tercera época: Introducción de la comedia y del drama - 4. Cuarta época: Siglo de oro del teatro español - 5. Quinta época: Introducción de la escuela francesa - 6. Sexta época: Drama contemporáneo». 3 páginas.

El capítulo V, *De la Declamación: corrección o limpieza*: «1. Elementos de la buena recitación - 2. Corrección, articulación clara y distinta - 3. Letras y diptongos - 4. Divisiones ortográficas - 5. Aliento y pausa - 6. Entonación - 7. Voz - 8. Recitación de los versos». 4 páginas. En este capítulo concentra los contenidos sobre Habla Escénica.

El capítulo VI, *De la expresión ó animación*: «1. Énfasis - 2. Tonos - 3. Pasiones». 2 páginas.

El capítulo VII, *Mímica propiamente dicha*: «1. Actitud - 2. Gestos - 3. Manos - 4. Brazos - 5. Fisonomía». 4 páginas.

El capítulo VIII, *Expresiones*: «1. Expresiones sintomáticas - 2. Expresiones espansionales - 3. Expresiones imitativas - 4. Expresiones habituales». 3 páginas.

El capítulo IX, *Indicación de los estudios superiores*: «1. Moral - 2. Inspiración - 3. Dirección de escena - 4. Decoraciones - 5. Trajes». 2 páginas.

El capítulo X, *Resumen*: «1. Preliminares - 2. Historia del arte dramático - 3. Recitación - 4. Mímica - 5 y 6. Nuevas observaciones». 3 páginas.

Lecturas analizadas (9). Se dan explicaciones sobre la recitación de cada texto, indicando «tonos», señalando pausas, acentos, débito o cualidad de la voz. 16 páginas. Este tipo de indicaciones prácticas precisas para los textos, más allá de los condicionantes propios del verso, no eran usuales.

A partir de aquí, para evitar la reiteración, al citar señalaré únicamente la página.

10.7.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

10.7.4.1. Conocimientos (Saber)

Estructura claramente la disciplina y los conocimientos a partir de principios de estética.

El actor debe completar la obra del poeta dando sombras y colores á la fisonomía delineada por este y conservando siempre el principio fundamental de la reunion de la verdad y la belleza. El sentimiento junto con las cualidades interiores (sensibilidad, imaginacion é inteligencia) y con las exteriores (voz sensible, vigorosa y flexible, estatura conveniente y fisonomía móvil) son sus cualidades esenciales, que desarrollará con el ejercicio, con el estudio del *arte mímica* y con los estudios auxiliares (p. 26).

En la división entre cualidades interiores y exteriores, el Habla Escénica quedaría integrada —como mucho después hará Stanislavski (1988: 310-312)— en las exteriores, si bien como esencial y estrechamente vinculada a la sensibilidad, imaginación e inteligencia.

Aunque el gesto y la expresión son también esenciales, la declamación tendrá como base la «recitación ó pronunciacion», que a su vez se compone de «correccion ó limpieza» y «espresion ó animacion» (p. 12).

Divide la cadena hablada en vocales y consonantes. Enumera los articuladores: garganta, lengua, dientes y labios, y explica sus funciones.

Las variantes territoriales del habla deben evitarse, cuidando de seguir la norma y no hacer cambios o elisiones de sonidos. Los diptongos, hiatos y acentuación deben seguir las reglas de la gramática.

Al tratar sobre el acento y su valor refiere los grupos prosódicos, aparentemente un concepto muy similar al de sirrema. Cada grupo prosódico se asocia a un único acento (p. 13).

Las «divisiones ortográficas» (p. 13) ofrecen tres modificaciones del discurso: divisiones de sentido para frases subordinadas, pausas (respiratorias) y entonación (tonemas). Sin embargo, la estrecha relación de las divisiones hacen que se confundan: «estas tres modificaciones de la palabra se confunden las mas veces y necesariamente debe de suceder así» (p. 13).

En cuanto a la entonación, destaca el valor de los tonemas de fin de grupo fónico:

estas inflexiones que suelen acompañar el signo ortográfico sin que sean una cosa misma, aunque se estienden sobre lo general de la frase, se marcan las mas veces principalmente sobre la última sílaba acentuada de la última palabra (p. 14).

Además da una definición clara que no aparece en otros manuales:

entonacion. Damos este nombre á aquella especie de música general que se desprende de toda declamacion, de toda lectura y aun de toda conversacion; música necesaria pero que debe marcarse lo menos posible. En ella debemos considerar lo alto ó lo bajo del tono de la voz (p. 15).

Define el acento enfático:

Énfasis ó acentuacion oratoria. Llámase así aquella detencion ó importancia particular que se da á ciertas palabras de la oracion, haciéndolas dominar entre las demás palabras como la sílaba acentuada domina sobre las otras sílabas del mismo vocablo. (...) El énfasis ó la acentuacion oratoria resulta algunas veces de la mayor importancia que tiene una palabra en cuanto á la significacion de la frase; otras veces de la idea de fuerza ó dulzura que lleva consigo, y otras de la correspondencia entre las palabras de dos diferentes oraciones (p. 16).

En cuanto a “tono”, de nuevo aparecen tres significados, uno para referirse al volumen, otro a la frecuencia de la voz («tono agudo», p. 42), y otro para referirse a los estilemas que caracterizan una composición. En este segundo caso, habla de un tono general y de tonos particulares dentro del general. En todo caso queda clara su relación estrecha con las intenciones.

Son aquellas intenciones peculiares que se da á cada frase ú oracion separada segun el pensamiento ó afecto que espresa. (...) En la composicion y en la sucesion de tonos se procurará conservar una armonía y entonacion general, sin dejar de sacar partido, cuando venga el caso, de las variaciones mas ó menos rápidas, y aun de las mismas discordancias (p. 16-17).

Las pasiones pueden ser expresadas por medio de las variaciones de la voz de tres maneras: variación en el tono y el volumen, «por su metal ó volúmen, haciéndose mas dulce ó robusta, flúida ó áspera, caudalosa ó apagada» (p. 17), y finalmente por la duración, tiempo y ritmo. Obsérvese que la segunda manera se refiere claramente a distintos timbres que se relacionan con los registros o modos de vibración laríngea, un significativo aspecto de la voz que no aparece en otros manuales y tratados de Declamación.

Utiliza términos como «suspensión» (p. 34), correspondencia, melodía, y colorido.

10.7.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

La pronunciación debe ser correcta, clara, con los sonidos diferenciados, y esto requiere especial esfuerzo. Las vocales no plantean problemas, pero no así las consonantes «ó articulaciones» cuando hay falta de agilidad en los articuladores. La lengua y los labios contribuyen esen-

cialmente a la belleza de los sonidos (p. 12). Se deben evitar elisiones y modificaciones territoriales de los sonidos del habla, prestando atención a los diptongos para no hacer hiatos donde no corresponde.

En cuanto á la articulacion, al debido valor de las letras, y á la buena entonacion y armonía general, nada se advierte, porque estas son prendas necesarias, no voluntarias, en todo género de recitación (p. 30).

Propone seguir las reglas de la gramática para la prosa, y para el verso las suyas propias determinadas por la cadencia; para percibirlo, el oído resulta fundamental.

No se deben acentuar palabras inacentuadas o cambiar el acento de sílaba dentro de la palabra.

El estudio de los signos de puntuación y su sentido, de las pausas, y de las inflexiones de la voz (entendemos tono, por estar asociadas al sentido, la pausa y el acento final) es un trabajo importante en el proceso de estudio. A esta conjunción de elementos dedica un amplio espacio para aclarar sus funciones. Se trata en primer lugar de dar claridad a la expresión de las ideas. La variación o continuidad en el tono y duración en cada pausa hará particular cada idea, sin perder el conjunto o unidad de la frase. El punto, el punto y coma, indican pausa respiratoria, mientras que los signos de interrogación y admiración indican una inflexión, aunque siempre de modo aproximativo.

Tales desinencias pueden ser mas ó menos largas, es decir, estender mas ó menos dicha silaba, y mas ó menos graves ó agudas, es decir, alzar ó bajar en ellas el tono de la voz. Marcar demasiado estas desinencias es un vicio que debe evitarse, por muy comun que sea (p. 14).

Obsérvese la precisión al explicar la incidencia en la duración de la sílaba y el tono de la voz. Muy destacable es la advertencia de no exagerar en los tonemas, suponemos que para evitar un “tono declamatorio”, algo que Milà advierte que era muy común.

La entonación variará desde un tono medio, que solo se modificará cuando exista motivo concreto que lo justifique, ni por capricho o insuficiencia de la respiración y la voz. La voz debe ejercitarse regularmente para desarrollar sus puntos agradables, endulzar los fuertes, y robustecer los débiles, sin buscar una fuerza artificial en la cabeza, ni una dulzura también artificial en el cuello. Milà se refiere a distintos tipos de emisión y resonancia, pero siempre a partir de la naturalidad.

En la parte dedicada al movimiento y el gesto, indica que las manos reforzarán la parte enfática del periodo, bien ilustrándola o reforzándola (p. 17). El gesto no debe ser imitativo sino

expresivo. A su vez, cada periodo tendrá un accionado completo y diferenciado del resto, es decir, particular.

En el capítulo décimo resume las habilidades, más de dicción que de voz, en un amplio párrafo:

se pronunciará bien, pronunciando correcta al par que espresivamente. Se conseguirá la correccion ó limpieza recitando con la voz natural aunque desarrollada por el ejercicio, adoptando comunmente y sosteniendo un término medio en cuanto á la elevacion de tono; dando el valor propio á cada letra y articulándolas claramente sin mascar, confundir, ni suprimir ninguna de ellas; haciendo las divisiones ortográficas (inclusos el aliento y la pausa), añadiendo la modificacion particular que el caso pida á la admiracion é interrogacion, y las inflexiones y modificaciones convenientes á las diversas oraciones separadas por los demás signos; pronunciando algo despacio cuando no hay razon para dejar de hacerlo, y marcando, aunque de un modo delicado, la cadencia cuando es verso lo que se recita. Adquirida la correccion se procurará pronunciar espresiva y animadamente por los siguientes medios: dando un énfasis ó una acentuación oratoria mas ó menos ligeras á la palabra ó palabras capitales de la oracion; marcando y armonizando los diferentes tonos y sacando provecho algunas veces de los contrastes, vacilaciones y salidas de tono; espresando las pasiones tan solo en los casos en que deben espresarse, por medio del tono, del metal y del movimiento de la voz. En el uso de todos los medios de espresion debemos ser sobrios, y recordar constantemente que el marcarlo todo es no marcar nada (p. 27).

10.7.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Por el carácter sintético del manual, Milà no separa los contenidos de los procesos por los que se trabajan, de modo que estos se han explicado en el apartado anterior.

Para conseguir agilidad en la realización de las consonantes propone ejercicios de pronunciación de frases con combinaciones consonánticas que implican la lengua. Lo primero es la articulación clara y perfecta. Después se estudiará la fonética, el valor particular de cada sonido, los diptongos y triptongos, acentos y grupos prosódicos, pausas, tonemas y entonación. En este aspecto, propone la utilización de dos signos de pauta de los textos, además de los signos de puntuación, lo que es muy importante desde la perspectiva del Habla Escénica en los procesos de paso del texto al habla. La pausa respiratoria se señala con una barra vertical (|) y la pausa con una horizontal (—); la pausa sirve para destacar el enunciado anterior o posterior. La pausa respiratoria tiene como funciones: destacar el sujeto o agente, separar la frase «incidente» (subordinada, de relativo), aclarar las ambigüedades en el sentido. Más ade-

lante recomienda lo siguiente: «el actor debe acostumbrarse á señalar las palabras enfáticas poniendo por debajo una rayita que corresponde á la letra bastardilla de lo impreso» (p. 16). De este modo los signos de notación se convierten en una guía para la dicción.

Milà valora la inspiración que aporta al actor momentos privilegiados:

en tales momentos, sin abandonar un punto las buenas prácticas que haya adquirido con el estudio y el ejercicio, le ocurrirán mil rasgos, mil toques felices que no hubiera hallado por medio de la mas detenida meditacion y cuya fuerza tal vez no comprenderá él mismo en sus instantes de calma (p. 25).

En el análisis de los textos propone el siguiente orden: «acento prosódico y diptongos», «divisiones ortográficas y pausas de la versificación», «alientos» (p. 29), tonos general y particulares («fogoso, arrogante, (...) vivo, desdeñoso, dramático» (p. 34). Señala también la posición de los acentos en el verso.

10.7.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

La enseñanza de la *Declamacion* ó del Arte *mimica* se dirige á presentar todos los principios, observaciones, preceptos y consejos que pueden guiar al actor en la representacion escénica de las varias obras dialogadas comprendidas bajo el nombre genérico de *drama* (p 3).

La verdad y la belleza son consideradas como las dos cualidades primordiales en las obras de arte: «Verdad en cuanto son una reproduccion de la naturaleza, y belleza en cuanto esta reproduccion debe ser embellecida» (p. 3). Especifica que nunca debe confundirse la representación artística con la cosa representada, y de este modo se disipan las preocupaciones por la reproducción servil o trivial «que algunos juzgan necesario al arte dramático» (p. 4). Por ejemplo: un diálogo en verso podrá ser verdadero y además bello, pero no puede confundirse con una conversación real. La convención de la representación es, por tanto, un principio para Milà.

Resulta igualmente importante, a mi modo de ver, la división de las cualidades del actor en dos partes: la generación del sentimiento, y la transmisión del sentimiento (p. 5). En consecuencia, no sería suficiente generar el sentimiento, sino que además sería necesario manejar los recursos expresivos para transmitirlo.

Entre los medios aptos para comunicar el sentimiento deben contarse los siguientes: una voz sensible, vigorosa y flexible, una *figura* conveniente y una *fisonomía* agradable y móvil (p. 5).

Para un filólogo, parece natural que el primer medio expresivo sea la voz y el lenguaje, y después el gesto y los demás recursos escénicos.

Milà hace distinción entre “ejercicio”, asociado a la práctica, y “estudio”. Es necesario el estudio para poder ejecutar variedad de obras dramáticas, mientras el mero ejercicio, si bien necesario para desarrollar las facultades, no permite ejecutar sino «un corto número de composiciones dramáticas, ó de las que á ellas se asemejen, nunca á las obras de un género diverso y de ejecución tambien distinta» (p. 5).

Entre los estudios del actor incluye la dignidad de la profesión, e introduce el concepto de «moral dramática» (p. 6). La moral se presenta como cualidad imprescindible del actor «para ponerse á cubierto de los numerosos enemigos de su carrera» (p. 6). Defiende la expresión de los afectos nobles y generosos frente a las pasiones bajas y los malos hábitos.

Un aspecto interesante, habida cuenta de la evolución intelectual posterior de Milà y su papel esencial en la *Renaixença*, es la valoración negativa que hace del habla en Cataluña y Andalucía al modificar las reglas de la pronunciación castellana. Da detalles y señala la pronunciación abierta de la /a/ y la /e/, la sustitución de /e/ por /i/ en posición final, la sustitución de /d/ en posición implosiva por /t/ o /r/, la conversión de fricativa palatal /y/ en semiconsonante. En el caso del habla andaluza señala el yeísmo, seseo, ceceo y lambdaización de la /r/.

10.7.4.5. Aplicaciones artísticas

El tono de los distintos actores debe armonizarse para evitar disonancias. A esto se llama «darse el tono» (p. 15). Es tarea del director cuidar de la armonía del conjunto (p. 25).

Con respecto al verso, señala la necesidad de la pausa versal, casi imperceptible, delicada, y en todo caso menos marcada que las pausas determinadas por los signos ortográficos. Recomienda dar «garbo y brío» al octosílabo, evitando siempre el «tonillo ó cantinela» (p. 15). En cuanto al endecasílabo recomienda señalar delicadamente los acentos en cuarta y octava sílabas, o bien en sexta, para hacer sentir la cadencia.

Será llano y familiar en la recitación de la prosa y del romance de las escenas caseras, dará mayor brío y desenvoltura á la de las redondillas caballerescas, y pronunciará con mayor pausa y entereza los endecasílabos trágicos (p. 28).

El actor deberá ajustarse al género que esté representando.

10.7.5. Habla Escénica y actuación

Milà defendía que los textos dramáticos evitasen los efectismos comerciales que alagaban al público y provocaban el aplauso, y en su lugar prefería un tratamiento popular del drama que lo hiciese accesible: argumentos claros y sencillos que mantuvieran el interés. Esto sería también de ayuda para los actores (Jorba, 1991: 156).

10.7.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Apenas hay citas o referencias en el texto: el manual de Carlos Latorre se cita (p. 15) a propósito de la inteligencia necesaria para medir el débito y las pausas.

Cita la anécdota de la actriz Sophie Friederike Hansel (1738-1789) en su interpretación en *Sara Samson*, referida por Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo*, citada por Engel en la *Carta V Sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* (Doménech, Soria y Conte, 2011: 228).

Cítase por el contrario una actriz célebre que para espresar aquel temible trance imitó la acción que había observado en un moribundo, la de pellizcar las sábanas y lienzos en que estaba envuelto; esta representación fué verdadera y delicada al mismo tiempo (p. 21).

Probablemente Milà la toma del tratado de Bastús (2008: 229), que sin duda debía conocer.

Su labor de crítico apenas aparece reflejada; hay citas discretas y anónimas a actores en *El hombre de mundo* (p. 22), *La Castellana de Laval* (p. 23), o a «un célebre actor alemán» (p. 24).

Julián Romea tomó como modelo parte de la estructura del manual de Milà i Fontanals, y al igual que él incluyó al final los textos de práctica.

10.7.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El actor ha de saber generar sentimiento, afectos, de acuerdo al género de la obra, y en esto consiste la verdad y la belleza. Además, debe saber utilizar los medios expresivos para comunicarlas (p. 5). Las cualidades que contribuyen a formar el sentimiento son la sensibilidad, la imaginación y el talento. Este guía a la sensibilidad y la imaginación por medio de la observación y el estudio. Al actor no le basta la práctica, sino que necesita del estudio para poder manejar los recursos expresivos adecuados a la variedad de obras dramáticas.

Los estudios son de dos tipos: «arte mímica o declamación» (p. 5), y auxiliares. Estas incluyen la historia, literatura (expresada por medio de la lectura o la declamación), fisiología, y moral. El «arte mímica o declamación» comprende: 1º La historia del arte teatral y la dignidad de la profesión, 2º El estudio de la voz por medio de la lectura y la recitación, 3º Actitud y gesticulación en concordancia con la voz, 4º Consideraciones superiores como la relación con la dirección de escena o la «moral dramática» (p. 6).

El estudio de la historia del arte dramático ensanchará el horizonte de sus ideas y se la dará mas alta de la dignidad de su profesión (p. 26).

El estudio del gesto y de las formas codificadas se mantiene como en tratados anteriores, y como encontraremos en otros posteriores, aunque de manera menos particular y ex-

tensa, pues las expresiones del gesto estarán siempre unidas a los «movimientos del alma» (p.21).

10.7.8. Conclusiones

Es muy importante que, al igual que Hegel, Milà i Fontanals reivindica al actor como creador en escena, un intermediario esencial entre el texto y el receptor, aunque siempre subordinado al carácter del personaje literario que elaboró el autor (p. 4). Con todo, entiende el teatro como diversión y escuela de costumbres, dentro de la tradición ilustrada. Quizá el valor del manual estribe en plantear los principios estéticos de la actuación. El actor ha de generar emociones, pero además ha de saber transmitir las. De ahí que la posición de Milà difiera de otras como la de Latorre y especialmente la de Romea. Advierte contra el vicio común de remarcar las entonaciones (estamos en pleno periodo romántico), lo que le acerca a posiciones realistas.

El manual de Milà se distingue por ser conciso; aparentemente un texto-guía para la didáctica. Es técnico y preciso en lo que se refiere al trabajo de pronunciación, con el texto y el lenguaje, destacando las indicaciones sobre el acento, la pausa y la entonación, un terreno que evitan otros autores (incluso lingüistas, como Enciso Castrillón).

Es igualmente preciso en cuanto a las definiciones del acento y las cualidades sonoras de la voz, donde destaca por incluir las variaciones en el timbre como recurso expresivo (p. 17).

Milà piensa primero en la recitación de los textos y posteriormente en el gesto, la actuación y los demás elementos. Quizá por ello señala signos de pauta como guía para el actor. Un paso significativo en la definición de los contenidos disciplinares del Habla Escénica.

10.8. Ramón de Valladares y Saavedra (1848) *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación*

10.8.1. El autor y las ediciones

Nació en Algeciras en 1824 y falleció en Génova en 1901. La vinculación al teatro tuvo que ver con su labor periodística y su intensa actividad como dramaturgo y traductor.

Dedica el manual a Manuel Cañete (1822-1891), hombre vinculado al teatro por la experiencia (aunque no en la actuación), la prensa y la escritura teatral, que más tarde sería académico en la Española, la de Historia y la de Bellas Artes de San Fernando³²⁵; es el mismo Manuel Cañete

³²⁵ Aparece también en *Los poetas contemporáneos* (1846), del pintor Antonio María Esquivel. Ver nota 29.

quien redacta el prólogo. Valladares estaba próximo a los círculos del Romanticismo nacionalista, y estas posiciones se reflejan en su manual.

Aunque se han publicado reproducciones, no hemos encontrado otras ediciones.

10.8.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Adoptada esta obra por texto en la ACADEMIA REAL ESPAÑOLA, ha tenido que imprimirse con suma precipitación, para no perjudicar á los alumnos de literatura dramática y declamación, cuya clase suspendió su profesor el Señor Valladares y Saavedra, hasta tanto que estuviese terminado el libro que para los mismos compuso (Valladares, 1848: XXIII).

Ovilo (1859: 222) dice que Valladares fue Catedrático de Literatura de la Academia Real de Música y Declamación. A iniciativa del compositor Dionisio Scarlatti y Aldama se fundó esta Academia con apoyo institucional y económico de la corona. Durante los años previos a la construcción del Teatro de la Zarzuela y la inauguración del Teatro Real se sucedieron los intentos de impulsar la ópera nacional (ver 8.9), y es en este contexto en el que se funda la Academia. El proyecto tuvo como sede el Palacio de San Juan del Retiro, y se hicieron actuaciones en el teatro de la Cruz, pero duró muy poco tiempo.

En el prólogo, Manuel Cañete hace referencia a los resultados que se apreciaban en los exámenes, teniendo en cuenta la corta edad de los estudiantes:

cuantas personas de juicio han presenciado los exámenes-mensuales de sus alumnos de la *Academia Real*, han podido fácilmente comprender cómo es susceptible de dar sazonados frutos el árbol que arraiga en terreno á propósito (Cañete, en Valladares, 1848: XIV).

La obra es presentada en la portada como «obra elemental coordinada en preguntas y respuestas», y se hizo para estudiantes jóvenes y con poca instrucción, sumaria pero no detallada:

se ha propuesto escribir una *cartilla* por decirlo así de las mas indispensables teorías de la poética, de la declamacion y de la música (Cañete, en Valladares, 1848: XX).

A partir de aquí citamos únicamente por la página.

10.8.3. El Habla Escénica en el texto

El manual se divide en tres partes principales: una Parte Histórico-doctrinal, una parte Histórico-literaria, y apéndices. A su vez las partes se dividen en secciones, y estas en capítulos. La pri-

mera parte ocupa cuarenta y seis páginas, de las cuales la *Sección cuarta - De la Declamación teatral*, tiene una extensión de nueve páginas (la Música seis páginas y la parte literaria treinta y dos). La segunda parte o Histórico-literaria tiene una extensión de setenta y seis páginas. Los apéndices ocupan treinta y nueve.

En fin, la inmensa mayoría de manual está dedicado a la historia de la literatura dramática, nueve páginas a la declamación (aproximadamente un 5%), y de ellas menos de dos al habla escénica (p. 40-41).

10.8.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

10.8.4.1. Conocimientos (Saber)

En la página 13 y s. Valladares explica la versificación: el origen del endecasílabo, verso consonante y asonante, cesura, sinalefa, sinéresis, diéresis, clasificación de los versos por número de sílabas, tipos de composición según el número, disposición de los versos y rima, verso agudo, llano y esdrújulo, figuras retóricas, poesías directas, líricas, didácticas y descriptivas, poemas menores, «Eglogas, idilios, elegías, odas, letrillas, romances, canciones, epigramas, madrigales, sonetos, fábulas, sátiras, poemas didácticos y poemas épicos» (p. 19). En todas pone ejemplos.

En la *Sección tercera - de la Música*, se refiere a varios elementos relacionados con la dramaturgia musical (Carrillo, 2013), entre los que destaco el discurso musical y sus partes.

La definición de Declamación oscila buscando el equilibrio entre la naturaleza y las reglas del arte.

Entendemos por declamación teatral las reglas que modifican y dirigen rectamente las dotes naturales para expresar sobre las tablas las distintas pasiones del corazón humano, y los varios accidentes de la vida (p. 38).

Sin embargo, esto no constituye «una manera especial de sentir y expresar las cosas» (p. 38), pues el actor ha de sentir, y saber expresar su sentimiento por medio de la voz, las acciones y la fisonomía. Con todo, la entonación ha de ser «distinta de la ordinaria» (p. 38), debido a la distancia entre actor y público, propia del teatro. Se trata de una «especie de habla peculiar á la declamación» (p. 38), pero que no debe caer en la exageración, más perjudicial que la excesiva naturalidad. Valladares entra en contradicción al intentar definir el difícil equilibrio entre naturalidad y expresión del que hablan todos los manuales.

10.8.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Las habilidades técnicas relacionadas con la voz aparecen como estudios especiales del actor. Usar la voz natural, y mejorarla por el estudio cuando sea dura o requiera gradación para expresar

las emociones en escenas con entusiasmo, pasión o ironía. No emplear toda la «cantidad» (p. 40) de la voz desde el principio de la representación para evitar las siguientes consecuencias: cansancio, respiración ahogada, voz fingida, forzar la voz («con perjuicio de su pecho y de su reputación» p. 41). La respiración debe ser suave y con la cantidad justa, siguiendo las indicaciones de la puntuación —«ortografía», dice Valladares— y pasando inadvertida para el público.

10.8.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Valladares y Saavedra no aporta procesos de trabajo más allá de la tradicional observación de la naturaleza y el seguimiento de las instrucciones del profesor.

10.8.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Manuel Cañete explica en el prólogo la dificultad de explicar contenidos de estética a alumnos muy jóvenes e inmaduros, por lo que el manual debía ser un hilo conductor o guía, es decir, una obra elemental. El manual adopta el tradicional método de preguntas y respuestas que ya había usado Enciso y que usará Romea.

Explica las personas que componían las compañías y sus funciones, así como de los procesos de producción y montaje (p. 10-11).

En la formación del actor establece: «A esta educación indispensable va unida la religiosidad de las costumbres, y el conocimiento y ejercicio de todas las virtudes cristianas» (p. 39).

10.8.4.5. Aplicaciones artísticas

Al explicar los géneros dramáticos refiere los tipos de versos que les convienen (p. 1 y s.). Es interesante en enfoque que da a la interpretación del verso: «han de recitarse con naturalidad, inspirando su mayor ó menor fuerza los pensamientos que expresan y las situaciones para que sirven» (p. 39).

Sobre la actuación en los distintos géneros da unas indicaciones muy generales, como la vehemencia y el entusiasmo en las tragedias, que requieren mucho estudio y comprenderlas bien. La comedia requiere naturalidad, controlada por el decoro.

10.8.5. Habla Escénica y actuación

Al considerar la acción, advierte de que esta es la «compañera de las palabras, a las cuales debe adaptarse» (p. 40), y que el actor debe considerar que el sentimiento que expresa no es el suyo sino el del personaje, y por tanto debe expresarlo según la condición, carácter y circunstancias de este. Además, el gesto «que es el que se une á la dición» (p. 40) junto con la mirada, debe ser objeto de cuidadoso estudio.

Una cuestión interesante es la gradación de la intensidad y de la pasión, que tiene en la voz un medio decisivo:

la mayor parte de los actores lo hacen al contrario. En las situaciones violentas gritan los trozos morales tan impetuosamente como todo lo demás, y en las tranquilas los recitan con suma frialdad: de aquí proviene el que las sentencias no produzcan efecto alguno en uno y otro caso: no consideran los actores que la obra debe depender del fondo, y que es de muy mal gusto bordar oro sobre oro (p. 46).

En los momentos de recogimiento interior debe emplearse únicamente la voz, pues el cuerpo reposa en la reflexión.

El arte del actor está entre el del pintor y el del poeta (p. 46).

10.8.6. Fuentes, referencias y tradiciones

No hay referencias a otros textos, sin embargo, la estética de Hegel y el manual de Milà (1848) parecen dos influencias. El manual de Carlos Latorre se reconoce en las instrucciones sobre la respiración y en la indicación —ya vimos que provenía de Talma— de no cantar los versos. Igualmente ocurre con conceptos como el “genio” y el “talento”.

Toma de Bastús o del manual de Rodríguez de Ledesma, sintetizando, entre otras, la expresión del desprecio:

las señales del desprecio son, torcer el cuerpo, presentarse de costado, y echar una mirada rápida y llena de negligencia sobre el hombro, como si el objeto no fuera digno de un exámen mas detenido y mas serio (p. 43).

Las demás señales del desprecio son torcer el cuerpo, presentarse de costado, echar una mirada rápida con un aire fiero y alguna vez dirigida con negligencia sobre el hombro, como si el objeto no fuese digno de un examen más detenido y más serio (Zeglirscosac, en Doménech, Soria y Conte, 2011: 107).

Las demás señales del desprecio son volver el cuerpo y presentarse de lado, mirar rápidamente con fiereza y algunas veces con negligencia por encima del hombro, como si el objeto no fuera digno de un examen más atento y serio. Otras veces volvemos la cabeza a la parte opuesta, y de pronto le echamos una mirada desdeñosa (Bastús, 2008: 195).

Efectivamente, a pesar de que Valladares parece conectar con las corrientes realistas, no deja de incluir la codificación de las emociones a través del gesto.

10.8.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Además de la figura proporcionada, el actor necesita voz «clara, armoniosa y dulce, porque es el principal medio que posee para expresar sus sentimientos, cuyas dotes son extensivas á la pronunciacion» (p. 39). Califica la carrera del actor como difícil, peligrosa, violenta y fatigosa. El actor necesita memoria, sentimiento, e inteligencia para regularlo.

Los estudios del actor serán: conocimiento de la nación, del teatro y de la naturaleza que le sirve de modelo. Debe conocer lenguas, tener educación esmerada pues es un modelo en escena. Como estudios especiales: «la figura, accion, gesto, mirada, voz y modulaciones de la voz, y respiracion» (p. 39).

Deberá conocer el actor el estudio filosófico de las pasiones: «La simpatia, antipatia, amor, celos, ambicion, avaricia, orgullo y desprecio» (p. 42).

Como otros autores, pone el foco en los errores comunes y la manera de corregirlos.

La mala pronunciacion con el estudio y el esmero, procurando sujetarse diariamente á la lectura de aquellas obras en que mas abundan las expresiones que pronunciamos mal, y oyendo hablar y leer á personas que carezcan de este defecto, y que nos lo puedan corregir (p. 41).

Otros aspectos a evitar son: la desconcentración o las «distracciones» (p. 41), la imitación servil de otros actores que conduce a la copia, la monotonía, pues el teatro siempre es novedad ya que el talento y el genio requieren la creación en el momento mismo.

Valladares plantea la sensibilidad como una cualidad esencial a la vez que esquivada. Expone sintéticamente el debate de *La paradoja del comediante*:

la sensibilidad es una cosa interna de la cual no podemos nosotros formar juicio sino por las señales exteriores. Puede tambien suceder que por cierto mecanismo en la organizacion del cuerpo se exprese sentimiento cuando este no exista: el actor de esta clase, á pesar de su alma indiferente y fria, es mas propio para el teatro, que aquel que sintiendo realmente lo que dice, por una organizacion contraria á la que nos ocupa, no nos puede hacer creer que se posee de su trabajo (p. 45).

10.8.8. Conclusiones

Se trata fundamentalmente de un manual de historia de la literatura dramática con breves indicaciones sobre otros aspectos, como la Declamación. Es palpable que no proviene de la experiencia sobre el escenario, y también que no refleja procesos didácticos concretos.

Al igual que para Milà i Fontanals, la palabra es el punto de partida, y esencial de la actuación, al cual se unen el gesto y la acción.

10.9. Julián Romea (1859) *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*

Un primer manual de Romea (1858) fue *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma Don Julián Romea, director del teatro particular de S. M. la Reina; sobre este texto construyó el Manual de declamación* (ver las ediciones en el siguiente epígrafe).

En 1866 publicó *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*.

10.9.1. El autor y las ediciones

[Romea] no solo fue un primer actor bien considerado sino un hombre notable en la vida social de un siglo que desarrolló una brillante sociabilidad en tomo al arte escénico que se prolongaba en numerosos ámbitos de la vida social. Julián Romea se prodigó tanto en los escenarios como en salones, ateneos, tertulias y otros círculos artísticos, que eran a su vez verdaderos escenarios al servicio de una vida social muy teatralizada y en la que importaba tanto ver como ser visto. Y fue así como Julián Romea se convirtió en un nombre y en un rostro ineludible en las crónicas de sociedad y artísticas. (Rubio, en Romea, 2009: 7-8).

Vivió el momento en que se gestó la noción de teatro español como mito cultural, y su carrera quedó asociada al “genio” español (véase nota 301, y más adelante en 10.9.6). Al respecto de la cuestión, Rubio (en Romea, 2009: 9-12) habla del «tono hagiográfico»³²⁶ o novelesco de las biografías de Romea, especialmente en el siglo XX, y de los errores e imprecisiones que se han generado en torno a su figura.

Julián Romea y Yanguas nació en el palacio de los Marqueses de Espinardo (Murcia), en 1813. (Rubio, en Romea, 2009: 10 y s.). Los empleos y la militancia liberal de su padre, determinaron los traslados de domicilio de la familia. En 1816 se trasladó a Alcalá de Henares, donde Julián fue educado por el presbítero Vicente Valls. Entre 1823 y 1827 la familia regresó a Murcia; Julián estudió Humanidades en el Seminario de San Fulgencio, hoy sede del Instituto Francisco Cascales y de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. En este periodo comenzó a frecuentar los teatros caseros y a leer dramas clásicos. La familia se trasladó a Madrid

³²⁶ Véase, por ejemplo, Funes (1894: 521 y s.).

donde comenzó a estudiar derecho. En 1831 aparece un Julián Romea como aspirante a la plaza de Profesor de Primeras Letras del Conservatorio, pero no sabemos si se trataba del actor que el 10 de septiembre de 1831 solicitó el ingreso en la recién creada Escuela de Declamación del Conservatorio de María Cristina (Soria, 2010: 53-54). Sus primeros profesores fueron Joaquín Caprara y Rafael Pérez; después Carlos Latorre. De este modo recibió formación de actores que habían trabajado con importantes reformadores del teatro: Isidoro Máiquez y Juan de Grimaldi.

Dos características parecen determinantes en Romea al entrar en el Conservatorio: su formación previa y su dicción clara (Rubio, en Romea, 2009: 17).

Apuntamos varios factores para explicar el hecho de que no acabase los estudios antes de incorporarse a la actividad profesional. En su solicitud del permiso para ser ajustado en los teatros, en marzo de 1833, aducía la penuria económica familiar que le obligaba a aportar ingresos (Rubio, en Romea, 2009: 13). Su rápido aprendizaje y su talento quedan documentados por el profesorado, y por el hecho de ser el alumno que participó en más representaciones durante los exámenes de diciembre de 1832, además de la obtención de premios (Soria, 2010: 118), y su práctica intensiva no solo en la escuela, sino también en el Palacio Real, y en teatros no profesionales³²⁷. La protección de Carlos Latorre como maestro y empresario, permitieron su ajuste irregular contraviendo las normas del Conservatorio. Sin embargo, tal vez influido por las críticas, se apartó del estilo del maestro y mostró personalidad propia (Nombela, 1909 [I]: 138).

Como ya vimos en la reseña biográfica de Latorre, las críticas fueron en conjunto positivas y Romea tendría una brillante carrera como actor, empresario, maestro y director de la Escuela de Declamación, además de otros cargos y honores (Rubio, en Romea, 2009: 18). Era el actor mejor pagado. Las referencias críticas en prensa (Larra, 1833a) o las memorias (Zorrilla, 1880; Nombela, 1909; Mesonero, 1880) dejan una imagen de actor comprometido, concienzudo, honesto, estudioso y pasional, con un físico más acorde a la comedia que a los héroes trágicos. Asumió la ya larga tradición de la representación "natural" que debió conocer al menos teóricamente con Carlos Latorre, tomando los preceptos de Talma y la memoria de Isidoro Máiquez, de modo que encarnó el modelo del estilo realista en la actuación.

La influencia de Juan de Grimaldi en la producción, dirección, selección del repertorio y organización empresarial fueron decisivas en el cambio de los gustos hacia el teatro romántico (Rubio, en Romea, 2009: 15; Thatcher, 1996 y 2005). Grimaldi depuró el trabajo de puesta en

³²⁷ Esta práctica daría no pocos problemas a la Escuela de Declamación (Nombela, 1909 [I]: 156, 182; Soria, 2010: 189).

escena y de los actores, una manera de hacer que Latorre pudo transmitir a Romea en el Conservatorio y en los teatros, y que el talento del actor supo integrar. El mismo Romea (2009: 193) afirma que Grimaldi —trabajó dirigido por él hasta 1836— aprobaba su estilo, basado en la contención y la naturalidad, frente a los estilos asociados al Romanticismo caracterizados por una mayor amplitud expresiva de los rasgos formales en la dicción y el movimiento. Me parece destacable que Juan de Grimaldi, un director que manejaba diversidad de estilos, y José Zorrilla, que prefería para sus piezas un estilo expresivo opuesto al de Romea, sin embargo manifestaban admiración por el actor.

Como empresario tuvo mucho éxito y abordó significativas reformas en el teatro del Príncipe durante los años 1840 y 1841: suprimió la “cazuela” y la convirtió en galerías, cambió el telón de boca, el techo de la platea, la luneta principal, cambió los bancos por lunetas con terciopelo azul, renovó el alumbrado y varias otras partes del teatro (Sepúlveda, 1888: 146 y s.).

Entre 1841 y 1845, como actor y empresario del teatro del Príncipe, protagonizó una larga competencia con Juan Lombía y Carlos Latorre.

[Juan Lombía y el teatro de la Cruz] sostuvo contra el teatro del Príncipe una desesperada competencia, auxiliado por Bárbara Lamadrid y Carlos Latorre representando, entre otras obras, las que más fama dieron á Zorrilla (Nombela, 1909 [I]: 168).

Los cambios progresivos en la dramaturgia y los gustos hacia el drama y la comedia burguesas pusieron a Romea en el centro de éxito artístico y social, que quizá tuvo su culmen al final de su vida, cuando en 1868 se le otorgó la plaza de Comisario Regio en la Real Escuela de Música y Declamación, siendo ya director del Conservatorio (Rubio, en Romea, 2009: 18). Fue miembro de varias academias.

La carrera artística de Julián Romea como actor y empresario ha sido resumida por Guadalupe Soria (2010: 163). Estuvo ligada al teatro del Príncipe de Madrid, aunque trabajó igualmente en el de la Cruz y en provincias. La vida artística, social, empresarial y política se fundían en el “saloncillo” del teatro³²⁸.

La influencia no acababa en el teatro sino que se prolongaba mucho más allá. El nuevo sistema de producción teatral en aquellos teatros que dependían de instituciones acabó siendo un entramado de relaciones personales e influencias. Para estrenar en ellos era necesario frecuentar el Saloncillo o a su vez, para ob-

³²⁸ Cándido Nocedal, Ministro de Gobernación, era cuñado de Romea. Véanse también los cuadros de Esquivel (notas 28 y 29) y la reflexión de Rodríguez (2012b: 11 y s.).

tener concesiones empresariales, Julián Romea y otros se apoyaban en dramaturgos que ocupaban los puestos administrativos desde los que se organizó y orientó la reforma teatral (Rubio, en Romea, 2009: 20).

Muy pronto unió su vida artística y personal a la actriz Matilde Díez, con la que compartió multitud de éxitos en los escenarios a pesar de sus distintos estilos. Díez ejercía una actuación basada en las emociones y la pasión, que transmitía con facilidad y sencillez. La actriz era de las más admiradas y queridas por el público y la sociedad, que conocía perfectamente la vida del matrimonio («enterado como está de los más íntimos pormenores de mi vida, porque las actrices vivimos siempre en casas de cristal» Nombela, 1909 [III]: 410), de modo que su separación se convirtió en un hecho traumático para Romea³²⁹. No obstante en alguna ocasión volvieron a trabajar juntos.

Romea se declaraba dogmatizante de «la verdad» entendida como naturalidad, un estilo que continuó con Antonio Vico y Enrique Borrás hasta fin de siglo. Resulta paradójico que contra esta escuela se diese la reacción del movimiento naturalista.

Hoy, cuando estudiamos los pocos documentos sonoros y algún que otro documento gráfico y comprobamos el grado de afectación y estilización que se usaba dentro del movimiento naturalista, no podemos por menos que aceptar que los estilos y los parámetros por los que se establecen las formas artísticas, cambian de manera constante sin que apenas podamos apreciarlo, y esto solo puede verificarse desde la perspectiva engañosa del tiempo (Granda, 2006: 80).

Por ello, conviene matizar que cuando Romea habla de naturalidad y sencillez, lo hace en un contexto particular caracterizado por la estética del Romanticismo: «se ha exagerado el carácter natural del trabajo de Romea, ya que, en realidad, participó en todo tipo de espectáculos» (Rubio, en Romea, 2009: 16). Entendemos mejor la significación del estilo de Romea con las palabras de Ventura de la Vega recogidas en *Los héroes del teatro*:

tú sabrás echar sobre un fondo de sencilla verdad un velo de riquísima poesía, hermanar la naturalidad con la elegancia y la grandeza: ese es el *quid*, el escollo que tú solo sabes salvar (Romea, 2006: 202).

³²⁹ «Julián Romea, nadie como él lucía en la escena las bellezas y los atractivos varoniles; á pesar de hallarse en aquellos tiempos el romanticismo en pleno apogeo, algunas damas, sobre todo las de más viso, las de más brillante posición, prescindían alguna que otra vez de la fidelidad conyugal para incurrir en la pecaminosa distracción de ser festejadas por un artista célebre y buen mozo. La vanidad, el amor propio, el efímero goce de un triunfo que no es más que un capricho de la ociosidad bajo la apariencia de un amor irresistible, impulsa á muchos hombres á sacrificar á este oropel el oro de sus afectos, la dicha de un hogar, sin apercibirse de que labran inconscientemente las pesadumbres, los achaques, los desengaños y los remordimientos que han de amargar el ocaso, casi siempre prematuro, de su vida» (Nombela, 2009 [III]: 413 y s.).

Varios textos puestos en escena por Romea se caracterizaban por el artificio y los recursos formales; hizo incluso comedias de magia. La naturalidad, como indica Granda (2006: 88), tenía que ver con la necesaria credibilidad y experiencia emocional que se necesitaba para la verosimilitud. Se ha dicho que sus propuestas tendrían continuidad a fin de siglo con el realismo y naturalismo, por ejemplo, de Antonio Vico, al que otros, sin embargo, consideraban efectista³³⁰.

Romea planteaba con claridad la cuestión de la verdad del personaje desde sus opciones estéticas, negando los códigos como opuestos a la verosimilitud. La verdad del personaje solo era posible, no obstante, gracias al talento del actor y a su esmerada formación que pocos hasta entonces habían tenido. La llegada de los nuevos textos traducidos del francés, las comedias de Bretón o Ventura de la Vega, por ejemplo, ofrecían personajes cercanos a las personas de la sociedad:

el mito del personaje romántico supuso la desaparición de fronteras entre teatro y vida, y el nacimiento de la concepción del personaje como ser, con cualidades y existencia humanas (Oliva, 2004: 46).

Pudo depurar una base de recursos que tenía bien integrados dando paso a la naturalidad y la vivencia. Una naturalidad que se apoyaba firmemente en la experiencia, el trabajo y el estudio. Antonio Guerra relacionó su estilo con el de Talma, Máiquez y Latorre, y dedicó varias páginas a describirlo.

Por eso nunca empleaba los efectos escénicos que se fundan en el esfuerzo físico, que lejos de conmover al espectador, únicamente logran aturdirle, tales como la voz campanuda, las contorsiones que espeluznan, los gritos exajerados, las gesticulaciones que desconciertan el rostro. Todos estos recursos, de seguro efecto sobre el vulgo, eran indignos de aquel actor eminente; la alegría y el dolor tenían en su voz y en su gesto acentos inimitables y rasgos subyugadores, pero cultos y distinguidos siempre (Guaza y Guerra, 1884: 258).

Romea daba importancia a la cultura del actor y sus conocimientos literarios. Por entonces era modelo no solo de dignidad social, sino también de actor culto. Julio Nombela relata un diálogo con Antonio Vico:

—Ya sé que el saber no ocupa lugar; pero lo que nos interesa es saber los papeles que nos confían, obtener buenas contratas, ganar dinero si somos empresarios: ésto es lo indispensable, lo demás es supérfluo.

³³⁰ Enrique Funes (1894) afirmaba que también Vico, al igual que José García Luna, José Valero y Pedro Delgado, utilizaba «efectos de artificio». Funes, en última instancia, achaca a Juan de Grimaldi esa tendencia «en busca de los efectos de la declamación» (en Soria, 2010: 310).

Algo han variado los tiempos, aunque no muchos. Pero entonces la inmensa mayoría de los astros masculinos y femeninos de la escena, pensaban como Vico. Romea, Rafael Calvo, Emilio Mario y Sánchez de León, principiante por entonces, constituían la excepción (Nombela, 1909 [IV]: 360-361).

José Zorrilla (1880 [I]: 203) habla de la prestigiosa tertulia de Romea:

y el teatro de Julián había encadenado á la fortuna en su vestíbulo, y la fama hacía resonar perpétuamente su bocina desde el balcón del saloncillo en el cual tenía Romea su corte y su cuarto de vestir, y todos los poetas iban á quemar incienso en aquella sucursal del Parnaso y en aquel peristilo del templo de la gloria.

En este sentido, Romea significó la culminación del proceso de valoración social del actor iniciado por los ilustrados del siglo XVIII y sancionado por la burguesía decimonónica. De una parte, se había formado en la Escuela de Declamación; de otra, su estatus social, cultural y económico desbordaba la fama del actor con su celebridad. El papel de actor desbordaba los escenarios, algo que venía ocurriendo desde el siglo anterior (Álvarez, 1987: 458). Romea era modelo en una sociedad teatralizada donde todos eran público y actores, miraban y eran mirados:

nuestra sociedad luce su carne palpitante, y ofreciéndola siempre á voraces miradas y á lascivo contacto, se recrea; pero quiere fingirse pulcra y escrupulosa, y al salir de las Cortes ó del Senado, donde los caballeros imitan á los actores, y antes de penetrar en el baile ó en la tertulia, donde las damas remedan á las actrices (Ruiz, 1894: 267).

También tuvo críticas. En una anécdota sobre el actor, Ricardo Sepúlveda (1888: 343) opina: «Quizá por lo mismo que Romea tenía un talento indisputable, tenía también un amor propio excesivo, considerándose como el único actor de su época».

Una vez más Julio Nombela nos aporta un retrato vivo del hombre, en la memoria de su entrevista con el actor poco antes de su fallecimiento. Nombela había publicado hacía años un artículo «en el que haciendo justicia á su indiscutible mérito, no oculté la funesta influencia que había ejercido en el arte escénico y en la literatura dramática» (Nombela, 1909 [V]: 416), y Romea lo llamó para sincerarse. En el artículo Nombela argumentaba, en síntesis, que el actor había brillado rodeándose de actores mediocres y apartado a los que podían rivalizar con él, y que condicionaba a los dramaturgos con sus exigencias, lo que paralizaba la literatura dramática. Lógicamente el actor se había sentido herido. Sin embargo, la emotiva entrevista revela aspectos muy interesantes; Romea aparece como un hombre honesto y amargado porque añora la sociedad: «La gloria... ¡Ah! la gloria es el goce supremo de la vida. Todo se sacrifica para conseguirla, y cuando se consigue todo se arrostra para conservarla». (Nombela, 1909 [III]: 419).

En aquellas conversaciones de última hora, me demostró Julián Romea que merecía la gloria que había alcanzado y que perdurará en la historia del arte escénico (Nombela, 1909 [III]: 419).

Lamentablemente no hemos encontrado escritas las conversaciones.

Las ediciones de los textos teóricos de Romea sobre declamación han sido:

- (1858) *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma Don Julián Romea, director del teatro particular de S. M. la Reina).*
- (1859) *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid, por el profesor Don Julián Romea.*
- (1865) *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio.*
- (1866) *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia.*
- (1879) *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio.*
- (2003) *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma Don Julián Romea.* Edición facsimilar con prólogo de Ramón Jiménez Madrid. Editora Regional de Murcia.
- (2009) *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Y los héroes en el teatro (reflexiones sobre la manera de representar la tragedia).* Edición, introducción y notas de Jesús Rubio Jiménez.

10.9.2. La institución, el manual y los planes de estudio

Hacemos una síntesis de la relación de Julián Romea con la Escuela de Declamación Española, para después tratar el manual. Tomo los datos de Soria (2006 y 2010) y Rubio (en Romea, 2009).

En junio 1831 un Julián Romea era aspirante a la plaza de Profesor de Primeras Letras del Conservatorio (no consta que se tratase del actor). Fue elegido Fermín González Caunedo.

En septiembre de 1831 solicitó el ingreso en la Escuela de Declamación del Conservatorio de María Cristina. Las pruebas a los aspirantes ya habían comenzado, pero Julián fue admitido. También su hermano Florencio Romea, con quien mantendría una larga vinculación profesional. Sus profesores de declamación fueron Joaquín Caprara y Rafael Pérez hasta que este falleció el 21 de enero de 1832. Desde entonces Carlos Latorre fue maestro de declamación de Julián.

En diciembre de 1832 participó en los exámenes públicos y obtuvo premios. También se realizaron funciones en el Palacio Real durante los últimos meses de vida de Fernando VII (Soria,

2010: 129). Representó *El testamento*, de Scribe, en traducción de Ventura de la Vega, entre otras cinco obras. Sin embargo, no parece que compareciera en la entrega de los premios el 26 de abril de 1833.

Seguramente fue debido a que en marzo de 1833 solicitó licencia para ajustarse en el teatro del Príncipe en *El testamento*, dirigida por Carlos Latorre, que también actuaba. La licencia contra-venía la normativa del Conservatorio (Real Orden de 12 de abril de 1832) por lo que le es denegada. Tras varias solicitudes en las que aducía la necesidad familiar y la protección de Latorre, el ministerio hace la vista gorda y se le permite ajustarse. Aunque hablan de la imitación del maestro (Soria, 2010: 144), las críticas son positivas y aluden a Romea como fruto de la Escuela de Declamación. A partir de este momento, abril de 1833, desarrolla una exitosa carrera profesional en los escenarios.

En 1848-1849 forma parte de la Junta para la reforma de los teatros, en la que coincidió con el Comisario Regio (Ventura de la Vega), el Viceprotector (Martínez de Almagro), y maestros de la Escuela de Declamación como Antonio de Guzmán, José García Luna, Carlos Latorre, y Juan Lombía (Soria, 2010: 235 y s.). El Teatro Español se ubicaría en el teatro del Príncipe, del que Romea era primer actor, y se facilitó que los alumnos de la Escuela de Declamación pudieran incorporarse a la compañía del teatro. El Artículo V del reglamento permitía a los alumnos participar en las funciones según las necesidades (Soria, 2010: 238).

En los años 1849-1851 fue director del Teatro Particular de Su Majestad la Reina.

En 1855 forma parte del tribunal de los exámenes públicos. El contacto con la institución debió ser constante a través de los actores-maestros (Latorre, y los escritores cuyas piezas se representaban en la Escuela: Bretón de los Herreros, Narciso Serra, Gil de Zárate o Ventura de la Vega).

El 11 de febrero de 1857 es nombrado profesor de la Escuela de Declamación. El 9 de septiembre se aprobaba la Ley de Instrucción Pública conocida como Ley Moyano, que como vimos (8.4) ubicaba el Conservatorio de Música y Declamación entre las enseñanzas superiores, y como único centro del estado, dependiente de la Universidad Central. La ley establecía que el director podía ser nombrado de entre los profesores del establecimiento, como así ocurrió posteriormente con Romea; pero fue su amigo Ventura de la Vega el nombrado entonces para el cargo (Soria, 2010: 261). El primer texto del manual fue redactado en los meses siguientes a su nombramiento como profesor. Continuó con su carrera en los escenarios.

El 30 de agosto de 1866 se le nombró Director del Conservatorio de Música y Declamación. Consiguió la autorización para abrir la biblioteca del centro. Publica *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*.

El 7 de diciembre de 1866 el Conservatorio se divide en tres secciones (Soria, 2010: 168): Música, Declamación y Declamación lírica. Romea es nombrado director de la sección de Declamación, y quedó como presidente de la Junta directiva formada por los tres directores de las secciones.

En junio de 1868 fue nombrado Comisario Regio en la institución, con una dotación económica de 600 escudos anuales (Rubio, en Romea, 2009: 18). Es posible que el nombramiento respondiera a la “penuria” económica que sufría el actor.

Ahora vivo de mi jubilación, y esto ni me aflige ni me importa. He oído constantemente durante muchos años los aplausos del público, he disfrutado todos los privilegios de la fama, y más que la enfermedad que me consume, más que la escasez de recursos, me aterran y me desesperan el silencio que me rodea, el olvido en que vivo, la indiferencia de los que parecían subyugados por mí (en Nombela, 1909 [III]: 418-419).

Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia fue escrita como justificación personal del actor tras las críticas a su actuación en *La muerte de César*, de Ventura de la Vega, estrenada en 1866. Como indica la presentación, se dirigía al público en general y no a los alumnos del Conservatorio. Efectivamente no aparece ninguna referencia a su tarea en la enseñanza, discípulos, alumnos, o Escuela de Declamación.

En cambio, las *Ideas generales sobre el arte del teatro (para uso de los alumnos de declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor de la misma Don Julián Romea, director del teatro particular de S. M. la Reina)* se elaboraron, con la clara finalidad que su título expresa, en los meses siguientes a su nombramiento como profesor en 1857. Se trata de una obra sintética y condensada, con lo indispensable para entenderse con los alumnos, que aporta referencias para aquellos que quisieran ampliar la información. En el prólogo, *Cuatro palabras al lector*, Romea explica su intención didáctica, y no de hacer un tratado completo de declamación:

me propongo, pues, que estas ideas, así emitidas, sirvan de punto de partida a mis explicaciones orales y de aplicación práctica en los ensayos de la cátedra, viendo a su vez a los discípulos de recuerdo de esas mismas explicaciones (Romea, 2009: 73).

Una vez más queda manifiesto que las Escuelas fueron un núcleo impulsor de la redacción de manuales y tratados.

En el anuario de la Universidad Central de 1858-1859 no aparece reflejado el manual de Romea, que ya había sido publicado (Soria, 2010: 263). El texto fue aprobado como manual en 1861,

y se aplicaron las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. En la *Advertencia al Programa de Declamación* de 1874, redactada por Matilde Díez, se dice:

este, es, pues, el objeto del presente programa, ajustado, aunque con algunas modificaciones, al *Manual de Declamación de D. Julián Romea*, Catedrático y Director que fué del antiguo Conservatorio de Música y Declamación, y en mi humilde concepto el que de todos cuantos conozco mejor cumple el objeto que se propone (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, *Instrucción Pública. Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, 1876: 281-282.).

Las normas para la presentación, selección y aprobación de los textos que se aplicaron al manual de Romea se establecían en el Capítulo XVII de las citadas instrucciones. En el capítulo XV se establece el manual de Romea como texto:

ART. 127. Para la contestacion de las preguntas en las enseñanzas de canto y de los instrumentos, se adopta el Prontuario de *Aranguren*, para las de Solfeo el de *Galiana*, y para las de Declamacion el Manual de *Romea* (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 245).

El manual convivió con otros textos como el de Bastús (una edición, en 1865, coincidió con la tercera edición del Manual de Romea). El manual de Carlos Latorre (1839) tuvo una edición posterior (1883) al de Romea, por lo que podemos suponer que se le hacía todavía algún uso. Asimismo, habían sido publicados los textos de Lombía (1845) y Milà y Fontanals (1848). Sabemos que desde los años 40 se utilizaban probablemente también textos franceses de Talma o Mauduit-Larive (Soria, 2010: 248). La edición del manual de Romea en 1879 indica que se seguía usando veinte años después de su primera publicación:

el sentido de *la verdad escénica* y todas las cualidades que tanto defendió Romea ante sus alumnos del Conservatorio dieron notables resultados en las generaciones posteriores. Prepararon a los artistas encargados de materializar el espíritu de la escena realista y del teatro del naturalismo (Granda, 2006: 88).

10.9.3. El Habla Escénica en el texto

En el caso de Romea, él mismo lo anuncia, los contenidos son pocos y esquemáticos, e igual ocurre con los específicos sobre el habla escénica. Además, los relacionados con la teoría de la interpretación condicionan plenamente la manera de entender la voz y el habla. Por otra parte, cambió la forma del texto para introducir preguntas y respuestas, tal vez inspirado en el manual de Enciso Castrillón, lo que tiene que ver con el uso didáctico del manual en el aula.

El prólogo *Cuatro palabras al lector* se mantuvo sin cambios.

En la primera edición los textos de práctica en verso aparecen, sin apenas explicaciones, en la última parte del libro, a continuación del capítulo *Dotes del actor*, y precedidos de un breve comentario de una página sobre los géneros (Romea, 1858: 63). En las siguientes ediciones los textos de práctica pasaron al capítulo inicial, *De los géneros en que se divide la poesía dramática y de la metrificación más comúnmente empleada en ellos*, y se ampliaron con nuevas indicaciones. Podría indicar que quizá en las clases Romea prefería comenzar por los aspectos prácticos de la lectura y pronunciación antes que por contenidos más teóricos.

El capítulo *Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España*, que era el primero (Romea, 1858: 9), pasó a ser segundo en las ediciones siguientes.

Romea introdujo cambios en el siguiente capítulo, *Dotes del actor* (Romea, 1858: 39), que pasó a llamarse *De las dotes, instrucción y demás circunstancias del actor*.

Con el cambio de estructura del manual, añadió dos nuevos capítulos inmediatamente después: *De los alientos*, y *De la voz. De la acción. Del continente*. Al incluir estos separadamente tras el dedicado a las cualidades e instrucción del actor, Romea da valor a la formación actoral y en ella a la voz y el habla.

La nota sobre las referencias bibliográficas en relación con los trajes se mantuvo al final del manual.

Los cambios en las ediciones a partir de 1865 han sido pocos, corresponden principalmente a los textos de práctica o aclaraciones sobre la métrica de los mismos, y quedaron fijados en esa edición.

El contenido definitivo según la última edición (2009), que incluye también *Los héroes del teatro*, queda como sigue:

- *Cuatro palabras al lector* (p. 73).
- *De los géneros en que se divide la poesía dramática y de la metrificación más comúnmente empleada en ellos* (p. 75-124). Es la parte más extensa debido a la inclusión de amplios textos en verso dedicados a la práctica, que apenas se explican. Trata sobre la versificación: métrica y estrofas.
- *Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España* (p. 125-151). Incluye contenidos de historia y literatura dramática. No hay contenidos sobre el habla escénica.
- *De las dotes, instrucción y demás circunstancias del actor* (p. 152-156). Breve capítulo de cuatro páginas con referencias al uso del idioma, la gramática, la pronunciación la sinalefa y la lectura.

- *De los alientos* (p. 157). Una página sobre la respiración y su relación con las pausas. Como veremos, poco se añade a lo dicho por Talma y Latorre.
- *De la voz. De la acción. Del continente* (p. 159-171). Únicamente las dos primeras páginas tratan específicamente sobre la voz y el discurso.

10.9.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

La división de los géneros dramáticos responde a la simplificación general de los contenidos que Romea aplica a su manual (Rubio, en Romea, 2009: 75). Compárese con el manual de Enciso (1832: 6) para comprobarlo.

Referiré los conceptos artísticos en los apartados sobre los principios, y el apartado sobre habla escénica y actuación, pues los conceptos se organizan en un «sistema» (Romea, 2009: 199) en que las opciones artísticas y pedagógicas vienen determinadas por los principios morales, ideológicos, sociales y profesionales. Romea insiste en que sus principios son personales, parten de la fe y las convicciones íntimas, y se ratifican con la aceptación por parte del público. Sería interesante explorar la posible influencia del primer Krausismo en España³³¹, que es conocida en el entorno social, cultural y político de Romea.

Por otra parte, la importancia que se da a los conocimientos en la didáctica puede deducirse del *Programa de Declamación* de 1874, de Matilde Díez (ver 12.6), que se ajustaba al manual de Romea, y seguía el «método de la verdad» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 287). En el programa es patente el peso de los contenidos teóricos, ya que recoge materia de diversas áreas temáticas además de la declamación: literatura dramática, historia del teatro, voz y pronunciación.

La precisión en los términos ha sido señalada por Rubio (en Romea, 2009: 44) para el caso del diálogo epistolar con Ventura de la Vega en *Los héroes del teatro*.

Dedica Romea un espacio amplio a la métrica y versificación, que habían aparecido en el manual de Enciso (1832). Estos contenidos se han entendido como pertenecientes total o parcialmente a distintas áreas temáticas según los momentos: declamación, literatura o voz. El tratamiento de contenidos está con frecuencia tan cercano a la retórica como a la declamación (Rubio, en Romea, 2009: 51).

A partir de aquí me referiré a la edición de 2009 indicando únicamente la página. Se indicarán otras ediciones.

³³¹ Además de la visión teísta, espiritual y religiosa del Krausismo español, se ha señalado su relación de afinidad con las ideas de la masonería. En la base del argumentario de Romea aparecen reiteradamente estos elementos: Dios, verdad, individuo. De ahí la referencia al talento innato de la persona. Además, esta visión hace posible la conjunción entre fe y ciencia, e integra el ideal de humanidad (Capellán, 2003: 169 y s., 186).

10.9.4.1. Conocimientos (Saber)

Géneros dramáticos: tragedia, comedia, drama.

Subdivisión de la comedia: de carácter, de intriga, de costumbres, cortesanas, de capa y espada, etc.

Conceptos que se intercalan en la explicación de los tipos de verso: metro, versos, cesura: «la apoyatura que hace la entonación en una sílaba dada del verso» (p. 77), sílabas, consonancia, asonancia, licencias poéticas (sinalefa, diéresis y sinéresis), terminación aguda, «breve» y esdrújula.

Tipos de versos: alejandrino de catorce sílabas, monorrimos, coplas de arte mayor, romance endecasílabo con asonancia, romance endecasílabo libre, octavas reales, soneto, silva, canción, romance octosílabo con asonancia, letrilla, estribillo, seguidillas, redondillas, décimas, quintillas, tercetos, canciones, endechas, liras, versos sáficos y adónicos, etc.

Historia del teatro y de la literatura dramática. Insiste en el Siglo de Oro. El desarrollo de la historia y otras disciplinas, ya lo hemos comentado anteriormente, sirvió de apoyo inestimable al desarrollo de la actuación, pues permitió no solo dar pertinencia a los trajes y decoraciones, sino entender la interpretación en una perspectiva histórica, con las enormes consecuencias que esto tenía en el plano académico y en el plano de la valoración social. Todo ello es patente en el capítulo titulado *Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España*.

«Entonación trágica» y «trompa épica»: son conceptos que se estudiaban en retórica, y que refieren en último término a la declamación enfática tradicional asociada al barroco francés, que rechazaba Romea.

Conocimiento de la gramática.

Como queda dicho, el resto de contenidos teóricos tienen más que ver con los principios y aplicaciones.

10.9.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Señala Jesús Rubio (en Romea, 2009: 55) que Romea no va más allá de indicaciones generales de sentido común. Las habilidades técnicas apenas se explican, lo que por un lado parece coherente (la práctica es práctica y se aprende practicando), y por otro indica el carácter artesanal que tiende a proteger los recursos técnicos en el ámbito privado, esto es, la tradicional transmisión de maestro a discípulo. Por ejemplo, al explicar la sinalefa dice: «La viva voz es la única que puede explicar esto con completa claridad» (p. 55).

Las habilidades a conseguir son:

- Buena pronunciación. «La perfecta emisión de las palabras, haciendo perceptibles al oído todas sus sílabas; cuidando, sin embargo, de no caer en la afectación». Se deben cuidar los dip-tongos, sinalefas, sonidos homónimos, y muy especialmente las terminaciones pues «La falta de claridad y precisión en cualquiera de estos casos hace la pronunciación dudosa y torpe» (p. 55). Para ello el actor debe conocer la gramática y evitar todo rasgo de acento provincial.
- Estudio de los alientos. Dependen de cada persona, que no obstante ha de «hacer un espe-cialísimo estudio para tomar los alientos de una manera imperceptible al oído del especta-dor» (p. 157). El ruido o sonido al inspirar cansa extraordinariamente al espectador. Al igual que este, relaciona la respiración con las pausas gramaticales. Indica cuándo se puede inspi-rar, es decir, dónde se pueden hacer pausas. «En primer lugar, en todos aquellos en que los signos ortográficos, desde la coma al punto final, reclaman una parada más o menos larga» (p. 157). En segundo lugar cuando se quiera destacar especialmente una palabra. En tercer lugar donde sea necesario en los «casos en que la práctica demuestra que no se trunca ni al-tera en lo más mínimo el sentido de la frase por la leve parada que reclama la toma del aliento» (p. 157). Cada persona es diferente según sus cualidades por lo que reitera «la regla anteriormente dicha de no apurar los alientos demasiado, y que cada cual la aplique con arreglo a sus fuerzas» (p. 157).
- Estudio de su propia voz, atendidas su cantidad y su calidad. La calidad refiere a evitar sonidos desagradables («sonido áspero, chillón, nasal o gutural» p. 159) y conseguir una voz blanda y modulada. La cantidad refiere a la extensión, para mantener la expresión sin traspasar los ex-tremos. No explica qué entiende por cantidad, si duración, volumen, tono, o todas ellas. Lo re-ferido a la voz queda en cinco líneas.

10.9.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

La disposición del manual indica un proceso de trabajo con el alumno. El primer capítulo al-terna los conocimientos con abundantes textos destinados a la práctica, mediante los cuales se va adquiriendo la habilidad en la dicción. El método consistía en «la lectura de prosa y verso hecha en voz alta, y con el cuidado de escucharse para ir aplicando todas y cada una de esas reglas» (p. 156).

La memoria del actor sirve para recuperar las observaciones que hace en la vida, detallarlas y aplicarlas a la creación (p. 154).

En el último capítulo, *De la voz. De la acción. Del continente*, explica el proceso de trabajo con el texto:

- Estudiar completa y cuidadosamente la obra a que pertenezca el papel.
- Género del personaje.
- Relaciones con los demás personajes.

- Modificaciones del personaje (forma y fondo) según las distintas situaciones.
- Estudio histórico o en la naturaleza.
- Estudio del carácter:

el carácter, resultado inmediato de la combinación que forman la constitución física y la índole moral, es el primer distintivo del hombre. El carácter, pues, es la primera investigación que en el estudio de su papel debe hacer el actor (p. 162).

- Variaciones del carácter: de índole social, edad, educación, clima, época o situación. Así se hacen particulares las emociones del personaje.
- En los ensayos, reacciones a lo que dicen y hacen los otros personajes. Estudio de la acción y del silencio, de los detalles, «esos mil perfiles delicados, tan importantes como los grandes rasgos» (p. 162).
- La representación:

se hallará agradablemente sorprendido por nuevos recursos con que no contaba; lo que le dará la inspiración del momento; recursos siempre felices, siempre oportunos, siempre de efecto, y que basta a hacerlos brotar un gesto, una entonación feliz de otro actor, cualquier incidente imprevisto, y sobre todo esa corriente magnética que se establece entre el público y el actor, la cual llega a producir una sensación que no tiene explicación ni nombre pero a cuyo impulso poderoso no hay altura que el artista no sea capaz de llegar (p. 162).

El método se plantea desde la interpretación, sin una propuesta que integre elementos del habla escénica.

En *Los héroes del teatro*, habla de «mi sistema» a Ventura de la Vega, y explica: «en la pasión, en el sentimiento has buscado tus medios; no es, pues, en la naturaleza, subordinada en este caso a la historia, donde yo debo encontrar los míos?» (p. 199). El sistema de la «verdad» apunta a un resultado, pero Romea no detalla los procesos. De ahí que en el prólogo, según su visión «providencialista» (Rubio, en Romea, 2009: 54) afirmara su desconfianza en los manuales: «tengo la convicción de que semejantes tratados son inútiles, y en muchos casos perjudiciales» (p. 73).

10.9.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Efectivamente, como se vio en el estudio de los textos de Andrés Prieto y Carlos Latorre, la influencia de Mlle. Clairon a través de Talma transmitió cierta desconfianza en los procesos formativos académicos, en favor del talento natural, la sensibilidad y la inteligencia. Ratifica sus opiniones con la sanción del público (p. 73), un argumento que los actores venían aportando desde antiguo. Dice en una nota sobre Talma: «y aquella serie prodigiosa de triunfos; aquella gloria inmensa que llena el mundo, dicen y prueban más que todo la bondad de sus convicciones» (Ro-

mea, 2009: 166). En último término es la práctica, la aceptación del público, la que ratifica o desmiente.

La manera de Romea de entender la didáctica en general y el habla escénica en particular, debe entenderse en el contexto de los principios sobre la vida, la sociedad y la representación. Sus puntos de vista parten de la tradicional concepción del teatro como «escuela de costumbres» (p. 125). El actor observa, retrata y muestra las costumbres o los vicios de la sociedad en la que vive, lo bueno a seguir y lo malo a evitar. Por esto considera Romea:

producto el teatro de la sociedad en que vive; reflejo de su manera de existir, con sus creencias y sus adelantos progresivos, teniendo por auxiliares a todas las demás artes, y a las ciencias muchas veces, con razón se le ha considerado y se le considera como el barómetro de la cultura de los pueblos (p. 125).

En su revisión de la historia del teatro aplica este punto de vista de manera que a través del teatro como modelo, plantea una «dimensión política regeneradora» (Rubio, en Romea, 2009: 48). Entendía el teatro vinculado de manera tan estrecha a la sociedad, que el manual cumplía también una función en ese contexto:

rozándose tan inmediatamente el Teatro con las costumbres, la moral, la literatura, la religión, la política, y en fin, con todo lo que constituye la sociedad en que vive, su historia crítica y filosófica habría de ser necesariamente la historia del país (p. 73).

Por ello resultaba fundamental el papel de los dramaturgos que reflejaban los comportamientos reales, en consonancia con la interpretación realista de los actores, un argumento constante, apreciable en la correspondencia con Ventura de la Vega en *Los héroes del teatro*.

Leandro Fernández de Moratín es para Romea un modelo, un antes y un después, tanto por su calidad literaria como precisamente por su análisis crítico y sus propuestas ilustradas de cambios sociales. Sitúa en Moratín el origen del teatro moderno, una labor continuada por Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros o el mismo de la Vega. Así, daba al teatro un valor destacable en el desarrollo y la identidad nacionales:

se prefirió la búsqueda de un *justo medio*, que lo era tanto formal como ideológico. Es decir, los procedimientos constructivos de la comedia áurea se imitaron y trasplantaron a las comedias decimonónicas y, de otra parte, sus lecciones morales, se actualizaron, pero sin que una nueva moral civil de raigambre ilustrada sustituyera a la vieja moral.

Se apelaba a la verdad y a la naturalidad como bases necesarias para la construcción de un teatro realista, pero a continuación se evocaban modelos del pa-

sado que filtraban el acercamiento a la realidad e imponían sus convenciones en la representación de esta (Rubio, en Romea, 2009: 49).

Al igual que en las reformas ilustradas, los cambios en la dramaturgia, en el arte del actor, y en el teatro en general tenían como finalidad la mejora de la sociedad. Por tanto el trabajo del actor tenía una dimensión moral, según Rubio (en Romea, 2009: 54) más amparada en la tradicional católica que en la ilustrada racionalista. En todo caso sigue operando en Romea el principio del decoro, que se actualiza en la sociedad burguesa con la misma fuerza que tenía en la moderna, aunque lógicamente con otros sentidos. El concepto cambia, redefinido por la burguesía como la virtud entendida como norma social, dentro de una ética pública más utilitaria. Aunque la concepción burguesa establecía una protección de la esfera privada de la persona, en Romea los espacios público y personal se intercambiaban. Valoraba especialmente el protagonismo en la escena, pero también en la sociedad, lo que hacía del decoro un punto esencial como máscara de la virtud:

P. ¿Qué reglas se darán respecto a la acción y al continente?

R. Una sola: la de no hacer nunca, en ninguna ocasión, ni por ningún motivo, una sola acción, un solo movimiento, un gesto siquiera que el público no pueda ni deba ver, digna y decentemente hablando (Romea, 2009: 159).

La naturaleza no se podía presentar tal cual, «a riesgo de ser insípido, tosco, detestable» como había recordado Diderot (1995: 81).

En cuanto a la lengua, un principio importante es el conocimiento de la gramática y el uso normativo, sin acento provincial. Queda así fijada una premisa clave en la pedagogía del habla escénica, que ya era una preocupación para Rodríguez de Ledesma en 1800, y que como hemos visto se desarrolla progresivamente a través de los manuales. La deficiente pronunciación de los actores en España había sido muy criticada desde la Ilustración. Rubio (en Romea, 2009: 54-55) alude a un posicionamiento academicista en torno a la unidad de la lengua. Romea plantea el trabajo con los acentos provinciales, cuando era requerido, como si de una lengua extranjera se tratase, lo que exigía gran cuidado y precisión en la pronunciación. Es un punto de vista avanzado y profesional en un sentido actual, aunque por otra parte el principio corresponde con los afanes liberales de unificación nacional, también en lo lingüístico, frente a los textos que recogían la diversidad de hablas del país.

Julián Romea habla de la necesidad de ciertos conocimientos científicos para estudiar los comportamientos, la fisiología o enfermedades de los personajes. En varios momentos rechaza la aplicación de los modelos de la patognómica que venían apareciendo en los manuales desde el siglo XVIII.

Los principios artísticos que proclama no ocultan el oficio que los sustenta; las cualidades naturales requerían después el apoyo de las reglas y consejos, que por sí mismos resultaban inútiles. El talento de cada actor en función de su naturaleza puede llevarle a la comedia o la tragedia, según las que «en el arte se llaman *especialidades*; sección importantísima y base indispensable en la buena organización de un teatro» (p. 155). Contrasta esta idea con la defensa de un modo único de actuación.

Guiado por la fe de mis convicciones, he recorrido en mi larga carrera todos los géneros, viendo si había alguno que, lógica y razonablemente, no admitiese el sistema de la naturalidad; y muchas, repetidas, muy trascendentales experiencias, han venido siempre a confirmar mi pensamiento (p. 195).

Entiende el trabajo sobre el escenario como una investigación artística, basada en la vivencia, la sensibilidad y la inteligencia. El planteamiento provenía de los tratados franceses, y se oponía al actor copista, al estilo formal asociado a la tradición barroca; podemos seguirlo a través de Talma, Prieto y Latorre. El principio artístico y estilístico de Romea queda resumido cuando afirma:

dada la base indispensable de las dotes naturales y adquiridas antes indicadas, es el primer libro del actor LA NATURALEZA: y que todas las reglas del arte pueden formularse con esta sola palabra: LA VERDAD (p. 163).

El llanto había sido siempre una cuestión debatida en el teatro en relación con la verosimilitud, la voz y la articulación de las palabras (Diderot, 1995: 80). El manejo de la risa y el llanto habían preocupado igualmente a Prieto (2001: 179) y Latorre (2006: 131) por modificar la expresión de modo descontrolado o desagradable, y advertían del peligro al oprimir el pecho; Talma (1879: 56-57) advirtió igualmente de los peligros del llanto y llegó a afirmar que el lema con que Romea abriría *Los héroes del teatro* «Para arrancarme lágrimas, es necesario que vos lloreis»³³² (Talma, 1879: 57), «no siempre es exacto». Romea dice:

en cuanto a lo de anudarse la garganta con el llanto, o enronquecerse la voz con la cólera, etc., todo es cierto; y sin embargo, con la garganta anudada por el llanto y los sollozos, con la voz enronquecida, con el pecho oprimido por tal o cual sentimiento, el actor habla, y habla convenientemente, y ni un solo caso se ha visto en que el actor que siente de veras se haya encontrado en ridículo, sino dominando y haciendo siempre gran efecto en el espectador (p. 163).

³³² La frase era de Horacio. Ver nota 298. Romea abre el primer capítulo con la cita en latín (p. 177).

Después alude al misterio y al secreto en el arte: «eso se siente, pero no se explica» (p. 164). Remite una vez más a lo inefable y la inspiración como fuente. Y lo corrobora cuando en el capítulo II de *Los héroes del teatro* escribe:

¡Lastimosa obcecación de escuela! ¡Siempre la forma sobre la esencia; siempre los medios antes que el objeto; siempre lo que el hombre inventa, sobre lo que Dios concede! (p. 181).

El principio de verosimilitud aparece como esencial: el público necesita ver representadas en el escenario las emociones y situaciones que ha visto o vivido. Para ello se requiere talento, corazón y verdad. Es taxativo sobre las reglas o fórmulas:

P. ¿Es decir, que no tiene usted reglas precisas y fijas que dar en la materia?
R. No, señor. Y si hubiera la pretensión de dar algunas, serían, cuando menos, inútiles. El verdadero artista las hallará en su instinto, en su corazón y en su Talento (p. 164-165).

Para Romea, la forma, los medios, las “reglas” del arte, eran un corsé que amañeraba al actor y limitaba sus posibilidades; las grandes experiencias emocionales que aparecen en el teatro no pueden ser reducidas a reglas o tonos, precisamente porque gran parte de su naturaleza «está precisamente en el desentono» (p. 165). No obstante reconoce que la falta de reglas puede ser un problema para el discípulo que empieza, pero para eso estará la escuela y el maestro, para guiar al alumno en cada caso por medio de la comparación entre los distintos personajes. Cuando el profesor considere al alumno suficientemente maduro le pedirá hacer los análisis por sí mismo. En último término es el propio alumno el que debe aprender. Romea formula un principio muy actual, es posible que influenciado de las experiencias de Joseph Jacotot: el alumno es capaz de aprender por sí mismo. Presupone la capacidad innata y la curiosidad por el aprendizaje (véase 10.2.4.3, y nota 284). Romea pone en mayúsculas su misión: «ENSEÑAR A SUS DISCÍPULOS A ESTUDIAR» (p. 169). Se trata de una de las partes más sugerentes de su manual por el trasfondo ideológico que deja entrever en torno al arte y la educación. Tal vez refleje también su propia experiencia como alumno en el Conservatorio, donde la imitación del maestro, según parece, era habitual.

El ejemplo de Talma le sirve para plantear sus principios estéticos: no debe haber «entonaciones convencionales», «posturas fascinadoras» ni «prestigios rebuscados» (p. 187). El sistema de Romea es el «sistema de verdad y naturalidad» de Talma (p. 169). Según esto los personajes han de hablar como «hablamos naturalmente, como todo el mundo habla, según el interés o la pasión que le anima» (p. 169). Así, los versos deben ser hablados según su belleza natural, sencilla. Esta es otra idea interesantísima que, Cicely Berry ha vuelto a plantear (ver 7.6). Romea propone la estéti-

ca de la sencillez sin alardes como una cuestión «moral»³³³ (p. 189), y como una renovación necesaria frente a la rutina de la tradición.

Los principios de Romea se atan a lo que llama lazos «santos y eternos de la verdad» (p. 182). Afirma que idolatra su arte y que hace sus planteamientos lejos de toda vanidad (p. 195). Expresa así el núcleo ideológico de sus convicciones:

el arte es la verdad; y tan hondamente arraigadas están en mí, que no sólo las practico, sino que las difundo y las enseño. Si me equivoco, merezco la pena por completo, pues no sólo soy creyente, sino que me confieso dogmatizante (p. 194).

La lógica de la razón («la observación continua y meditada» p. 195), y la del sentimiento «que tiene su lógica especial» (p. 195), como ya planteaba Talma en su método, son dos recursos esenciales del actor. La vivencia es el núcleo de los principios de Romea, regida por la pasión y el sentimiento. El actor había de «hacer nuestro el personaje encarnándonos en él: poseído ya, y una vez sobre la escena, *que de la abundancia del corazón hable la lengua*»³³⁴ (p. 195).

10.9.4.5. Aplicaciones artísticas

Las fronteras y límites entre los géneros se estaban diluyendo (Rubio, en Romea, 2009: 43). Romea buscaba un estilo de actuación que operase de manera independiente y sin los condicionamientos marcados por el género. Como se ha visto, el propio lenguaje de la tragedia era un condicionante del estilo de actuación, cuando menos desde la estética de la recepción. De ahí que el Romea más valorado fuese el intérprete de alta comedia. La naturalidad que proponía no se debe confundir con naturalismo: la realidad se presenta elaborada, medida, controlada, en correspondencia con las demandas de «una sociedad donde las apariencias lo eran casi todo» (Rubio, en Romea, 2009: 56).

Romea dedica al estudio del verso una parte importante del manual. Se infiere que lo consideraba un medio de aprendizaje eficaz del habla en escena, y de dominio del castellano.

Compara los espacios del teatro griego con los teatros modernos,

cuya disposición y reducidas salas hacen que el espectador no pierda ni el menor gesto, ni la más ligera inflexión de voz, ni la más pasajera intención de lo que podemos llamar *elocuente lenguaje de las manos* (p. 182).

³³³ Lo que le acerca, tal vez inadvertidamente, a la intolerancia de los ilustrados, que él mismo rechaza en el manual (p. 191).

³³⁴ El aforismo está en *El Quijote* (1999), segunda parte, capítulo XII, y proviene de *La Biblia* (1981: 1163), San Mateo, 12. 34.

Por tanto, aporta indicaciones sobre el funcionamiento acústico y visual de las salas. Los cambios que se habían producido en los teatros y el público desde 1826 (ver 10.5.7), facilitaban un trabajo más detallado y delicado de los actores, necesario para los textos realistas.

10.9.5. Habla Escénica y actuación

Para Romea los personajes deben hablar, como ocurre en la vida, no declamar o cantar. El sentimiento y la pasión «son lacónicamente elocuentes y encuentran siempre la frase y la forma más cortas y enérgicas para expresarse» (p. 166). Hay, por tanto, una economía de medios y una depuración expresiva, lo que en sí mismo ya es una notable elaboración. Si Bretón de los Herreros (1852: 60) aludía al decoro, la moralidad, y las condiciones particulares de la escena como condicionantes de la naturalidad, Romea pone la verdad de las emociones como criterio principal.

El actor observa en la naturaleza, la asimila y la presenta desde la vivencia «apropiándose la por completo» (p. 167). Sin embargo, interesa destacar que no ignora los condicionantes del decoro, de la representación, y de la dramaturgia en la actuación:

serían en efecto insufribles los silencios demasiado prolongados, las distracciones indefinidas, la inacción perezosa y larga, y otros accidentes hijos de la lentitud con que camina la vida real; pero como toda obra dramática condensa los sucesos, y los une, y los hace correr con la velocidad necesaria, sin dejar lagunas que destruirían el interés, nunca se verá el actor en el caso de caer en peligros que no existen. La intimidad de la vida permite también muchas cosas que serían altamente inconvenientes ejecutadas en público; pero el actor, que ni directa ni indirectamente debe, mientras está en la escena, ponerse en relación con el público, no olvida tampoco jamás que el público está allí (p. 167).

La naturaleza se embellece, pero no se finge. Romea entra en el terreno de las valoraciones estéticas, y lo hace desde la tradición platónica que une ética y estética, asociadas al furor y la inspiración: verdad y belleza. La verdad es para Romea un absoluto, una esencia que no se pierde al embellecerla en los detalles particulares (p. 167). Además, no parece que entrara en contradicción con el valor que daba al uso del lenguaje. A pesar del énfasis en el conjunto de la actuación, en las cartas de Ventura de la Vega a los actores de *La muerte de César*, hay valoraciones sobre los recursos y efectos del lenguaje, lo cual que indica que se usaban:

para que la relación de Casio no parezca larga, debe decirse despacio; quiero decir, sin precipitarla, dándole mucho colorido, mucha variedad de tonos, alguna ligera pausa en momentos de transición; pintando aquello de modo que se

vea suceder. El calor, la ansiedad, la prisa no han de estar en el modo de hablarla, sino en el modo de expresarla (Rubio, en Romea, 2009: 39).

Romea mantiene clara la distinción entre actor y personaje. Esta idea que Latorre había subrayado, es fundamental en el ideario de su discípulo. La verdad será siempre la del personaje, no la del actor. Para eso está el texto, la particularidad. La “verdad” implica que el actor deberá ser el personaje. La naturalidad que propone Romea en los medios expresivos, incluido el habla escénica, no ignora finalmente que hay convenciones, y acaba resolviéndose en que el actor ha de ser natural dentro de esas convenciones:

eso, exactamente eso, le sucede al actor con la voz, la acción y las posturas: sea él verdaderamente actor, haya hecho su estudio en la naturaleza hasta llegar a hacer suyo propio el personaje que ha de representar y su voz, su acción y sus posturas serán siempre las convenientes, las que deban ser sin que jamás le ocurra confundir las propias del monarca con las del pastor, ni las del elegante cortesano con las del desvergonzado rufián (p. 168).

Como el personaje está escrito, la verdad se buscará también en el texto. Romea, que mantenía estrechas relaciones con los autores, proponía cambios, ajustes en los textos y el lenguaje, como relata Nombela (1909: 416) y explica Ventura de la Vega: «cuando yo escribía a César te tenía presente, te estaba oyendo, y procuraba ajustar mi *manera* de escribirlo a tu *manera* de representarlo» (p. 201). Por esto propone que los versos de la tragedia, el lenguaje en el texto, se haga «sin vanas pompas ni falsos alardes», con «toda su belleza natural y sencilla» (p. 189), y además ve en ello una lección moral. El autor confiaba en el actor para unir naturalidad, poesía, elegancia y grandeza.

Hemos encontrado una opinión sobre la actuación de Romea en *La muerte de César*; achaca el fracaso a la discordancia entre el lenguaje del texto y la manera de hablar del actor. Enfoca directamente al conflicto de Romea con el público, que dio origen a *Los héroes del teatro*.

Romea, inmejorable en la comedia, no supo interpretar el papel de César, porque no siente lo trágico, ni puede adaptar á su escuela, esencialmente natural y realista, el campanudo verso endecasílabo y las vestiduras romanas. Yo que no soy partidario de los actores que por sistema cantan el verso, salí disgustado de la manera como Romea declamaba la tragedia. Publicó un folleto, *Los héroes en el teatro*, en que demostró su talento; pero no convenció á nadie de que Julio César debe hablar, en el teatro, como el D. Luis de *El hombre de mundo*. ¿Por qué? Porque los versos que los autores ponen en boca de los personajes trágicos están fuera de lo natural, y la declamación tiene que ir en armonía con las palabras que pronuncia el actor (Cambronero, 1908: 289).

Carlos Cambronero viene a decir que el estilo de las palabras y la manera en que se usa el lenguaje, resultan determinantes para el actor, bien por la coherencia o verosimilitud, bien por el hábito del público. Romea quiso superar ambos obstáculos por medio de su sistema de actuación realista, pero no gustó. Afirmó que la lectura de la obra no le había conmovido (p. 196); tal vez había visto ya los obstáculos citados.

Y claro es que cuando hablo de naturalidad y de sencillez no quiero decir frialdad ni negligencia; hablo de la naturaleza con toda su sencillez, de la pasión con todo su fuego, del sentimiento con todo su noble abandono³³⁵ (p. 199).

Esta posición implicaba hablar de manera natural, y abandonar lo que se entendía por declamación, en consonancia con los cambios que en los gustos del público y en la dramaturgia, iban derivando hacia el realismo. Planteaba un estilo de actuación (y de habla artística) que en principio no atendía a las diferencias de estilo del lenguaje en los géneros. Así, traspone las palabras de Talma (p. 43); «He hablado, no he declamado» (p. 205).

El acuerdo entre los planteamientos de Ventura de la Vega y Romea, autor y actor, aparece presentado en *Los Héroes del teatro* como argumento decisivo. Se trata de presentar al hombre en escena, al ciudadano, con sus pasiones y sentimientos. Rubio (en Romea, 2009: 45) lo relaciona con las ideas igualitarias que, surgidas de la Revolución Francesa, iban diluyendo los estamentos sociales. La grandeza y dignidad en el decir, el estilo convencional, ya no servían para unos personajes y textos cada vez más cercanos al ciudadano. Para Romea mostrar al hombre implicaba abandonar los efectos teatrales, los resabios del oficio, las formas.

El actor se comportaba en escena como un ciudadano bien educado y nada de extraño tiene en este contexto que sugiriera que el actor debía educar sus modales desde la infancia para que resultaran sus modales naturales en la escena (Rubio, en Romea, 2009: 56).

10.9.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Como bien explica en el prólogo titulado *Cuatro palabras al lector*, Romea se apoya en tres referencias: los escritores que habían tratado sobre la materia, su propia opinión según su experiencia, y la sanción del público.

No me detendré en la larga nómina de autores y piezas dramáticas citadas, que recorre la historia del teatro hasta sus contemporáneos como Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch o Zorrilla.

³³⁵ La referencia, posiblemente, es Talma (1879: 32). Sin embargo, Prohens (1899: X-XI) atribuye la frase a Jouy, hablando sobre Talma. No he localizado la frase en los discursos de Jouy, Arnault y Lafon (1826) sobre la tumba de Talma: *Discours prononcés sur la tombe de Talma, par MM. Jouy, Arnault et Lafon, le 21 octobre 1826*.

Romea reclamaba su filiación con Isidoro Máiquez. Por una parte como heredero del estilo de actuación de Máiquez, y por otra presumiblemente como masón. Cita los comentarios y conversaciones con Pedro Cubas y Antonio de Guzmán —profesor del Conservatorio—, compañeros de Máiquez en escena. Con ellos repasaba los trabajos en detalle, hasta llegar a la conclusión de que “la verdad” era el gran principio de Máiquez (p. 192). El estilo se vinculaba a Talma, destacado miembro de la masonería bonapartista, de quien toma multitud de frases y los principios fundamentales. Ambas relaciones quedan patentes en los textos de Romea, en que son las grandes referencias, y en el monumento que Romea erigió a Máiquez en Granada:

resulta sugerente considerar la proximidad del proyecto con el simbolismo masónico, habida cuenta de la pertenencia probada tanto de Máiquez como de Romea al Gran Oriente: así, el empleo de la columna —como acceso a la eternidad—, el borde festoneado —alegórico a virtudes morales—, la corona de laurel —símbolo de unidad y paz— o la avenida de acacias —alusivo a la iniciación e inmortalidad del alma—, entre otros elementos presentes (Rodríguez, 2007: 187).

Por otra parte nos parece significativo que no hable de Carlos Latorre. Únicamente aparece en *Los héroes del teatro* entre la nómina de actores que junto a él mismo habían levantado la «comedia moderna» (p. 195). Latorre había sido, según la opinión general, el sucesor de Máiquez, seguidor de Talma y también su propio maestro. Pensamos que las diferencias de estilo sobre el escenario, y sus desencuentros, debieron ser las causas de que no lo cite como referente (ver 10.5.2).

Respecto al siglo XVIII, alude muy negativamente a la elocuencia sagrada (p. 146) y, por tanto, ya no la toma como modelo o como referencia de prestigio. Esta posición ya la había tomado Andrés Prieto años antes.

La mayoría de los textos que aporta como ejemplos en la parte dedicada a la versificación no son de teatro sino líricos. Tuvo como fuente principal el *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica*, de 1842 de Antonio Gil de Zárate, «cuyas ideas sigue prácticamente al pie de la letra» (Rubio, en Romea, 2009: 57). Gil de Zárate publicó después, en 1844, el *Resumen histórico de la literatura española* como complemento a su manual. Como se vio anteriormente, tuvo un papel muy relevante en la reforma de los planes de estudio del “Plan Pidal” de 1845 y como Director General de Instrucción Pública (ver 8.4). Conocía desde niño el mundo del teatro y se había educado en París. Era también dramaturgo de cierto éxito y, como vemos en el cuadro de Esquivel *Los poetas contemporáneos*, del círculo de Romea (ver nota 29: y Rodríguez, 2012: 15). El manual de Gil de Zárate tuvo una gran trascendencia y difusión, con múltiples ediciones, debido a que fue manual oficial para los institutos (Puelles, 2000). Se le ha encuadrado en el contexto de las reformas del liberalismo moderado de claro tinte nacionalista,

que fue derivando hacia la visión conservadora (Rodríguez, 2012: 60-61). La ideología subyacente incorporaba la larga tradición platónica que unía belleza y virtud: lo bello y lo bueno habían de ir forzosamente unidos, y el teatro debía servir para manifestar y afianzar los principios morales (Rubio, en Romea, 2009: 159). Caracterizaba el teatro como una diversión que al menos no debía convertirse en escuela del vicio. El ideal romántico de la inspiración providencial que adopta Romea en su manual tiene equivalente en el de Gil de Zárate (1842: 46): «si el orador, si el poeta, saben sentir, si tienen pasiones, si el cielo les formó tales, los hallarán sin buscarlas, en su corazón y fantasía». El primer manual de literatura en España, tuvo un decisivo papel en la definición del canon del barroco, y especialmente del teatro clásico como primer género de la literatura nacional. Romea elabora una síntesis elemental a partir de las definiciones de Gil de Zárate, aunque también toma ejemplos de textos y de la historia de la literatura.

El manual de Julián Romea es a la vez un ensayo elemental sobre la materia y también un catecismo que se dirige a un neófito en el arte de la interpretación y que no lo es menos en su conocimiento de la historia literaria española y de la historia en general de la nación española (Rubio, en Romea, 2009: 59).

Tal y como se ha ido viendo a través de los manuales, hubo una constante afirmación de la tradición de la literatura y el teatro españoles, a pesar de la influencia francesa, que en Romea se hace protagonista. Pero aparecen también textos contemporáneos, por citar un ejemplo: un romance en esdrújula de Bretón de los Herreros.

En varias ocasiones Romea (p. 149) se posiciona frente a la intolerancia de los preceptistas de la Ilustración que miraban a Aristóteles y Boileau, y establece en el tránsito entre siglos la marca del cambio: Leandro Fernández de Moratín. La relación de Moratín con la Junta de Reforma de Teatros de 1799, su significación para los cambios en la dramaturgia, el acercamiento de los personajes —y la actuación— a lo que ocurría en la sociedad, el vínculo con Isidoro Máiquez, eran buenas razones para ello.

La cuestión tan repetida sobre la naturalidad en la tragedia, como se ha visto, venía del aforismo «hablar la tragedia» en Talma (1879: 49). Pero antes, Mr. Andrieux, en el prólogo a las memorias de Mlle. Clairon en la edición de 1822 (p. XXI), dividía a los actores en tres grupos: los que cantan, los que gritan y los que hablan. La referencia a Andrieux está también en el tratado de Bernier de Maligny (1826: 115), que da cuenta de la serie de memorias de actores *Collection des Mémoires sur l'art dramatique*³³⁶, publicadas por Ponthieu entre 1822 y 1825, de la que formaba parte la introducción de Talma a las memorias de Lekain, e indica:

³³⁶ Se trata de una colección en catorce volúmenes con prólogos de Andrieux, Barrière, Félix Bodin, Després, Evariste Du moulin, Dussault, Etienne, Merle, Moreau, Ourry, Picard, Talma, Thiers y Léon Thiessé.

les Notices qui précèdent les différens Mémoires dont ce compose cette Collection et les notes qui s'y trouvent, sont en général plus curieuses et plus instructives que les mémoires eux-mêmes³³⁷ (Bernier de Maligny, 1826: 561).

Romea (2009: 191) refiere esta colección de memorias en *Los héroes del teatro*. El peso de la memoria y la preceptiva del arte dramático francés seguía siendo fundamental.

Con la mención de estas fuentes, con todo, Julián Romea deja constancia de que el arte del comediante no es simple inspiración e instinto, sino que se transmite y aprende estudiando a los maestros y leyendo sus memorias y otros escritos sobre el arte de la declamación, que constituían ya una lectura habitual entre quienes se dedicaban a la profesión teatral (Rubio, en Romea, 2009: 191, nota).

Talma reunía todas las condiciones como modelo para Julián Romea: éxito en los escenarios, cultura y reflexión teórica, vínculos con la Escuela de Arte Dramático (Comédie-Française), relaciones con el poder político, masonería, y por supuesto los principios artísticos de la actuación. Algunas nociones y principios habían sido expuestos en el tratado de Antonio Barroso (1845), y provenían de Cécile Caroline Charlotte Vanhove (1771-1860), Madame Talma, que publicó en 1836 *Etudes sur l'art théâtral suivies d'anecdotes inédites sur Talma et de la correspondance de Ducis avec cet artiste depuis 1792 jusqu'en 1815*.

Las similitudes con el manual de Manuel Milà y Fontanals (1848), ya señaladas por Rubio (en Romea, 2009: 51) en su estudio, indican que Romea conocía el texto. Hay capítulos con igual título, y puso también los textos para analizar y practicar al final del manual en la primera edición. La fórmula del diálogo, que estaba en los catecismos y en el manual de Enciso (1832), se encuentra igualmente en el *Manual de retórica y poética* de Milà (1850). Las similitudes con los diálogos de Romea pueden apreciarse en el capítulo dedicado a la *Poesía Dramática o Activa* (Milà, 1850: 121 y s.), aunque, de todos modos, era una fórmula común en los manuales.

Encabeza el capítulo *Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España*, con una cita de Voltaire que precisamente abría el manual de Bastús (1833), otra referencia ineludible. Voltaire representaba los ideales ilustrados que Romea planteaba: el teatro era el medio adecuado para representar al hombre (la sociedad) y ser una escuela de costumbres.

³³⁷ «Los estudios que preceden a las diferentes Memorias de que se compone esta Colección y las notas que se encuentran, son en general más curiosas y más instructivas que las mismas memorias».

Le Théâtre est ce que l'esprit humain á jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les moeurs et pour les polir: c'est lá le chef d'oeuvre de la société³³⁸.

Se trata de un fragmento de una carta de Voltaire de 1760, que puede verse en Soria y Pérez-Rasilla (en Bastús, 2008: 235).

En consonancia con el rechazo a las pautas, no solo no parecen los principios y referencias de la patognómica que había en los manuales anteriores, sino que resultaban ya ridículos:

tómese uno de esos tratados fisiológicos de las pasiones: en ellos se dice que la cólera, por ejemplo, se expresa enarcando y subiendo las cejas, abriendo mucho los ojos, estirando los labios hasta dejar descubiertos los dientes, ensanchando las narices, adelantando rudamente la cabeza, etc. etc: haga cualquiera ese ensayo delante de un espejo y de seguro soltará una carcajada al ver la ridícula figura que presenta (p. 164).

Las emociones debían vivenciarse, no representarse, siguiendo el principio horaciano de conmove para conmover, que como hemos comentado arriba, encabeza el primer capítulo de *Los héroes del teatro* (p. 177). Achaca a la forma, a centrarse «en la parte exterior» (p. 184), el énfasis de los actores y la falsa grandeza de los actores barrocos: «lo que ellos llaman respetable tradición, y no es otra cosa que miserable rutina» (p. 191). La cuestión del hastío y la rutina aparecía con regularidad en las revistas románticas de la época como *El Artista*, que:

emprende una feroz campaña contra la rutina y la atonía que presenta la literatura y de manera especial el teatro español. Desde las secciones fijas como las rotuladas Teatros, Variedades, Anuncios o Notas los redactores señalan su decepción ante la ausencia de novedades reseñables, a la vez que Eugenio de Ochoa, Espronceda, Campo Alange, Pedro Madrazo, entre otros, en sus trabajos de crítica teatral o literaria insisten en la idea de que la decadencia del arte nace de la "repetición de lugares comunes que causan hastío" (Ayala, 2012: 37).

Romea asocia los preceptos y las formas a la pulcritud académica del teatro barroco de Luis XIV, para seguir con la Revolución y llegar enseguida a Talma a través de Baron, Lekain, Clairon, Grandval, Vestris, Mauduit-Larive y Saint Prix. Los principios que adopta son los mismos que aplica a la literatura: talento y naturalidad;

³³⁸ «El teatro es lo más noble que ha inventado jamás el espíritu humano, y lo más útil para formar y pulir los modales: es la obra maestra de la sociedad».

era su gran maestra la humanidad con sus principios eternos de existencia y su infinita variedad de tonos y formas. (...) la grandeza de la verdad absoluta, la augusta sencillez, la inspiración verdadera, la poesía fresca, galana y brillante como la flor criada al aire libre (p. 178).

Como trágico —aparece la concepción de la tragedia como género superior a la comedia— Talma suponía el culmen en la evolución del arte del actor; pero además alude a sus dotes de «observador profundo», y «gran filósofo» (p. 190). Pero Romea también alude a su propio proceso personal: desde joven el instinto le llevó a otra cosa, a «el camino de la verdad» (p. 193); a ello —dice— le animó la crítica y Juan de Grimaldi.

Si Bastús dedicó atención a la crítica, y Prieto da consejos al respecto, en Romea la crítica³³⁹ y la valoración del público se convierten además en referencias importantes para el actor. La clase media burguesa asistía con gusto a las comedias que se iban alejando de los dramas románticos para reflejar la sociedad (Thatcher, 1996: 210 y s.), y en ellas triunfaba el código realista de Romea. Con todo, trabajó en todos los estilos desde el clasicismo hasta el verso clásico, el drama romántico y la comedia de costumbres:

procuré hacer gustar al público el inmenso tesoro de bellezas que en nuestra propia casa teníamos en todos los géneros, desde el alto y verdaderamente trágico; hasta el más ingenioso y desenfadado cómico (p. 194).

10.9.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Los contenidos relacionados están principalmente en el tercer capítulo del manual: *De las dotes, instrucción y demás circunstancias del actor* (p. 153).

Hemos visto que con Romea se cumplían plenamente los ideales ilustrados de dignificación del actor en el contexto de la sociedad burguesa: «pienso en la influencia que ejercería el teatro para formar las costumbres y mejorar el gusto, si los comediantes fuesen gente de bien y se honrara su profesión para dignificarlos» (Diderot, 1995: 55). El actor alcanzaba así una posición relevante en lo social, económico y cultural, que se ven reforzadas por la función moral del teatro como medio para la mejora de la nación y la sociedad, tal como había señalado Juan Lombía (1845: 10) en su tratado.

³³⁹ En periódicos como: *El artista*, *La revista Española*, *El eco del comercio*, *El correo literario y mercantil*, *Revista de Teatros*, *La abeja*, etc. varios críticos y escritores como Eugenio de Ochoa, Bretón de los Herreros, o el mismo Gil de Zárate frecuentaban la tertulia del “parnasillo” de Julián Romea. Por allí pasaron «todos, absolutamente todos los escritores y estadistas que brillaron por los años de 1830 al 36» (Sepúlveda, 1888: 330).

Romea parece distinguir entre «educación» e «instrucción», pues usa los términos de manera diferenciada. La educación se refiere a la formación básica de la persona; la instrucción a la específica de tipo profesional, que incluye: historia, literatura y «pequeñas excursiones en el campo de las ciencias; en el de la medicina por ejemplo» (p. 159). Los conocimientos tienen una función práctica en el trabajo del actor y se enfocan desde esa intención. Sin embargo:

deben todos sus estudios tener por base aquella educación esmerada que desde la infancia hace ir tomando la elegancia en las maneras, la verdadera finura, el natural buen tono que se adquieren en el frecuente trato de la buena sociedad y cuyos pormenores muy difícil y raramente logra improvisar el que desde niño no ha ido haciéndolos costumbre (p. 161)³⁴⁰.

Se está planteando un modelo de actor no solo educado y vinculado a la sociedad, sino culto. Rubio (en Romea, 2009: 59) destaca la petición constante de una cátedra de literatura para la Escuela de Declamación, que no tuvo continuidad tras el fallecimiento de Félix Enciso Castrillón en 1840 y que pidieron en varias ocasiones los maestros (Soria, 2010: 185). Los conocimientos sobre historia del teatro y literatura se consideraban ya imprescindibles en el contexto del regeneracionismo, pero igualmente desde una perspectiva pedagógica. En las reformas de 1835 se mantuvo la literatura (Soria, 2010: 91), a pesar de —o quizá por esto mismo— la escasa formación de los alumnos; en las reformas de 1857 se incluyó una cátedra de *Historia y Literatura del arte dramático y de la música*, que no llegó a funcionar³⁴¹. En 1858 Romea seguía reclamando la cátedra:

el juicio crítico y filosófico de aquel brillante periodo demuestra [sic.] literatura dramática, sobre no ser de mi propósito, reclama fuerzas que yo no tengo. Punto es ese que tratará dignamente sin duda el profesor á quien S. M. confie la cátedra de literatura del Conservatorio (Romea, 1858: 25-26).

La literatura y la historia del teatro todavía ocupaban una gran parte del programa de Declamación presentado por Matilde Díez en 1874. El tiempo dedicado a contenidos teóricos presumiblemente entorpecía el avance en contenidos propiamente instrumentales propios de la interpretación.

El artista se define por las cualidades inefables, que para Romea están por encima de las reglas y la técnica. Se esfuerza en mostrar lo importantes y eficaces que son los conocimientos de

³⁴⁰ Esta idea aparece en los escritos de Mlle. Clairon (1800: 103-104): «no hay cosa que tenga más fuerza que la costumbre. Si yo soy una media señora durante veinte horas al día, por más que haga no seré otra cosa cuando trate de ser Agripina, y a cada momento tendré resabios de vulgaridad en mi tono, en mis gestos, sin poderlo remediar». Citada también por Barroso (1845: 195).

³⁴¹ Véase más información en Soria, 2010: 339.

diversas materias para el desempeño del actor como artista creador. «Siempre que pueda, Romea enaltecerá la condición del actor como artista, buscándole un estatus social elevado» (Rubio, 2010: 272). El estudiante, aunque tenga talento, necesita orientación para no perderse puesto que todavía carece de conocimientos y experiencia: para eso está la escuela y el maestro (p. 169). Se para la parte espiritual y creativa de la «parte material, (...) a cuya línea es posible llegar con trabajo, perseverancia y buena dirección» (Romea, 1858: 39).

La formación del actor, que considera imprescindible, incluye de manera destacada los contenidos relacionados con la voz y el habla. El actor debe tener «un instinto particular de observación» (p. 154) de la sociedad, a fin de captar y guardar los detalles: gestos, rasgos del carácter, pasiones, para después reproducirlos y experimentarlos. Para esto necesita una exquisita sensibilidad que le permita impresionarse «de la pasión, del sentimiento o del instinto» (p. 154), y después saber vivenciarlos y transmitirlos por la voz, el gesto y la acción adecuados.

Libre de reglas generales y fijas, el discípulo debe buscar su propio camino y recursos, sin coartar la espontaneidad, sin sujetar el sentimiento y la pasión. Como se ha dicho, de esta manera evita el amaneramiento, la unidad en las formas tan opuesta a la naturaleza (p. 169). En todo caso Romea reclama en varias ocasiones el valor de la “ciencia”: «en las escuelas estaba casi reducida la enseñanza a argucias, sutilezas, y poco de verdadera ciencia» (Romea, 1858: 31).

El grado y proporción de las dotes del actor puede determinar el género o tipo de personaje que pueda representar, cómico o trágico, sin embargo la instrucción será la misma. Su primera obligación indispensable será «hablar limpia y correctamente su idioma» (p. 155). Necesita el actor conocer la gramática, manejar una buena pronunciación, «el estudio de los acentos, y con el de su propia voz, atendidas su cantidad y su calidad» (p. 155). Todo ello se vio arriba en las habilidades técnicas (10.9.4.2).

Una vez el actor dotado se ha educado y formado, necesita todavía

la inspiración, que Dios envía alguna vez al hombre para recordarle que es imagen y semejanza suya; ese móvil poderoso, que se siente sin poderlo explicar, y con el cual se dominan las almas y se producen las grandes creaciones del arte (p. 155).

Con respecto al oficio hay pocas indicaciones pero son claras. En la carta de Ventura de la Vega en *Los héroes del teatro* puede leerse: «el oficio tiene que aprender» (p. 155). Romea entendía el oficio de una “nueva” manera en torno al principio de la verdad y la naturalidad. La renovación que el liberalismo quería para el país actualizaba los principios ilustrados; Romea la quería para el oficio en el plano artístico, y a través del teatro para la sociedad.

10.9.8. Conclusiones

El manual de Romea tuvo varias ediciones, lo que indica que tuvo amplia distribución y se utilizó al menos hasta 1879. Su génesis tiene que ver directamente con la enseñanza en la Escuela de Declamación, cuando Romea fue nombrado profesor en 1857. Se trata de una guía esencial para soporte de la didáctica, a pesar de que reconoce los tratados como inútiles e incluso perjudiciales, y a pesar de valorar el talento (innato) por encima de las disciplinas (formación). Julián Romea, con todo, da un valor esencial a la formación del actor.

Por ello los contenidos son esquemáticos y más bien generales. Aparecen múltiples textos en verso destinados a la práctica con los alumnos, y se da importancia a la parte teórica sobre la literatura y la historia del teatro, como corresponde a un modelo de actor educado y culto.

La versificación reaparece en los manuales con Romea, y se considera importante; a la vez que se aprendía, se practicaba la lectura, la pronunciación y la gramática, evitando el acento provincial.

Julián Romea proporciona a sus estudiantes más un manojito de textos poéticos para que se ejercitaran en la dicción, que no una reflexión sobre la versificación en el teatro aunque este era un asunto frecuente en la discusión crítica desde los años del romanticismo (Rubio, 2010: 271).

Aunque no es nueva, hay una conciencia del papel fundamental de la respiración para la voz y para la dicción, en relación con las pausas. La pronunciación, clara y limpia, aparece como presupuesto fundamental.

Se infiere del manual un método didáctico con los alumnos, y otro de trabajo con el texto para la representación. No se trata de la copia o imitación del maestro, sino de enseñar a estudiar al alumno hasta que aprenda por sí mismo. La escuela y el maestro cumplen una labor de orientación, no de reproducción de modelos, incompatible con la creación. Esta idea debe entenderse en el contexto del regeneracionismo liberal, que precisamente atacaba la rutina y la repetición, y del que surgió la reforma de la instrucción pública. Y en ese entorno nacionalista tenía sentido la exigencia de una pronunciación precisa del castellano sin desviaciones territoriales, así como el conocimiento de la gramática, la historia y la literatura nacionales.

La tan ansiada valoración social de actor quedó superada ampliamente en la figura de Romea: actor, maestro de Declamación, empresario, adinerado, estrechamente relacionado con las élites culturales y políticas incluso por vínculos familiares³⁴². La vida familiar y privada de Romea (la

³⁴² Romea fue nombrado profesor de Declamación el 11 de febrero de 1857 por el ministerio de Gobernación, siendo Ministro su cuñado Cándido Nocedal (Soria, 2010: 166).

relación con Matilde Díez, el “parnasillo”³⁴³, las tertulias) fue también parte esencial de su imagen pública:

el escenario teatral, desde que se establece en el XVIII-XIX como una transparencia de lo privado, como una transcripción de las relaciones familiares, siempre considera a estas relaciones como un efecto de algo que va más allá de ellas, como un efecto condensador y privilegiado, eso sí, de toda la estructura social en que esas relaciones familiares se segregan (Rodríguez, 2013: 211).

Romea tuvo su espacio natural en la alta comedia que se había hecho hueco en los gustos del público paralelamente a los dramas románticos. Dice Rubio (en Romea, 2009: 18):

la sociedad burguesa española reclamaba un nuevo teatro y encontró valedores en artistas como Julián Romea. El camino del éxito del actor está jalonado de hechos que prolongan más allá de los escenarios su ascenso social: fue nombrado director del Teatro particular de S. M. la Reina, académico de la Academia de las Buenas Letras en Sevilla, Profesor de Declamación del Real Conservatorio de Madrid y, al fallecer Ventura de la Vega el 29 de noviembre de 1865, fue promovido a la dirección del Conservatorio. Cuando la Real Escuela de Música y Declamación fue reorganizada en 1868 se creó una plaza de Comisario Regio dotada con 600 escudos anuales y le fue otorgada a Romea.

Con él se alcanza plenamente —en la imagen pública— el ideal ilustrado de actor, formado, culto, y por ello socialmente valorado. Pero además, con Romea queda establecido el valor de los conocimientos teóricos, la reflexión, y su importancia para la formación y la práctica del comediante. Dice sobre Talma: «Buscadle en la teoría, y en sus reflexiones sobre el arte teatral encontraréis al gran filósofo, al observador profundo» (p. 190).

Actualiza el debate sobre la implicación emocional del actor que había planteado *La paradoja del comediante*. Y en cierto modo podría decirse que lleva al extremo la copia de la realidad (de sí mismo), el arte extraído de la verdad natural que quería Diderot. Las ideas de Talma, que estaban en el manual de Andrés Prieto, pasaron a la Escuela de Declamación con Carlos Latorre, y culminaron en la práctica teatral y académica de Julián Romea. La “verdad” que propone se traduce en una naturalidad del actor vivenciando el personaje, lo que afecta decisivamente al uso del lenguaje. Este deberá ser sencillo, sin afectación formal; es decir —y esto es muy importante—, deberá ajustarse al lenguaje del personaje, del texto, puesto que el personaje no tiene otro, y del actor en cuanto a la voz. Defiende la vivencia de las emociones, lo que no implica en

³⁴³ El famoso “Parnasillo” del Teatro del Príncipe del que fue centro Julián Romea, tuvo un precedente en los años veinte en el “Cafetín” contiguo al teatro (véase Saco, 1879: 238 y s.). Ambas tertulias tuvieron trascendencia literaria, artística y política.

absoluto dejadez o descuidar los detalles. El estilo realista planteaba un principio único de actuación (y formación) que en general no atendía a las diferentes formas del lenguaje en los géneros, que Romea no obstante conocía. El modelo será la naturaleza. Desde esta perspectiva la oratoria, sin personajes de por medio como en el teatro, asociada a lo académico y a las pautas discursivas, dejó de ser una referencia para el habla escénica: el arte del actor ya no se compara con la oratoria en aras del prestigio, sino que se considera superior. Muchos de los textos que representó (hay incluso comedias de magia) tienen características que obligan a matizar el concepto de “naturalidad” en la actuación de Romea; por ello Granda (2006: 88) cree que:

se está haciendo referencia a ese grado de verosimilitud y transmisión emotiva que es imprescindible para la buena comunicación desde la escena y que en la actualidad entendemos como imprescindible.

Romea asocia “declamación” al formalismo ampuloso alejado de la naturalidad, y por ello sigue la idea de los actores franceses de hablar en escena, frente a declamar o cantar. Talma aparece como el gran modelo, junto a Isidoro Máiquez. Se unen así la tradición francesa y la española, opuestas desde principios de siglo al formalismo asociado a las tradiciones barrocas, y a las viciosas rutinas del oficio. En realidad, en los gustos literarios y teatrales España había seguido en gran parte las innovaciones francesas (Pérez, en Larra, 1997: LIX).

En último término todos los argumentos de Romea remiten a la propia experiencia en escena y se justifican desde ella, siempre en relación con la aceptación del público, como anuncia en su prólogo *Cuatro palabras al lector*:

si mi opinión fuera sola y aisladamente mía me guardaba bien de presentarla como norma a mis discípulos; pero el público con su bondad, sólo por bondad sin duda, la viene sancionando en la práctica durante veinte años, y eso es lo que me anima a hacerlo (Romea, 2009: 73).

Tal vez su vinculación a la masonería se refleja en las formulaciones idealistas de ascendencia platónica del manual. «El discurso de Romea es enormemente tautológico». (Rubio, en Romea, 2009: 57). Alude reiteradamente a conceptos abstractos como “verdad”, “pasión”, “talento”, “genio”, “instinto especial”, “corazón”, “sublime”, y a la inspiración, en ocasiones divina y en otras asociada a la vivencia en el momento.

El teatro había sentado al público y después lo había dejado a oscuras. La asociación del arte del actor a la vivencia puede relacionarse, después de Romea, con cierta disociación entre la literatura teatral y el estilo de actuación en el neorromanticismo finisecular, que llevaría a Enrique Funes (1891: 628) a dictaminar: «El Arte del Actor está enterrado vivo en la tumba del drama del poeta». En último término conduciría a la renovación del naturalismo.

10.10. Antonio Capo Celada (1865) *Consejos sobre la Declamación*

10.10.1. El autor y las ediciones

Después de estudiar en la Escuela de Declamación del Conservatorio de María Cristina fue primer actor en Madrid. Antonio Capo Celada (1817-1870) ejerció como profesor de Declamación en el Instituto provincial Sevillano “San Isidoro” y en el Liceo de Málaga. Él mismo dice que amplió estudios en Francia, Alemania e Inglaterra (Capo, 1865: XII). En ocasiones en su faceta de artista plástico aparece citado como Antonio Capo y Celada.

Manuel Ossorio (1868: 115) lo refleja como artista polifacético y creativo, con una biografía extensa llena de contrariedades y triunfos. Dice que nació en 1817 e ingresó en las clases de canto del Real Conservatorio de María Cristina. Al poco tiempo cantaba en los teatros de ópera como tenor, hasta que perdió repentinamente la voz, dedicándose desde entonces a la declamación. Se le describe como artista polifacético: músico, compositor, cantante, actor y con una amplia obra plástica en el curioso formato de recorte en papel, que le dio mucha notoriedad, premios honoríficos y menciones en varias exposiciones³⁴⁴. Tenía posesiones en ultramar, y ocupó «un distinguido lugar entre los primeros actores del género cómico» (Ossorio, 1868: 115).

Cotarelo (1934: 171) hace relación de alumnos del Real Conservatorio en 1831 que después serían «famosos en diversos órdenes del arte» entre los que se encuentra Antonio Capo. Lo sitúa como primer tenor cómico en la compañía de zarzuela del Liceo de Barcelona en 1855 (Cotarelo, 1934: 549). Soria (2010: 99) refiere un Antonio Capo González entre los alumnos de Enseñanzas Musicales del Conservatorio que asistían a las clases de esgrima, e igualmente aparece como alumno de diversas materias del Conservatorio en la *Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia (1876)*. Sopeña (1967: 30, 36) lo refiere como alumno pensionado y después como celebrado actor salido del Conservatorio, junto a nombres como Calixto Boldún y Julián Romea. En el manual Capo (1865: XI) cita a Joaquín Capara y Rafael Pérez como profesores suyos en el Conservatorio. Si Rafael Pérez falleció el 21 de enero de 1832, parece claro que Antonio Capo González y Antonio Capo Celada son la misma persona. Por otra parte, dice también en el manual que llevaba «veinte y cuatro años de carrera en los teatros de la corte y principales de España» (Capo, 1865: XII), lo que da 1841 como inicio, diez años después de iniciar estudios en el Conservatorio. Parece excesivo tiempo, pero podría referirse a la carrera como actor después de dejar el canto.

³⁴⁴ París (1855), Madrid (1858), Sevilla (1858), Londres (1862). Ver Ossorio, 1865, p. 117.

Don Antonio Capo, profesor de Declamación que fué hacia 1865 en el Instituto Sevillano, y autor de unos consejos acerca de su arte, en los cuales muestra más intuición y sentido práctico que conocimientos estéticos. Fué Capo un actor cómico excelente (Funes, 1894: 582).

No hemos encontrado referencias a más ediciones que la de 1865.

10.10.2. La institución, el manual y los planes de estudio

El autor estima en muy poco estos consejos, que son una reminiscencia de sus lecciones orales. Tales como son los dedico cordialmente á mis discípulos (Capo, 1865: V).

Ossorio (1868: 115) señala que daba excelentes discípulos salidos de las clases en el Liceo de España, y que fundó su propia academia de Declamación.

En el manual presenta su discurso de apertura de la clase de Declamación del Instituto provincial de Sevilla (Capo, 1848: VII):

el honroso puesto de profesor de la cátedra de declamacion del Instituto provincial sevillano: título con que me ha favorecido la galante junta del referido Instituto (Capo, 1865: XII).

El Instituto Provincial de Sevilla impartió estudios de segunda enseñanza en relación con la Universidad a partir de la implantación del Plan Pidal desde 1845, año en que comenzó a dirigirlo Alberto Lista. En el año 1859 el Instituto fue separado administrativamente de la Universidad³⁴⁵.

Los Consejos sobre la Declamación se dirigen a sus alumnos, que bien pudieron ser los del Instituto Sevillano, pero también los del Liceo de Málaga o los alumnos de su academia particular.

Javier Vellón (2011: 25) le cita como «uno de los maestros de la nueva institución educativa», por el Conservatorio de María Cristina, pero sin más referencias. Álvarez, Ferril y Rubio (2011: 112) también dicen que fue profesor en el Conservatorio de Madrid. Tal vez se refieran a su titulación como “alumno profesor”, pues ni Granda (2006) ni Soria (2010) le citan como maestro del Conservatorio.

10.10.3. El Habla Escénica en el texto

La obra carece de un índice de contenidos, pero sí contiene una tabla alfabética de materias (Capo, 1865: 193).

³⁴⁵ Esta información procede del propio Instituto:

http://www.institutosanisidoro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=114&Itemid=523

Aparentemente va desarrollando el texto sin un plan explícito. Se estructura como sigue:

- Una primera parte sobre contenidos generales.
- Una segunda parte sobre las pasiones y su expresión, que es la más extensa debido a la disertación filosófica.
- Una tercera parte sobre las edades en las personas, estudio del actor, deberes, cuestiones sobre la voz y la música en los cantantes, los apartes y el público, el género “El Hablador”, la función de las escuelas y maestros, la diversidad en el actor dramático.

No hay un epígrafe específico dedicado a la voz y el habla; los contenidos se reparten por el manual y aparecen en relación con otros sin un programa claro. Sin embargo, la mayoría se concentran en la tercera parte (p. 172-183), en la que desgrana los temas expuestos en el párrafo anterior.

En la tabla alfabética aparecen ciento sesenta y dos entradas, de las cuales ninguna refiere directamente a la voz o el habla.

A partir de aquí citamos únicamente por la página.

10.10.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

10.10.4.1. Conocimientos (Saber)

En la definición de Declamación toma un lugar relevante la comunicación de emociones, cuyo significado y procesos define de manera precisa. Emoción es la excitación de la sensibilidad, mientras que sensación es la excitación que no pasa de los sentidos. Los sentidos trasladan al alma las impresiones a través del sistema nervioso. Percepción es la impresión «que se dirige a la inteligencia», y la inteligencia es una facultad intelectual que permite el conocimiento, comprensión o sentido de una cosa. La afección «es la sensación intermedia del sentimiento» (p. 16). Las pasiones son sentimientos activos (amor, ira, odio), mientras que las afecciones son pasivas (tristeza, alegría). El amor al arte y el amor a la religión son las pasiones más grandes, nobles y superiores; se diferencian en que la segunda recompensa en lo celestial, mientras que la primera es recompensada por los hombres (frecuentemente con el olvido). Distingue entre pasiones sociales (amor, orgullo o ambición, envidia y celos, avaricia, pasión del juego, suicidio, desafío, nostalgia), pasiones intelectuales (manías del estudio, de la música, del orden, de las colecciones, fanatismo religioso, político y artístico) y pasiones animales (borrachera, cólera, gula, miedo, pereza, lujuria).

El rostro, el cuerpo y la voz son los tres principales medios de expresión del actor. Es el orden que sigue para exponer los contenidos.

Compara la Declamación con la música, puesto que había estudiado música y tenía alumnos de canto para el teatro.

En la declamacion, ó mejor dicho en la lectura no tenemos suficientes signos que denoten pausas, aspiraciones, cantidad de sonido, ni tiempo ó compás que acelere ó retrase la palabra ó la situacion: todo es convencional y rutinario supuesto que la puntuacion no puede indicar lo necesario. En la música todo está previsto, y és más imposible la impunidad (...) En la declamacion, todo queda al buen juicio, á la memoria, á la voluntad, á la inspiracion; en la música todo está escrito, organizado, acompasado, medido y armonizado (p. 172-173).

En la declamación tampoco están delimitadas las voces ni su extensión, y el débito puede variar de una manera arbitraria, mientras que en la Música sigue el compás. La aplicación de los principios de la Música a la Declamación reduce sus posibilidades y la limita (p. 174).

Apenas hay contenidos específicos.

10.10.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

De las formulaciones en negativo —lo que no debe hacer el actor— podemos precisar algunas habilidades y detalles técnicos relacionados con el Habla Escénica. Por ejemplo, el hábito de mover el pecho a imitación de los gestos de otros actores, consigue cansar y agitar la respiración, modificando el sonido de la voz y haciendo que la palabra surja vacilante e insegura. Esas costumbres pueden limitar gravemente al actor:

¡Cuántas veces se vé privado el público de la sensacion que le produciría una palabra dicha clara y artísticamente, por otra que sale cortada, oprimida, ahogada, por tener el artista una mala costumbre! (p. 39).

Recomienda la claridad en la articulación y en la dicción:

volviendo á la cuestion que nos ocupaba de la duracion, cantidad y fuerza de los sonidos ó de la emision de la voz: debo recomendar que la representacion exige claridad en la pronunciacion, de manera que se perciban bien todas las sílabas, sin precipitarlas, ni tampoco acentuarlas exageradamente (p. 178).

La falta de claridad es un defecto grave en oradores, predicadores, actores, jueces, diputados: en todos los que utilizan el Habla Escénica. La pronunciación no puede ser atropellada ni excesivamente marcada, sino natural y a expensas de las variaciones en el sentimiento: «natural, redonda y sin esfuerzo ni descuido» (p. 178).

Resume los defectos del Habla Escénica de la siguiente manera:

sirva á ustedes de regla, que todos los que emplean sonidos afectados, tonos huecos, gritos descompasados, pausas exageradas, transiciones repentinas y continuadas, lloros de laringe, martilleo en la dición, ó velocidad estudiada, ni tienen sentimiento ni son artistas ni merecen otro nombre que el de rutinarios ignorantes (p. 179).

Una vez más, aparecen principios generales, pero pocas habilidades específicas.

10.10.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El método escogido para estructurar la información es el bien conocido de preguntas y respuestas entre alumno y profesor (p. 15).

Expone un proceso de trabajo del actor (p. 130 y s.):

- En primer lugar estudiar el personaje y su relación con los demás, así como su importancia en la obra, sin considerar para ello el mayor o menor volumen (texto). Un papel corto o largo no indica que sea mejor o peor.
- Leer el papel en voz alta para conocer el efecto, las bellezas y defectos del lenguaje.
- Anotar las indicaciones del director, las entradas y salidas y las cuestiones de ejecución.
- Señala las expresiones importantes para el desarrollo del argumento o fábula, para que queden claras al público.
- Memorización.
- Paralelamente a la memorización, estudio filosófico del personaje y sus razones, carácter y motivaciones, hasta fijar sus rasgos. Para ello el actor necesita silencio, concentración, recogimiento. Necesita imaginación, huir de la rutina y la reiteración, de la duda y el amaneramiento. Habrá de dar particularidad y verdad a los rasgos del personaje, a ser posible tomados de personas reales.

Los apartes le parecen contrarios a la verdad y la verisimilitud, un inconveniente y una impropiedad de difícil solución; recomienda acelerar la dición y reducir el volumen clarificando si es para sí o para otro personaje, nunca para el público. Esta cuestión es una constante en los manuales.

10.10.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

En el discurso de apertura del curso de Declamación del Instituto “San Isidoro”, de Sevilla, comienza por advertir de la dificultad, sinsabores, peligros y escollos de la carrera del actor, que no tiene, como otras, un final demarcado. El actor no podrá tomarse descanso pues ha de observar constantemente la realidad misma que le ofrece los modelos que habrá de reproducir con la mis-

ma verdad. Cita varios actores y actrices como «víctimas del arte», pues el actor arriesga su salud y acorta su vida al poner en juego las pasiones, lo que afecta a «sus facultades físicas é intelectuales mas que todos los demás hombres» (p. VIII).

El arte del actor, además de ser fugaz y perecedero, implica muchos sufrimientos, pues dispone de una única ocasión, no se tolera el error, y está sometido al arbitrio del público. La prensa tiene la facultad de juzgar y desacreditar una reputación adquirida con esfuerzo.

Capo es de los pocos que reflexiona sobre la madurez y la vejez del actor exponiendo el asunto abiertamente a los alumnos:

así como en las demás artes, destinos ó profesiones, los años proporcionan el descanso, el respeto, los ascensos, los premios, y tantas otras ventajas que dejo á la consideracion de Vds. por no referirlos: en el actor por el contrario, la vejez le proporciona el desengaño mas triste y desconsolador que puede darse á un alma sensible. Cuando conoce los secretos del arte, cuando halla la verdadera filosofía artística, cuando su práctica y su conocimiento le facilitan la buena ejecucion de sus obras; empieza á levantarse en la sociedad que le admira el rumor de «ya vá siendo viejo», y con la mayor facilidad le desautoriza y le abandona (p. IX).

Habla de la pobreza del actor, que no puede acumular capital entre otras razones por la costosa inversión que requiere el vestuario escénico para ser apropiado y lujoso.

Insiste en la necesidad de cuidar la imagen pública, pues nadie está más expuesto a la crítica que el actor debido a su relevancia pública. Diferencia entre actores y actrices, para las que el decoro es una cuestión fundamental, como veremos enseguida.

El actor ha de ser humilde y respetuoso con las críticas, lejos de todo vano orgullo, pero no por ello sin amor propio ni dignidad. Debe sufrir la crítica vulgar y apasionada a la vez que aprender de la entendida e instructiva (p. X).

Sobre la religión:

debe ser asimismo *religioso*, comprender perfectamente toda la grandeza de Dios, porque ningun ser hay sobre la tierra que haya de menester tanto su divina misericordia y amparo (p. X).

A lo largo de todo el manual insiste en la importancia del acuerdo con la religión y las leyes, ya sea en la vida del actor, la del personaje o los medios expresivos para comunicar las pasiones. Una vez más, el decoro. La capacidad artística, así como la palabra (p. 178), es para Capo «un don celestial y por lo tanto aparece según la voluntad de Dios» (p. 138); es el “genio”, característico del periodo romántico.

Las actrices deben cuidar de no mostrar su desnudez, de ser respetuosas y de conducta ejemplar para «evitar los tiros que el ocio y libertinaje de todas las poblaciones dirigen constantemente á las pobres actrices» (p. XI). La separación por género en sus enfoques es patente en todo el manual.

El actor debía ser artista de principios y dar muestra de cultura.

Dichoso yo si en mi vejez llego á saber que todos mis alumnos son dignos del respeto de la sociedad como artistas y como caballeros (Capo, 1865: XIII).

Parte de la necesidad de sentir, para después incorporar la sensación, la percepción, la emoción, y las pasiones. Como vemos, es uno de los primeros manualistas que incorpora conceptos y principios de psicología.

Como las diversas pasiones se combinan y se manifiestan de manera diferente según individuos y lugares, no hay dos pasiones iguales, por lo que no se pueden sistematizar. De ahí que cite la opinión —que viene de Carlos Latorre, como vimos— de que no hay reglas para la Declamación. Sin embargo, Capo abre el campo de visión y va más allá cuando dice:

la declamacion tiene como todas las artes, reglas fundadas en la naturaleza; preceptos autorizados por artistas inteligentes y estudiosos y por último, tiene tal conexion con todas las artes, que las reglas generales de aquellas, lo serán siempre para la declamacion (p. 20).

El artista dramático ha de tener el talento, preceptos, reglas «y sobre ellas esperar la divina inspiracion»³⁴⁶ (p. 21), que a veces tarda en llegar. Capo hace la, quizás, más clara declaración de la necesidad de principios, reglas y formación en el arte del actor:

en esto me fundo para decir que hay reglas, por que los preceptos de este artista y de otros muchos naturales y extrangeros las forman, fijas y positivas, si á esto se une la aplicacion de otras artes y ciencias que directa y positivamente auxilian á la declamacion sus reglas serán las nuestras. Lo que debemos procurar es formar actores que tengan escuela, que tengan origen, que formen comunidad científica y profesen una ley conocida y segura; de ese modo desaparecerán de la escena esos hijos espúreos que sin más razon que su voluntad se afilian en un arte del que no tienen el menor conocimiento (p.22).

³⁴⁶ A diferencia de otros manuales como el de Barroso (1845: VI) que rechaza abiertamente las reglas.

Posiblemente por primera vez se propone la idea de que la principal base del artista es la educación, y de una comunidad de conocimiento, una comunidad científica frente al concepto de artista individual. Capó considera imprescindible la instrucción:

si yo reconociera en ustedes y en los que pueden sustituirlos conocimientos en todas materias, si fueran suficientemente instruidos, claro está que nada les dijera y corroboraría la general idea de que la declamación no tiene reglas como se dijo en un principio. Mas como á una cátedra como ésta acuden personas de todas clases y habrá algunas que carezcan de los conocimientos necesarios para una carrera tan penosa; tengo que enseñarles el camino que pueda conducirlos á saber estudiar la naturaleza (p. 59).

Para Capó la sucesión maestro-discípulo es una forma de avance artístico:

los consejos de sus maestros y su escuela desarrollaron su inteligencia y con el tiempo superaron á sus maestros. Este es el orden natural de la vida y contradecirle es negar el mejoramiento universal (p. 137).

En el estudio y clasificación del rostro recurre a las clasificaciones e interpretaciones de la fisonomía y la fisiognómica: las formas tienen correspondencias con los caracteres.

El actor no debe dirigirse al público, y propone la cuarta pared «de cristal» (p. 31).

Es principio fundamental que los

movimientos del actor, han de ser naturales é hijos del sentimiento, pero de ningún modo amanerados, ni rutinarios, ni de fórmula, porque el gran estudio de la Declamación consiste en *sentir y saber sentir*, y sintiendo se expresa y todos los músculos y organismo del artista obedecerán al sentimiento, como obedecen cuando la pasión es verdadera y experimentada por otro que no es actor (p. 32).

De manera semejante a la que proponía Valladares (1848), Capó limita la creación del actor a copiar la naturaleza, ciñéndose siempre a las características del personaje histórico o creado por el poeta (p. 37). Critica la falta de dotes y conocimientos que conducen a algunos actores que copian de otros una colección de movimientos, tonos y gestos «y con ellos se lanzan a la escena á guisa de vendedor que sale con su mercancía» (p. 38). Tampoco es partidario de seguir codificaciones y modelos fijos, pues el actor no puede estar pensando en la voz, la posición o el gesto al mismo tiempo, y esto hace que la pasión decaiga y el resultado sea maquinal y no inspirado por la naturaleza³⁴⁷ (p. 40), ya que «la declamación tiene reglas, hijas de la naturaleza» (p. 53).

³⁴⁷ Aunque Capó es contrario a las codificaciones, no puede sustraerse a ellas cuando explica la significación de los gestos, movimientos y formas de las partes del cuerpo o del rostro. Una vez más las tendencias a la naturalidad y la codificación conviven en distintas proporciones sin poder desprenderse una de la otra.

La ética del actor implica la dignidad del arte y el decoro, desechando lo repugnante y presentando lo aceptable (p. 156):

sacrifiquen ustedes por el amor al arte esos deseos incesantes de aplausos, arrancados á una parte de público ignorante ó licencioso (p. 140).

La palabra y el gesto en cualquier caso han de ir siempre unidos, con verdad o con arte (p. 56) pero nunca con exageración artificial.

En todo caso, insiste en varias ocasiones en la importancia del amor y el respeto por el arte (p. 45), ya que es el más extenso, grande y difícil (p. 48), debido a la variedad de movimientos, personas y situaciones con que se manifiesta.

Sus principios naturalistas quedan resumidos en esta frase:

el verdadero actor es el que llega al corazón por el camino de la naturalidad, haciendo creer al espectador que cuanto dice y hace es la verdad: si se separa de ella tocando la exageración, el espectador entendido no podrá concederle el nombre de artista (p. 179).

Es el poeta quien tiene la autoridad sobre el personaje, y el actor solo está para dar vida a la obra del autor, de la que depende (p. 182).

El maestro no debe imponer o hacer copiar su método o manera de hacer, sino ayudar al alumno a encontrar la suya.

El objeto de las escuelas de Declamación, es el de guiar y aconsejar á los alumnos que vienen á probar sus facultades ante un profesor cuyo ministerio es examinarlas, sin obligar á sus discípulos á la copia de sus acciones ni de su método (p. 184).

En esto sigue un principio que ya estaba en Prieto, Latorre y Romea.

Argumenta contra la clasificación y formación de los actores por sus cualidades y características para el desempeño de un determinado rol. El ejercicio continuo de los mismos roles amana al actor y hace que pierda el sentimiento.

Para Capo la variedad es la marca del gran actor:

el verdadero artista dramático, es el que toca todos los géneros, el que llega á engañar en términos de no ser conocido del público que lo conoce (p. 186).

Reivindica la «chispa del genio» que conmueve frente a la fría uniformidad estudiada con un resultado «exacto y matemático» (p. 187).

Continúa con Capo la idea de la exactitud histórica en trajes y decoraciones, un asunto que hemos visto en todos los manuales, aunque con especial intensidad en el de Bastús.

10.10.4.5. Aplicaciones artísticas

Citando a Talma (p. 65) explica que la tragedia no debe ser cantada, es decir, exagerada, sino hablada, es decir, con naturalidad y «verdad del habla» (p. 65).

En la explicación las pasiones, además de los movimientos y la expresión, da en contadas ocasiones indicaciones sobre la voz y el habla. Por ejemplo, al disertar sobre el «amor feliz»:

el metal de la voz es suave, en el lenguaje hay rapidez, es hiperbólico, las ideas se agolpan á la imaginacion, y cuando por las infinitas causas que pueden obligar á reprimir las demostraciones en todos los casos de la vida, se apela al silencio (p. 72).

La variedad en las pasiones permite al actor el uso del contraste: «tendrán ustedes los efectos de los contrastes, siempre seguros en el teatro» (p. 105).

El actor debe emplear la voz que requiere su papel conforme a la edad y situación, y escuchar al resto para conseguir un conjunto agradable y evitar la disonancia (p. 172).

Para los cantantes, propone estudiar la declamación para dar valor a la palabra y así evitar las rutinas que implica confiarlo todo a la música. Los cantantes desdeñaban generalmente este aspecto (p. 176).

Es preciso que entiendan los señores cantantes que la letra es la mitad del valor en el Teatro y que deben marcarla, expresarla y sentirla (p. 176).

Creía que los espectáculos musicales requerían el mismo cuidado para la Música que para la Declamación, y que quedaba mucho por mejorar en este aspecto. Los cantantes debían imaginarse que hablaban. Capo, en cierto modo, anticipa el verismo: «He tenido el gusto de ver en algunos teatros vislumbres de este pensamiento: pero nunca la perfeccion que deseo y que acaso algun día se practique» (p. 177).

Mientras los cantantes no se persuadan de que hablan cantando; y los actores, que hablan sin cantar, no se verán en la escena representaciones ajustadas á la verdad (p. 177).

Capo refiere un género escénico, el “Hablador” basado en hablar deprisa y no dejar hablar a los demás; al parecer tuvo cierto éxito.

10.10.5. Habla Escénica y actuación

En la definición de declamación, como era tradicional, parte de la recitación compuesta de entonación de la voz, acción y gesto. Pero la definición resulta artísticamente insatisfactoria ya que no incluye el sentimiento, de modo que para Capo Declamación «es el arte de *Sentir* y hacer *Sentir*» (p. 15); el sentimiento es la base del arte y la primera cualidad del artista, es una impresión que llega al corazón. Así, actuar implica en primer lugar la transmisión de emociones.

La buena representación de la verdad de las pasiones, solo esta reservada á los artistas que han pasado por situaciones iguales ó parecidas á las de la producción (p. 76).

10.10.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Los tratados de D. Carlos Latorre, D. Julian Romea, D. Juan Lombia, D. Antonio Barroso y otros de autores españoles y algunos extranjeros, son para mi respetabilísimos y dignos del mayor encarecimiento (Capo, 1865: V).

Son reconocibles las referencias y las similitudes con estos tratados. No cita a Félix Enciso Castrillón, cuyo manual con seguridad estudió en las clases del Conservatorio (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 142), al igual que probablemente el de Bastús.

Una referencia constante en el manual es la pintura, pues Capo era también artista plástico. Las comparaciones con la pintura le permiten aplicar sus principios y reglas a la declamación (p. 44), algo que venía ocurriendo desde el manual de Rodríguez de Ledesma. Pero la diferencia entre pintura y teatro está precisamente en la palabra:

esta calla [la pintura], el actor habla y tiene que unir al acierto de la acción el de la palabra, sino quiere que una cosa destruya la otra, ó mejor dicho que las dos mueran al mismo tiempo (p. 45).

En cuanto a las fuentes para el estudio del gesto Capo se apoya, como hiciera Bastús, en conocidos tratados:

cuando los signos anteriormente dichos sirven de indicio en los tribunales, en las cátedras de medicina, y en las artes en general en toda Europa, bien puedo yo escudado con el respetable nombre de DESCURET, *Doctor en medicina y en Letras de la Academia de París*, ponerme á cubierto de los tiros de la crítica de los que se dicen entendidos (p. 58).

Cita también a Bossuet (1627-1704), posiblemente las *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), y a Delavigne (1793-1843) a propósito de las fisionomías, y a La Bruyère (1645-1696) y sus *Caracteres de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou le moeurs de ce siècle*, de 1688.

En el estudio de las pasiones hay profusión de citas y autores, muchos de ellos filósofos franceses, pero también los clásicos griegos, latinos y Talma, que es referencia habitual en los manuales (el conocido motivo: «La tragedia se habla»; ver nota 110). Tampoco falta la referencia a Isidoro Máiquez, que aparece junto a Talma. Y una al cantante Ronconi³⁴⁸, que «cantaba declamando» (p. 174).

Recomienda a los alumnos ampliar conocimiento en la *Medicina de las pasiones*, de Descuret (1842), y cita un largo párrafo de la *Historia natural del jénero humano*, de Julien-Joseph Virey (1824).

El manual de Capo fue utilizado por José Zorrilla para perfeccionar sus habilidades en la lectura artística, que eran muy apreciadas en su tiempo (Álvarez, Ferril y Rubio, 2011: 112).

10.10.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El actor necesita sensibilidad, sentido e inteligencia, que son dones de la naturaleza, ya que el resto de cualidades pueden suplirse con el arte. Como vemos Capo sigue los argumentos de Talma, Latorre y Romea. Además, necesita el actor la figura proporcionada, el rostro regular y la voz adecuada a la expresión de los afectos. Mas todo ello no le servirá sin la «inmensa instrucción que necesita» (p. 17). De ahí que un buen artista sea una rara excepción.

Para Capo son muy importantes los estudios del actor, pues la educación es la base principal del artista:

el primero es el conocimiento exacto y detenido de la gramática castellana que corregirá los defectos provinciales. El artista dará el verdadero sentido á las oraciones, haciendo las pausas y tomando alientos en el lugar conveniente á la puntuacion. Es necesario el conocimiento profundo de la lengua castellana y si puede unirse el de la francesa é Italiana seria muy conveniente para leer las obras clásicas de ambas naciones (p. 22).

Además, debe estudiar la historia, la indispensable literatura, mitología, heráldica, dibujo y música, baile y esgrima. Ante todo el actor debe conocerse a sí mismo, lo que requiere estudiarse para poder medir sus facultades, evitando así muchos males. Con respecto a la voz, deberá ser «fuerte, sonora y de buen metal, pero melodiosa para las inflexiones» (p. 23).

³⁴⁸ El barítono Giorgio Ronconi (1810-1890), que fundó en 1861 un escuela en Málaga, y que fue profesor honorario del Conservatorio de Madrid (Vér 8.9, p. 286).

El actor no puede ser tímido y requiere de cierto orgullo entendido como confianza:

si el actor al expresar sus pasiones, manifestara timidez, encogimiento ó debilidad, no conseguiría dominar al público ni tenerle suspenso, extasiado, absorto, y para ello es necesario que demuestre superioridad (p. 91).

En resumen, el actor debe ser fundamentalmente sensible y con sentido artístico, aspectos que no suplen los conocimientos (p. 183); con esto puede recibir la inspiración, que también es un don divino. Comenzaba este epígrafe con los referentes esenciales de Capo, vinculados a la Escuela de Declamación; concluye el manual remitiendo como complemento a contenidos como los géneros, métrica e historia del teatro, del manual de Julián Romea:

concluyo mis consejos, enlazándolos íntimamente con el Manual de Declamación del Real Conservatorio de Madrid por el profesor D. JULIAN ROMEA. Digo enlazándolos, porque en el indicado Manual hay máximas y preceptos respetabilísimos, dignos de tan eminente artista (p. 189).

10.10.8. Conclusiones

Ya desde el mismo título aparece el talante no dogmático de Antonio Capo, que ofrece «consejos», con respeto y admiración por otros tratados, y como «reminiscencia» de sus lecciones. Sin embargo adopta el método tautológico de las preguntas hechas desde las respuestas, tal vez siguiendo modelos anteriores como el de Enciso (1832) o Romea (1859).

Enlaza con los manuales de Carlos Latorre y Julián Romea, que siguen a Talma y los principios de la “escuela de la verdad”: el actor fundamentalmente ha de sentir para hacer sentir. Los medios expresivos, voz, cuerpo y rostro, responderán fielmente y de manera natural a los impulsos internos de la emoción. En su mayor parte el manual es una disertación filosófica sobre la naturaleza de las pasiones y su expresión, sin aportar elementos técnicos sobre el Habla Escénica. Pretende dar sus «consejos la generalidad posible» (p. 73), por lo que en pocas ocasiones se detiene a concretar los detalles técnicos. Como se puede apreciar, apenas hay contenidos y procesos de trabajo específicos, mientras que destacan los principios artísticos, éticos, profesionales de carácter general, que además del estudio de las pasiones, tal vez sea la parte más desarrollada.

Es imprescindible la instrucción del actor en la reglas de la Declamación, que tienen que servir para sentir y hacer sentir. Verdad y arte pueden unirse, también en el habla, pero nunca con exageración artificial. La formación ha de generar aristas, por lo que cree que no se deben imponer al alumno las acciones o métodos del maestro.

Como cantante y músico, Capo aporta una visión particular de la voz y el habla en los manuales de Declamación. La oposición entre Música (claramente pautada) y Declamación (abierta, basada en la inspiración) le permite proponer una vía de unión a través de la palabra. Las referencias a la Pintura y la comparación entre ambas artes —la Declamación siempre por encima— son otra constante en el manual.

10.11. Antonio Pizarroso (1867) *Reflexiones sobre el arte de la declamación*

Recomiendo, pues, a ustedes con eficacia que se apliquen a estudiar estos ramos de la declamación, con la esperanza que más o menos pronto recogerán óptimos frutos. A veces sucede que un actor suele despuntar, por decirlo así, merced a su genio o instinto, a pesar de desconocer los fundamentos del arte; pero ¿merecerá llevar el título de artista? ¿Lo será en efecto? No: ése no es más que un ciego que vaga a ventura; un navegante sin norte; un cuerpo sin alma (*Discurso pronunciado el 1º de octubre de 1872 en la apertura de la clase de declamación instalada en el Teatro Español*, en Soria, 2009b: 100).

10.11.1. El autor y las ediciones

Antonio Pizarroso y García Corvalán (1811-1874) fue un experimentado actor que venía trabajando en los teatros desde 1832 en Cádiz, Valencia, Bilbao; y en Madrid, al menos, desde la temporada de 1841-42, en importantes compañías como la del Teatro Español, y en teatros caseros donde había comenzado su carrera y donde seguiría actuando, como tantos otros actores (Nombela, 1909 [II]: 188). Actuaría también en los teatros de Sevilla y Barcelona.

Su padre era maestro y Antonio recibió una educación completa en una familia liberal. Estos aspectos influyeron en su vocación didáctica y en su implicación militar en la guerra civil de 1836, y posteriormente en las milicias del General Espartero (Ruiz, 2015).

Tuvo una importante reputación por la que sería recordado durante un largo periodo ya que compartió escenario con los grandes actores y actrices de su tiempo. Funes (1894: 535) elogia su talento e instrucción, alude a la influencia en él de Carlos Latorre y José Zorrilla, recuerda que tuvo una prestigiosa «cátedra particular», y que brilló en la comedia.

Cortada (1848: 49 y s.) relata la vida del actor. Una biografía argumentada así como su trayectoria profesional a lo largo de varias temporadas puede consultarse en el artículo de Manuel Ruiz (2015) *Antonio Pizarroso y García Corvalán*.

No hemos encontrado otras ediciones.

10.11.2. La institución, el manual y los planes de estudio

El autor se presenta en la portada como Profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación. La actividad de Antonio Pizarroso en la institución y en la escuela del Teatro Español ha sido estudiada por Guadalupe Soria (2009b).

La esmerada instrucción de Pizarroso, los conocimientos de idiomas, y la profesión de su padre debieron influir en su vocación por la didáctica, que combinó con la actividad escénica a partir del nombramiento como maestro honorario del Conservatorio de Madrid el 5 de abril de 1858. El *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación* de 14 de diciembre de 1857, elaborado en aplicación de la Ley Moyano, establecía en el capítulo VI los criterios para la concesión del cargo³⁴⁹; en este periodo los maestros honorarios podían participar activamente en las juntas del centro, en los jurados de los exámenes, en las funciones, e incluso en la enseñanza. Pizarroso se incorporó a las actividades como miembro del jurado de los exámenes y concursos anuales en 1858, 1859 y 1860, en los que participaban críticos, dramaturgos y actores de prestigio (Soria, 2009b: 94).

Participó en funciones benéficas en al menos una ocasión, en 1860, junto a los profesores Julián Romea, Joaquín Arjona, el actor Florencio Romea y algunos alumnos (Soria, 2009b: 96). Ese mismo año Arjona, que era profesor supernumerario, propuso a Pizarroso como sustituto, que desempeñó las clases en diversos periodos hasta 1865. En septiembre de 1865 fue nombrado profesor sustituto de Declamación, y su docencia pasaría entonces a ser remunerada con mil doscientos escudos anuales hasta 1867 (Soria, 2009b: 96). Las notas sobre los alumnos que Soria ha extraído de los archivos revelan la importancia que Pizarroso daba a la correcta pronunciación entre las habilidades del actor. El mismo año de su cese como profesor sustituto publicó el manual, por lo que este sin duda recoge su experiencia en los escenarios, y la didáctica en la institución.

El inicio de las clases de la Escuela Práctica de Declamación se verificó el 1 de octubre de 1872 con un discurso dictado por el recién nombrado maestro de Teoría de la declamación. En su intervención, Pizarroso presentó una breve historia del arte escénico e insistió en las conclusiones principales expuestas en las *Reflexiones* publicadas años antes (Soria, 2009b: 100).

La elección de Pizarroso para la cátedra era lógica: había ejercido en la Escuela de Declamación del Conservatorio, ahora suprimida, y era actor de la compañía del Teatro Español en aquella

³⁴⁹ El artículo 100 dice: «El de Maestro honorario se adjudicará á los que siendo artistas de profesion, contribuyan á la propagación y fomento de la Música, sobresalgan en el arte escénico ó merezcan por sus obras el aplauso público y la aprobacion de los inteligentes» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 70).

temporada (1872-1873). Las fuentes que cita Soria señalan que posiblemente las clases se dieran en el Teatro de la Zarzuela, y que Manuel Osorio se encargó de las clases prácticas, mientras que Pizarroso impartía las de teoría de la Declamación. El Reglamento de la escuela permitía que los alumnos se presentasen a los certámenes públicos para las plazas de actor en la segunda y tercera secciones del Teatro Español (Soria, 2009b: 101). La Escuela Práctica de Declamación vino a ocupar la función del Conservatorio, suprimido durante el periodo entre 1868 y 1874, aunque hubo varias iniciativas en el mismo periodo, como la del Centro Directivo de Teatros de 1871, las clases de Chas de Lamotte en 1872, o el establecimiento de cátedras de Declamación lírica y mímica aplicada a la Declamación en el Ateneo (Soria, 2009b: 91). Antonio Pizarroso destacó precisamente por su compromiso con la enseñanza de la Declamación durante el Sexenio democrático.

Fueron bien conocidas las clases que Pizarroso impartía en su casa, a las que acudían actores, abogados y políticos, y que fueron reseñadas y anunciadas en la prensa hasta poco antes de fallecer el actor, en abril de 1874 (Soria, 2009b: 101). Las actividades de la Escuela Práctica de Declamación se mantuvieron al menos hasta agosto de 1874, de manera altruista según la prensa, por Alfredo Maza, sobrino de Pizarroso, antiguo alumno del Conservatorio y actor en los teatros de Madrid, que tuvo una importante compañía.

A partir de este punto citamos por la página del manual.

10.11.3. El Habla Escénica en el texto

El texto no tiene una estructura clara, transmite la impresión de haber sido redactado sin un plan previo. Consta de dos capítulos sin título, uno dedicado principalmente a la estética de la Declamación, y otro a las cualidades y formación del actor. No hay un apartado específico para la voz o el habla; la brevedad y generalidad del manual implican pocas alusiones a los contenidos sobre el Habla Escénica.

10.11.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

10.11.4.1. Conocimientos (Saber)

El actor debe conocer la lengua. Apenas hay más contenidos sobre conocimientos específicos.

10.11.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Pizarroso destaca la lectura en voz alta como una habilidad importante para el actor.

10.11.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El conocimiento de sí mismo, el estudio de las propias emociones, es un método tan bueno como la observación de otros y la deducción de caracteres. Ambos métodos, observación interior

y exterior, pueden combinarse y de este modo evitar la exageración que deriva del exceso de uno u otro (p. 6). El actor debe ser un frío y sagaz observador fuera del escenario, y un ser pleno de emoción en el escenario.

10.11.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

El capítulo I expone los principios estéticos básicos: la Declamación teatral es un arte imitativa que de la naturaleza copia al hombre, y para ello el actor utiliza, guiado siempre por la invariable regla del buen gusto, los medios expresivos de las bellas artes: color, forma, voz y movimiento. La tarea del actor es liberarse de la opresión de los sentidos para poder expresar las emociones al exterior (p. 6). Pizarroso se opone al principio de dejar en manos de la naturaleza y el genio individual el arte de la Declamación:

el arte tiene sus reglas; por eso es arte. (...) Que la naturaleza es un gran maestro, ¿quién lo duda? Pero por encima de ella hay un principio generador de belleza, que es el arte, un criterio infalible: el buen gusto. Algunos actores, confiando demasiado en su propio genio, en lo que mejor haríamos en llamar *instinto dramático*, han hecho por completo caso omiso de las reglas, considerándolas más que como auxiliares como trabas puestas al sentimiento artístico (p. 7).

Sigue a Engel, a quien suscribe, y cita por extenso la *Carta II Sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*³⁵⁰.

Nosotros aceptamos esta doctrina, y lo hacemos en la persuasión íntima de que en el teatro nada pasa rigurosamente como en la naturaleza, á despecho de los materializadores del arte, y de que el actor no está á tanta distancia de ella para que pueda eximirse de estudiarla, mal que les pese á los que solamente gradúan sus facultades por unas cuantas reglas, bien estrechas por cierto, hasta formarse una escuela falsa, conocida con el nombre de *amaneramiento* (p. 9).

El actor ha de manejar el arte, pero también debe ocultarlo, a riesgo de ser siempre igual a sí mismo. La verdad de la naturaleza necesita del arte para ser escénica. Hay un amplio territorio entre lo falso y lo verosímil (p. 10).

Las emociones han existido siempre en la humanidad, sin embargo con cada época ha cambiado su manera de expresarlas. De ahí que la expresión deba particularizarse conforme a la épo-

³⁵⁰ Hemos citado las diversas ediciones de las *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral* de Engel. *Ideen zu einer Mimik* se publicó en 1786. En 1790 se publicaron en Madrid algunas cartas en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (Doménech, Soria y Conte, 2011). En 1788 se publicaron en francés las *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. En 1807 Henry Siddons las publicó en inglés como *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*. En 1818-1819 Giovanni Rasori las publicó en italiano como *Lettere intorno alla mimica, versione [of Ideen zu einer Mimik]*.

ca, individuo y situación. Aunque la verdad sea el principio del arte, la realidad misma no es artística: el realismo y la trivialidad son rechazados por Pizarroso tanto como las reglas aplicadas sin gusto (p. 10 y s.).

El actor debe estudiar toda su vida. Pizarroso tacha de vulgaridad la idea de que el actor nace (p. 18). Las dotes de la naturaleza requieren dirigirse, los defectos atenuarse, y todo ello implica mucho esfuerzo.

Há menester ocho ó diez años para llegar á ser un actor aceptable, y nada más que aceptable.

Continuamente se debería repetir esta verdad á los alumnos que ingresan en el Conservatorio, y los que persistieran constantes en su propósito llegarían á ser actores y no rutinarios. Todo lo vence la constancia, y la constancia es la paciencia (p. 18).

10.11.4.5. Aplicaciones artísticas

No hay referencias sobre la voz y el habla en los géneros y estilos, en el verso, o en relación con la acústica de los teatros. Argumenta frente a la naturalidad de la realidad.

10.11.5. Habla Escénica y actuación

No hay detalles al respecto, sino principios generales que ya exponemos en otros epígrafes.

10.11.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Cita algunos clásicos como Terencio, Plutarco y Plauto, a Cervantes, Shakespeare y Molière, así como nombra a Moratín, Quintana, Martínez de la Rosa y otros.

Toma de Engel algunos principios importantes: el genio, la naturaleza y la emoción propia no son suficientes en el teatro. Las reglas ayudan al actor y configuran su arte, su profesión, aunque no pueden ser evidentes ni pueden ser un objetivo en sí mismas. Incluye una larga cita de dos páginas (pp. 7-9). Pizarroso se sitúa en un punto intermedio entre las teorías de la representación y las de la vivencia.

Cita el «excelente» manual de Bastús (p. 18). Finaliza con una cita de Voltaire³⁵¹, la misma que Andrés Prieto (1835) puso en la portada de su manual. Ambos debieron tomarla —en Pizarroso guarda exactamente la misma forma— de Bernier De Maligny (1826), que con ella abría su tratado.

³⁵¹ Son los últimos versos del poema *Épître à Daphné, célèbre actrice*, que Voltaire escribió en 1761 a Mademoiselle Clairon. Voltaire (2014: 4447).

10.11.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Empresa ardua parecerá abarcar tantos y tan distintos conocimientos como debe poseer un actor; pero ya hemos dicho que si ha de realizar el ideal de su arte, está en el deber de consagrar al estudio su vida entera (p. 17).

Las cualidades del actor son las que hemos encontrado en otros manuales, y quedan expuestas en el capítulo II:

delicadeza de alma, clara inteligencia, verdad y calor en el decir, elegancia y dignidad en su continente, flexibilidad y gracia en sus maneras; el alma, que siente; la inteligencia, que analiza; el calor, que comunica el sentimiento; el continente, que caracteriza, y la acción, que expresa (p. 14).

Para comunicar las emociones, el actor debe conocer muy bien la lengua y saber leer «sábiamente» (p. 14). Para que su oficio no sea una rutina empírica, una mera repetición mecánica, el actor debe estudiar los principios estéticos y artísticos de la declamación; debe estudiar «el sentimiento y la palabra en su doble forma de articulada ó inarticulada» (p. 15). Deberá estudiar Geografía, Historia, Bellas Letras («la literatura dramática, su historia y la del teatro» p. 16) y antigüedades. El estudio del personaje en todos sus aspectos permite al actor acercarse, aunque no pueda llegar a identificarse con él.

La constancia y la paciencia son virtudes necesarias al actor pues el estudio es una tarea constante a lo largo de la vida; un presupuesto, por cierto, recientemente rescatado por el Espacio Europeo de Educación Superior.

La paciencia en el actor es el *todo*: paciencia en buscar su objeto; paciencia en resistir todo lo que sea contrario á su carácter, amoldando su ser á sentimientos diversos de los suyos; paciencia en sufrir todo lo que desalentaría á un alma vulgar; y por último, paciencia hasta para luchar contra las estúpidas ideas que de su profesión conservan aún la preocupación y la ignorancia (p. 19).

10.11.8. Conclusiones

Como ya ocurría en los manuales de Milà y Capo, o tratados como el de Barroso, cree que el genio, la naturaleza, el instinto y la vivencia no son suficientes en el arte del actor: este tiene reglas y es absolutamente necesaria la formación para manejarlas profesional y artísticamente, de manera que no sean ostensibles (amaneramiento). Son cuestiones que ya aparecían en Engel. Este opúsculo de Antonio Pizarroso se centra en los principios generales, pero no aporta conocimientos, habilidades o métodos de trabajo sobre el Habla Escénica. Su valor estriba en la experiencia profesional y didáctica de Pizarroso, y en que se opone a algunos principios de la “escuela de la verdad”, reivindicando la formación y la elaboración artística frente al genio individual y la

intuición del momento. Sin embargo, es común el principio de la particularidad de las emociones. No llega a explicar las consecuencias prácticas de sus planteamientos en el Habla Escénica y la didáctica.

10.12. Juan Risso (1892) *Breves apuntes para el estudio del Arte Dramático*

10.12.1. El autor y las ediciones

Muy poco hemos podido averiguar de la vida de Juan Risso. En 1848 ya era profesional en Barcelona junto a actores importantes como Antonio Pizarroso o Antonio Valero, con quienes actuó en el Teatro del Liceo (Meneses, 1951: 192). Fue primer actor en la compañía de Mateo O'loghlin en Chile, donde se documentan actuaciones en Valparaíso en 1859 (Prado, 2012: 384), y 1860 (Medina, 1925: 66) con funciones en su beneficio. Se le documenta como actor y director de escena en Santiago de Chile en 1865 y en Catamarca en 1870, con su Compañía Dramática y de Zarzuelas. En 1872 estuvo en Asunción (Argentina) y en 1879 llegó a Mendoza, con un repertorio de «teatro español» (Pelleteri, 2005: 489). Por tanto, desarrolló una larga carrera en Chile y Argentina durante al menos veinte años.

La primera edición es de 1892 por la Imprenta de Federico Sánchez, y hubo, al menos, otra de 1909, por Mariano Galve, igualmente con treinta y seis páginas.

10.12.2. La institución, el manual y los planes de estudio

En la dedicatoria Risso dice que los *Breves apuntes para el estudio del arte dramático* se elaboraron específicamente para la clase de Declamación y que fueron aprobados por la Comisión de Música y Declamación de la Junta del Conservatorio Barcelonés de S. M. la Reina D^a Isabel II:

escribí estos breves apuntes que la Ilustre Junta del Conservatorio, sometió á la aprobación de una Comisión de su seno compuesta de personas, que por su talento, ilustración y conocimientos literarios, gozan una reputación envidiable. Sea porque mis apuntes hacen falta á mi clase, sea por la excesiva bondad é indulgencia de los señores de dicha Comisión, de la cual V. ha formado parte, se me ha concedido la inmerecida honra de aprobarlos, y la Ilustre Junta, la distinción de hacerlos imprimir para que sirvan de texto á nuestra querida clase (Risso, 1892: 4-5).

Juan Risso fue promovido a Director y Profesor de la clase de Declamación del Conservatorio por José Cens y Roquer, Vicepresidente de la Comisión de Música y Declamación, primero interinamente y después de forma definitiva. Para la clase elaboró los «desaliñados apuntes» que constituyen el manual (Risso, 1892: 33).

En la misma dedicatoria nos informa de que José Cens y Roquer acudía con cierta frecuencia a observar las clases (Risso, 1892: 4); sabemos así que la institución ejercía algún control sobre ellas.

Se incluye al final del manual el *Reglamento para los exámenes de los cinco cursos de la clase de Declamación y los premios que á los mismos corresponden*, por el que podemos conocer algo del currículo. El primer año los exámenes consistían en preguntas sobre teoría del Arte Dramático y lectura («estudiada») en prosa o en verso, con un único premio: «sobresaliente con diploma»; el segundo año se estudiaba teoría e historia del Arte Dramático y se representaba una «pieza ó comedia», con dos posibles premios: medalla de bronce de segunda clase o sobresaliente con diploma; en el tercer curso, además, se estudiaba historia del teatro, y se representaba «una de las partes principales de una obra» (p. 34), con tres premios: medalla de plata de segunda clase, medalla de bronce primera clase, y diploma de sobresaliente; en el cuarto curso se ampliaban los contenidos teóricos del tercero, y se hacía «lectura á vista de una poesía y representar un papel de importancia én una obra escogida por el Profesor», con estos premios: medalla de plata de primera clase, medalla de primera clase de bronce y plata, y diploma de sobresaliente; en el quinto curso los contenidos de los anteriores podían ser ampliados en los exámenes a juicio del jurado, además de leer una pieza a primera vista, y el «análisis y dirección de una obra dramática y ejecución de otra de mayor importancia», con tres premios: gran medalla de plata y oficio laudatorio, gran medalla de plata orlada de bronce, y gran medalla de bronce (Risso, 1892: 35).

Se establecía que un alumno podía examinarse de dos cursos en un mismo año, siempre que sus aptitudes y aplicación lo merecieran, a juicio del Director.

Concluye el manual con la relación de obras y estudios (sobre literatura, poesía, lectura, declamación, historia, artes, estética, y trajes) que se recomiendan a los alumnos, y que más adelante detallamos (10.12.6).

A partir de aquí citaré sólo por la página.

10.12.3. El Habla Escénica en el texto

El manual es breve, y no propone contenidos específicos de ninguna disciplina.

10.12.4. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

10.12.4.1. Conocimientos (Saber)

Tras una exposición general de conceptos con el tradicional método de preguntas y respuestas, expone muy brevemente los conceptos de poesía, metro y las combinaciones métricas básicas.

«Inflexión» se refiere a la emisión vocal, a la voz como soporte de la palabra y que informa al espectador del nivel de «verdad artística» del actor. Compara las inflexiones del actor con los colores del pintor, pues con ellas «el actor dá vida al personaje que representa» (p. 22).

10.12.4.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Risso pedía a sus alumnos poner mucha atención al estudio de las «inflexiones» (o «inflexiones»): «ellas *matizan* la declamación, ellas pueden convertir una palabra inofensiva en una atroz injuria, ellas constituyen el mayor mérito del actor» (p. 22). Parece referirse a la voz y la prosodia principalmente, esto es, al paralenguaje. Cita a Talma como ejemplo de actor cuyo mayor mérito consistía en la voz, precisamente por sus inflexiones, que se esforzaba en variar cada noche.

10.12.4.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Frente al defecto de la mala pronunciación, cuya consecuencia es que no todas las palabras llegan al espectador, Risso recomienda estudiar en voz alta a fin de escucharse y corregir los defectos.

10.12.4.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Nuestro teatro está sufriendo una terrible crisis artístico-dramática, pues á la vez que los públicos no asisten á la representación de las obras de nuestros más eminentes poetas, se llenan los coliseos con una extraordinaria concurrencia que se deleita escuchando obras, las mas de ellas insulsas, faltas de ingenio y sobradas de inmoralidad (p. 7).

Risso describe un panorama del teatro tan desolador como el que describían Antonio Guerra (1884) —veremos su tratado más adelante—, Manuel de la Revilla (1883: 458), Leopoldo Alas, Benito Pérez Galdós o Miguel de Unamuno. La causa principal se achacaba a los actores, veredicto que Risso acepta con la humildad manifestada reiteradamente en la dedicatoria.

Nosotros opinamos, que de la misma manera que se puede estudiar cualquiera otra ciencia, cualquier otro arte, puede estudiarse el arte dramático (p. 14).

Argumenta Risso que si el actor naciese, no existirían los Conservatorios que los Gobiernos y corporaciones del mundo mantenían con gran esfuerzo en las naciones civilizadas. Los profesores de estas instituciones son hombres de reconocido talento y experiencia en la carrera dramática, que cumplen honradamente con su función.

Yo pienso así, y creo cumplir con un deber de justicia, el suponer que mis colegas de ambos emisferios están dominados por un mismo delicado sentimiento.

Aun más; en mi larga carrera, he tenido ocasión de observar á muchos de mis compañeros que luchaban para poder progresar en su arte, que han pasado, digámoslo así, muchos años esterilmente, pero que al fin, con un perseverante estudio, con una idolatría por su arte, han llegado á ocupar en él un lugar distinguido. Pues bien; ¿estos compañeros míos habían nacido actores? Yo creo que no (p. 14).

En su argumentación defiende tres valores importantes: el amor por el arte, el esfuerzo, y la perseverancia. Reclama que, al igual que en cualquier otra disciplina u oficio, cualquier joven con vocación puede, por medio de las virtudes citadas, llegar a ser actor.

Es forzoso ser un Maiquez, un Romea, una Rita Luna, ó una Concepción Rodríguez, para tener derecho á llamarme artista?
¡Donde iríamos á parar si todosuviésemos qué ser notabilidades! (p. 15).

En definitiva, hace una defensa del estudio como requisito principal para ser actor.

Hay un epígrafe novedoso que se titula *Deberes del actor*, y que como tal no había aparecido hasta ahora en los manuales (aunque algunos hablan de los deberes y obligaciones del actor, como el de Antonio Capo, 1865: VIII). Varios de estos deberes tienen que ver con el Habla Escénica.

- El primero es tener el texto perfectamente memorizado, pues de lo contrario los actores dirigen su atención al apuntador, alteran las palabras, el sentido de las oraciones, bajan el volumen (para oír al apuntador), alargan o acortan las palabras, precipitan o alargan el débito de la elocución, o se ven abocados a gesticular sin sentido ni relación con la situación y el personaje.
- El segundo consiste en estudiar las pasiones del personaje profundamente y en detalle. La tarea del actor es dar vida al personaje creado por el autor y no otra cosa: se consigue principalmente con estudio. El pundonor y el estudio han de hacer que el actor haga del papel pequeño uno grande. El actor deberá estudiar en la historia o en la realidad las características del personaje.
- El tercero: corregir errores, ser puntual y estudiar bien en los ensayos para estar seguro en las representaciones y obtener lo mejor de sus capacidades artísticas. En cuanto a la voz:

a más, el ensayar en alta voz empleando todas las inflecciones, cambios de voz y pausas con que ha pensado adornar su estudio, le permitirá á sus interlocutores ponerse de acuerdo con él y viceversa, evitando de este modo los desentonos y pausas injustificadas que muy á menudo se observa en algunas representaciones (p. 22).
- El cuarto deber es acudir al teatro con la suficiente anticipación, para preparar la caracterización y el personaje adecuadamente y en detalle. Así, el verdadero actor puede prepararse para vivir la vida escénica «durante el tiempo de la representación» (p. 23).

- El quinto consiste en mantener una regularidad en la calidad profesional, por respeto al arte y al público, especialmente al público entendido. Y ello debido a que «hay actores que durante una representación, se les vé sublimes en una escena, medianos en otra, y malos en las restantes» (p. 23).

El actor, según Risso, es un artista que crea, y que representa las pasiones. Por ello debe mantener controladas las emociones, de modo que no obstaculicen los recursos expresivos. El arte del actor es la representación de la naturaleza en su parte más bella, y los instrumentos con que lo hace son el propio talento, la imaginación, la observación, el estudio de la humanidad, y sobre todo de sí mismo, ya que ahí residen los elementos que utiliza en su creación.

Nuestras creaciones, consisten en copiar la naturaleza, y así como el pintor domina la tela y los colores, el escultor el mármol y el bronce, nosotros dominamos la naturaleza, por cuya razón, la naturaleza, siempre estará por debajo del arte que la embellece (p. 30).

La misión del actor sigue siendo la misma que hemos visto en otros manuales, y por ello tiene una gran responsabilidad: crear un arte que instruya mientras entretiene.

Otra originalidad del manual de Risso es el capítulo *De la posteridad del actor*, en el que escribe sobre la fugacidad del arte escénico, el valor de la historia, y la necesidad del estudio constante.

10.12.4.5. Aplicaciones artísticas

No encontramos elementos relacionados con aplicaciones artísticas. Sin embargo, es reseñable la asociación que Risso hace entre verdad escénica y géneros.

10.12.5. Habla Escénica y actuación

Un título del manual está dedicado a la naturalidad. Según vimos, Risso declara que quienes más la proclaman menos la observan. En primer lugar, la naturalidad requiere verdad como ingrediente indispensable. Cierta frialdad de algunos actores quiere pasar por naturalidad —argumenta—, pero no es sino falta de sensibilidad e imaginación. La naturalidad dependerá siempre de la «composición dramática» (p. 25), es decir, será relativa al género y estilo, ya que los elementos son diferentes en cada uno de ellos.

Reflexiona Risso sobre el sentimiento en el arte del actor, y dedica a esta cuestión fundamental un amplio espacio de cinco páginas (26-31), el título más amplio de su folleto. Opone las posiciones de Romea, a favor del sentimiento, y las de Coquelin, en la línea de Diderot y favorable a la representación. Según Risso, la cuestión de si el actor debe sentir o no permanece abierta, aunque él se decanta por las tesis de Coquelin. Alude a testimonios de grandes actores y actrices france-

ses, incluido Talma, curiosamente; pero también al manual de Bastús (2008: 150 y s.), del que cita unos párrafos alusivos a la necesidad del actor de controlar las emociones para no comprometer la facultad de expresarlas. Para dar autoridad a sus argumentos, recurre a José Valero —fallecido el año anterior— y a su control de las emociones, sin el cual le hubiera sido muy difícil decir ciertos versos, y decirlos de manera expresiva en situaciones de carga emocional del personaje. «Mucho podríamos escribir para probar que el actor no debe sentir las pasiones de que está revestido el personaje que representa» (p. 28). Además, cita conocidas anécdotas de Talma y La Rachel³⁵².

10.12.6. Fuentes, referencias y tradiciones

Risso (p. 13) no solo cita frases del manual de Julián Romea, sino que también utiliza el sistema de preguntas y respuestas de manera similar y con los mismos contenidos (p. 15). Alude también a Benoit Coquelin, Vicente Joaquín Bastús, y Sebastián Carner, todos teóricos del arte del actor.

En la última página del manual (p. 36) aparecen las obras recomendadas para estudio y consulta de los alumnos, que podemos suponer lo eran también del propio Risso:

- Francisco Martínez de la Rosa (1831) *Poética de Don Francisco Fernández de la Rosa*.
- Antonio Gil de Zárate (1842) *Manual de literatura: principios generales de poética y retórica*.
- «Literatura. P. Blanco», con toda probabilidad se refiere al Padre Francisco Blanco García (1891) *La literatura española en el siglo XIX*.
- Ernest Legouvé (1878) *Arte de la lectura*.
- Vicente Joaquín Bastús (1865) *Curso de declamación*.
- Modesto Lafuente (1850-1867) *Historia general de España*.
- Adolf Friedrich Von Shack (1886-1889) *Historia de la literatura y del arte dramático en España*.
- Antonio Cánovas del Castillo (1887) *Artes y letras*.
- Manuel Milà i Fontanals (1857) *Principios de estética*; o bien (1869) *Principios de teoría estética y literatura*. Risso cita únicamente como «Estética».
- Alphonse Royer (1869) *Histoire universelle du théâtre*. Posiblemente Risso se refiere a una traducción al castellano.
- Francisco Miquel y Badía (1879) *La habitación: cartas a una señorita*. Era un libro sobre mobiliario que tuvo continuación en *Muebles y tapices: segunda serie de cartas a una señorita sobre la habitación* (1879).

³⁵² Probablemente se refiere a Elizabeth Rachel Félix (1821-1858), Mademoiselle Rachel, o simplemente Rachel, célebre actriz francesa.

- José Ixart (1886-1890) *El año pasado: Letras y artes en Barcelona. Años 1885-1889.*
- Josep Puiggari i Llobet (1886) *Monografía histórica e iconográfica del traje.*

10.12.7. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

¿Que instrucción necesita tener el actor?

Enciclopédica: pues el actor que ambicione la reputación de ilustrado entre los actores y personas instruidas, debe conocer y poseer perfectamente el idioma nacional, la gramática, retórica, filosofía, historia, mitología, poesía, estética, geografía antigua y moderna, indumentaria, origen de los objetos necesarios en las diversas representaciones, fisiología, patología, música, esgrima, baile, equitación y un grande y perfecto estudio de la humanidad (p. 16).

Obsérvese que la nómina de materias se corresponde en gran parte con la propuesta por Antonio Guerra y Alarcón (1884), a la que Risso añade filosofía, mitología, patología y equitación.

Pone siete condiciones necesarias para ser actor:

- Tener buena «figura».
- La segunda se refiere a la voz:
 - voz fuerte, clara, sonora y flexible á las modulaciones y cambios necesarios que exija la interpretación del personaje que deba representar. La voz es el instrumento por medio del cual revela el actor su talento artístico, y es preciso que la cuide y estudie continuamente (p. 19).
- Tener «fortaleza de pecho», pues la respiración es siempre necesaria para la voz y la resistencia en un arte que requiere considerable esfuerzo físico y emocional (p. 19).
- Necesita el actor flexibilidad y elegancia, por lo que requiere «desenvoltura y agilidad» (p.20).
- La memoria es indispensable para dominar el papel.
- «Buen sentido» se refiere a una especie de mezcla entre inteligencia y sensibilidad:
 - un delicado estudio de la humanidad, una exquisita discreción para distinguir lo bueno de lo malo, lo sublime de lo ridículo, etc., etc., á fin de dotar á sus personajes de los verdaderos sentimientos que les correspondan (p. 20).
- El amor por el arte dramático «debería ser la primera condición» (p.20). Se refiere a la ambición, la superación y la «adoración por el teatro».

Risso dedica un título a los Defectos que debe evitar el actor. Entre ellos:

- No saber el papel de memoria.
- «Falsear el *carácter* de un personaje» (p. 24). Implica el estudio detallado de toda la obra.
- Mantener la ilusión escénica requiere mantener constante la concentración.

- La monotonía en la voz (mantener el mismo tono y expresión), la dicción y la acción.
- La frialdad, que Risso achaca a la falta de estudio de las pasiones del personaje y «del preciso significado y valor de la palabra» (p. 24).
- La lentitud.
- La mala pronunciación, que impide que las palabras lleguen al espectador.

El sentido de lo que se declama determina los cambios e inflexiones en la voz, que si están mal pueden alterar el sentido; de ahí que sea fundamental el «estudio concienzudo del significado y verdadero valor de las palabras» (p. 25).

10.12.8. Conclusiones

Risso (p. 14), como Revilla (1832), Pizarroso (1867) y Guerra (1884), opina en contra del aserto de Julián Romea (2009: 53) de que el actor es preciso que nazca. Y va más allá cuando hace una encendida defensa del profesor de Declamación y del valor de su función como formador de actores. Opone el esfuerzo, el estudio y la perseverancia, a los valores románticos como la sublimidad y el genio. Al igual que otros tratadistas, propone una formación muy amplia, y retrata en general un uso descuidado del Habla Escénica en las representaciones teatrales. Por esto mismo defiende el estudio riguroso y la profesionalidad para mantener la calidad artística estable durante la representación, algo que era fuente de crítica a los actores (por ejemplo, Bertrán, 1910: 50, 58).

Los valores y principios éticos conforman buena parte del manual, mientras que para los contenidos técnicos remite a otros textos, como el manual de Bastús.

Los conceptos de verosimilitud y naturalidad se mantienen vigentes, pero además de vincularlas al carácter y las circunstancias del personaje, Risso relaciona la naturalidad con los elementos del estilo de la obra dramática. La naturalidad, por tanto, se entiende relativa al género y estilo. El actor debe representar y no sentir las pasiones, ya que necesita mantener el control de sus recursos expresivos, y porque el arte, que es ficción, está por encima de la naturaleza: «nuestra profesión es un arte; somos artistas; por eso creamos» (p. 30). De ahí que no se represente la naturaleza tal cual sino en su parte más bella, y con el propósito de instruir. A pesar de que estamos en el fin de siglo, se sigue comparando el Arte Dramático con la pintura para reivindicar su valor —tal como hicieran los manuales hasta mediados de siglo XIX—, y la importancia de la memoria de este arte efímero, que nos llega gracias a la historia.

Los contenidos teóricos, tal como proponía Guerra (1884), tienen peso en el currículo, al igual que la lectura y los ejercicios prácticos.

11. Tratados de Declamación

Se mantiene el esquema utilizado en el estudio de los manuales, eliminando la parte dedicada a las instituciones educativas y los planes de estudio, y se integran estos contenidos en la parte sobre el autor y las ediciones, cuando resulte significativa.

11.1. Anónimo (1834). *Curso elemental de declamación escénica*

11.1.1. El autor y las ediciones

El *Curso elemental de Declamación escénica* se publicó de manera anónima en varios números del *Semanario de Teatros*, una publicación periódica surgida en abril de 1834, redactado por el entonces actor Agustín Azcona³⁵³ (¿?-1860). Solo hemos podido acceder a los cinco primeros números, de modo que las partes que hemos estudiado están formadas por cuarenta y seis páginas publicadas en:

- Número 2, 28 de abril de 1834, pp. 25-41 (1-16 del *Curso*).
- Número 3, 5 de mayo de 1834, pp. 25-41 (17-32 del *Curso*).
- Número 4, 12 de mayo de 1834, pp.25-38 (33-46 del *Curso*).

Por tanto, se trata de un estudio muy incompleto. El resto se encuentra en los números seis y siguientes, que no ha sido posible localizar en España³⁵⁴.

El desconocido autor no quiere hacer un manual ni sentar cátedra:

no pretendemos pasar por maestros en el arte de la declamación ni en ningún otro: ni aspiramos á que esta obra se adopte como texto infalible para su enseñanza: ni queremos se entienda que al establecer nuestro método damos por equivocado el que cada uno se haya propuesto en particular, ya como maestro para enseñar, ya como discípulo para aprender (Anónimo, 1834: 3).

Agustín Azcona posiblemente solicitó en 1840 la plaza del fallecido Félix Enciso, que obtuvo José de la Revilla; fue después profesor supernumerario de Declamación lírica en el Conservatorio, en 1853 —aunque no parece que cumpliera con celo sus funciones—. En 1848 formó parte de la Junta para reformar los teatros y el reglamento del Teatro Español (Soria,

³⁵³ Sobre Agustín Azcona y los ejemplares conservados del *Semanario teatral* ver Escobar, 2000. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-episodio-biografico-de-larra-critico-teatral-en-la-temporada-de-1834-0/html/ff9ab180-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

³⁵⁴ Estos ejemplares se encuentran en la Biblioteca de la Universidad de Toronto: <http://search.library.utoronto.ca/details?3904346&uuid=419e6dc5-cea3-40c1-9837-1655cbbe7a8a>

2010: 236). Estuvo en el jurado de los exámenes del Conservatorio en 1855 (Soria, 2010: 248, 314 y s., 333).

El autor desgrana una fina ironía al comparar sus propósitos con los expuestos en los manuales y tratados de Declamación, distinguiéndose de sus características habituales: alarde de conocimientos en la materia, largos prólogos, imitación de otros autores, exposición de los motivos (que son el amor al arte y el deseo de sacar al teatro de la miseria), exposición de la modestia del autor y de lo arriesgado de la empresa, inconvenientes y obstáculos, autores de referencia, petición del perdón por los posibles errores, y exposición de las funciones vistas a grandes actores. El autor dice tener sus propios motivos para publicar el tratado y estar dispuesto a aceptar únicamente las críticas fundadas y de buena fe de los expertos en el ramo (p. 5).

11.1.2. El Habla Escénica en el texto

Apenas hay contenidos específicos, pero dado que falta una parte del tratado de dimensión desconocida, no es posible decir más.

11.1.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.1.3.1. Conocimientos (Saber)

El tratado presenta contenidos de una manera curiosa y hasta única: por medio de ejercicios de lectura propuestos como formación práctica del actor. La primera lectura, de carácter filosófico y en prosa, trata sobre el gesto, la expresión de las emociones internas por medio del rostro y la palabra (pp. 8-16). Todo en el exterior revela los movimientos del alma, pues tiene su causa en la emoción interior, que dispone al exterior para sus designios. Alma y cuerpo permiten dividir los caracteres de las pasiones en morales y materiales. Las pasiones son deseos que a su vez se componen de cualidades y movimientos compuestos, que afectan a la acción exterior y a los fluidos del cuerpo. Cólera, amor, alegría, miedo, aversión y dolor, presentan según cada deseo que las anima un motivo, un medio y un movimiento particular. La acción consciente de agitar las pasiones y sus manifestaciones de manera voluntaria no siempre sirven a los propósitos «que el alma apetece» (p. 16).

Sigue un capítulo denominado *Teoría del amor*, como núcleo de las pasiones del alma, y que por tanto tiene estrecha relación con todas las demás (pp. 16-43).

Esta pasión terrible es capaz de todas las locuras á que conduce á los hombres el extravío de su razón; y tiene tantas faces, tantos colores, que no hallamos posible detallarlos todos (p. 26).

A partir de la lectura-disertación sobre las pasiones, en cuanto a los caracteres materiales se proponen gestos y acciones que las manifiestan, al modo de la fisiognómica; los caracteres morales explican las manifestaciones internas. Todo se explica por el instinto de conservación, la tendencia a buscar el bien y huir del mal, así como la atracción de la idea de la belleza (p.29).

En el capítulo *Teoría de la risa*, esta se clasifica en vehemente, mediana y débil.

Abrese la boca: se ve la lengua como suspendida y ondeante: y nuestra voz, resistiéndose á todas las articulaciones comunes, no produce mas que sonidos ruidosos, sin tono, entre-cortados: sonidos que es absolutamente imposible contener, y que no se terminarían si no mediase la falta de respiracion (...) se agita nuestro pecho de una manera impetuosa, con tan fuertes sacudimientos, y tan frecuentemente repetidos, tan multiplicados, que costándonos suma dificultad el respirar, y habiendo perdido ya el uso de la palabra, tenemos que sacrificar tambien hasta el de la voz, sin quedarnos ni aun el recurso de las interjecciones para lamentarnos de lo violento de nuestra posicion é implorar socorro (p. 46).

En este punto se acaban las páginas publicadas disponibles en el *Semanario teatral*.

11.1.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

No hay contenidos prácticos. No obstante se anuncia: «tendremos ocasión de volver á hablar de este asunto en la parte práctica» (p. 43).

11.1.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

La primera tarea práctica en la formación del actor ha de ser la lectura; el autor recomienda seguir los siguientes pasos (p. 7):

1. En prosa, de narración filosófica (sobre las pasiones en la declamación).
2. En prosa, dialogada, en estilo «familiar» o «sublime», con personajes bien caracterizados.
3. En verso, de narración filosófica (sobre las pasiones en la declamación).
4. En verso, en varios estilos y metros.

De este modo los conocimientos teóricos sobre Declamación se introducen en la formación y el trabajo práctico a través de la lectura.

11.1.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Poco se puede decir: hay un espíritu práctico que no se suele encontrar en otros tratados.

11.1.3.5. Aplicaciones artísticas

11.1.4. Habla Escénica y actuación

El amor se manifiesta a través de la voz siempre con un acento particular según los diferentes «afectos que combaten el alma», aunque sin dejar nunca de ser propio de esta pasión (p. 41):

la voz se modifica con infinitas modulaciones que todas marcan la efervescencia en que se encuentra el interior de los enamorados, y son principalmente expresión exacta de la esclavitud en que gimen. El temor haciendo más lento, acobardando el movimiento de los pulmones, debilita y lleva casi á desfallecer los sonidos hasta el punto de no percibirse bien las articulaciones (p. 40).

La voz se eleva en las exclamaciones, o baja y languidece en las interjecciones patéticas, graduándose dentro de los acentos propios de esta pasión (p. 41).

11.1.5. Fuentes, referencias y tradiciones

11.1.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El autor considera necesarios estudios superiores para dedicarse a la Declamación:

todas las enseñanzas primarias que se requieren en las universidades para dedicarse á facultades mayores, son utilísimas, y aun hasta cierto punto necesarias para el estudio de la declamación (p. 5).

En todo caso harán la formación más breve y mejor aprovechada. Con todo, para destacar es necesario —dice— que el estudiante tenga genio y sensibilidad exquisita. Aunque no hayan recibido una educación cuidadosa, considera imprescindible para los estudiantes la finura en los modales, conocer las reglas de urbanidad, elegancia y trato social, gramática, uso del tono, lenguaje «propio y figurado» y sus reglas, y retórica para saber cómo influyen las palabras en el ánimo de los espectadores (p. 6).

Después de la parte teórica, los discípulos abordarán la lectura «procurando que desde luego adquieran una pronunciación castiza y muy espedita, rápida, en cuantas ocasiones lo puedan exigir» (p. 7). Para ello propone usar específicamente libros sobre Declamación, y a ser posible sobre la teoría de las pasiones.

Nos parece que el modo de sacar de ellos todo el partido posible será hacerlos sobre libros cuyo asunto esté relacionado con la Declamación escénica de un modo positivo e inmediato (p. 7).

11.1.7. Conclusiones

Hemos considerado necesario incluir en el estudio este texto parcial por varios motivos. Se publicó en el periodo de formación de la Escuela Española de Declamación y también de mayor concentración de manuales y tratados. Probablemente su autor proviene de la actuación, dado el espíritu práctico y el contexto de su publicación en el *Semanario teatral*. Se aparta abiertamente de otros manuales, como queda expuesto en la presentación del tratado en la que ironiza sobre los tópicos que iremos encontrando en los tratados de Declamación hasta fin del siglo XIX. Propone un método de enseñanza y aprendizaje original, en el que los contenidos teóricos se integran a partir de la lectura, en evidente relación con el Habla Escénica. Falta la parte práctica, donde podemos suponer que se encuentran buena parte de los contenidos. Queremos llamar la atención sobre este texto anónimo, y tal vez incompleto.

11.2. Juan Lombía (1845) *El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: medios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario*

11.2.1. El autor y las ediciones

Juan Lombía (1806-1851) nació en Zaragoza y se dedicó a la ebanistería antes de convertirse en actor, empresario teatral, maestro de la Escuela Española de Declamación, y uno de los más significativos artistas del teatro del siglo XIX. Pueden encontrarse datos biográficos en Soria (2010: 325), Bastinos (1910: 190), Nombela (1909 [I]: 167) y Zorrilla (1880 [I]: 60).

Su vida artística transcurre en el periodo clave entre 1829 y 1851, lo que le permitió trabajar con Juan de Grimaldi, y los grandes actores y actrices del periodo (Rafael Pérez, José García Luna, Antonio Guzmán, Carlos Latorre, Julián Romea, Isabel Boldún, Bárbara Lamadrid, Matilde Díez, Vicente Caltañazor y muchos otros). Desde 1829 aparece como actor en los teatros de Madrid, llegando a primer actor en el Teatro del Príncipe en la temporada 1839-1840. En la siguiente temporada ya aparece como actor y empresario de los Teatros de Madrid, junto con Romea y Salas. El periodo 1841-1845 ha sido señalado como el más brillante como actor y empresario al frente del Teatro de la Cruz, con Carlos Latorre y él mismo como primeros actores, y caracterizado por los estrenos de las grandes obras de José Zorrilla y una abundante producción en competencia con Julián Romea que dirigía el Teatro del Príncipe. Lombía había renovado el espacio escénico del teatro y el telar, para abordar espectáculos de todo tipo. Nombela (1909 [I]: 167) dice que era

actor genial, un verdadero artista, que sin embargo conocía bien al público y supo obtener importantes beneficios con melodramas, comedias de magia y parodias de óperas. Como actor, destacaba como gracioso y característico, ya que tenía una fisonomía poco expresiva, informe y sin flexibilidad, pero aprovechaba al máximo su talento gracias al estudio y la observación (Zorrilla, 1880 [I]: 62). Intentó trabajar como galán pero precisamente su físico le impedía brillar.

La competencia con el exitoso Julián Romea, según cuenta Zorrilla, fue feroz y duró cuatro años en que Lombía demostró su habilidad e inteligencia como empresario.

Lombía, actor de ambición, empresario activo y espíritu tan malicioso como previsor, habiendo crecido en reputación con la ayuda de las obras de Bretón y de Hartzenbusch, sus amigos casi de infancia, no desaprovechó la doble ocasión, que á la mano se le vino, de interesar pecuniariamente en su empresa á Fagoaga, director entonces del Banco, y de ajustar en su compañía á Carlos Latorre; á quien Julián Romea, su discípulo, había desdeñado, dejándole sin ajuste en la suya del Príncipe (Zorrilla, 1880 [I]: 60).

Finalmente hubo de vender la empresa a Romea.

Sostuvo contra el teatro del Príncipe una desesperada competencia, auxiliado por Bárbara Lamadrid y Carlos Latorre representando, entre otras obras, las que más fama dieron á Zorrilla y más gloria á los dos eminentes artistas escénicos. En esta campaña que acabo de citar, acreditó Lombía su talento de actor y su amor al arte; pero la lucha por la existencia y el instinto de conservación imponen sacrificios á veces ominosos (Nombela, 1909 [I]:168).

En enero de 1845 se aprobó su nombramiento como profesor supernumerario de Declamación en el Conservatorio en sustitución de José García Luna, quien había solicitado prórroga de un permiso y propuesto a Lombía como sustituto. Ambos habían trabajado juntos en la temporada anterior. Lombía comenzó las clases el cinco de marzo, pero antes de un mes había pedido ya una licencia para actuar en provincias durante abril, mayo y junio, dejando a los alumnos al cargo de Carlos Latorre; no había conseguido ajustarse ni formar compañía en Madrid. En noviembre de ese mismo año sustituyó a Latorre durante algunos días, y después a García Luna hasta marzo de 1846 (Soria, 2010: 277-278, 327). Soria también ha documentado que tramitó su jubilación el primero de abril de 1845, aunque continuó su carrera como primer actor en Madrid y provincias hasta su fallecimiento en 1851. Finaliza con la siguiente declaración sobre el tratado:

no dependo mas que de mi trabajo de actor dramático; pero aunque el fruto es escaso, me ha permitido sin embargo renunciar á él por este año fuera de Madrid, ya que en la corte no podía egercerlo, con el objeto de consagrar algunos meses en provecho del teatro nacional: cualquiera que sea el resultado de este sacrificio

espontáneo siempre me producirá la satisfacción de haber cumplido lo mejor que me ha sido posible con mis deberes de artista y de español (Lombía, 1845: 192).

Tuvo todos los elogios, pero la voluntad de hacer papeles de galán le valió duras críticas en la prensa, en relación con la edad, el nervio, la apostura y la voz, como esta a propósito de su interpretación de Don Álvaro en 1849:

toda fuerza de voluntad, de talento, no basta muchas veces para vencer las dificultades de la ejecución: no es lo mismo conocer y concebir perfectamente una cosa que ejecutarla; nadie ha negado la distancia que hay de la teoría a la práctica, de la concepción a la acción, del dicho al hecho, de la palabra a la obra, de la voluntad a la realidad (en Sirera y Miralles, 1997: 370).

Estuvo casado con la actriz Fanni Laffitte, y después con Sebastiana Galán, con quien tuvo dos hijas, Clotilde y Amalia, ambas actrices. Clotilde fue profesora en el Conservatorio desde 1884 (Soria, 2010: 325 y 331).

La figura de Lombía destaca por su actividad polifacética: actor, director, empresario, maestro de Declamación, traductor y autor de numerosas piezas algunas de las cuales se llevaron a la escena (ver Soria, 2010: 330). Esta visión completa del ámbito del teatro en cada una de sus partes, tanto artísticas como administrativas y comerciales, hace particular el tratado de Lombía, que, sin embargo, no plantea cuestiones sobre formación artística. Es por ello que no lo incluimos entre los manuales, a pesar de haber ejercido magisterio en la Escuela Española de Declamación, y de que el libro se publicase precisamente el mismo año en que Lombía comenzó las clases. Dedicó un epígrafe del tratado al Conservatorio, en el que alude a la desatención que sufría el centro por las circunstancias «de la época» (p. 105); sin embargo, el capítulo sólo tiene catorce líneas.

Al parecer hubo una sola edición. Aunque hemos encontrado la fecha 1843 en el ejemplar de la Universidad de Princeton³⁵⁵. Pensamos que se debe a un error tipográfico —esto es lo más probable, pues hay otros: en el ejemplar de la Universidad Complutense y el de la BNE³⁵⁶ pone 1545— ya que en el texto aparece citada la fecha de 1844 (Lombía, 1845: 134).

11.2.2. El Habla Escénica en el texto

Entre los muchos aspectos de interés que hay en el tratado, el Habla Escénica y la actuación apenas tienen referencias. Los epígrafes que dejamos sin contenido dan constancia de ello. Hemos seleccionado aquellos aspectos que pueden tener relación directa o indirecta con la voz y el len-

³⁵⁵ https://books.google.es/books?id=em14AAAAYAAJ&pg=PA3&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=true

³⁵⁶ <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092029&page=1>

guaje en escena, y con los argumentos de nuestra tesis, dejando aparte el resto, que sin duda tiene gran interés.

11.2.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.2.3.1. Conocimientos (Saber)

11.2.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

11.2.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

11.2.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Comienza por buscar una definición de artista que evite las vaguedades de otras definiciones anteriores como la de Voltaire. Siguiendo a “Smith” dice que el artista se caracteriza por su extrema sensibilidad y por la capacidad de transmitir a otros sus pensamientos y emociones, lo que causa al artista un goce irrenunciable (p. 9). El teatro, por este medio, contribuye al desarrollo de los pueblos y al bien universal: entretener y «corregir los estravios que se escapan á la prevision de las leyes humanas» (p. 12), es decir, tiene un fin moral.

El teatro, desde Grecia, es un compendio de las artes: arquitectura, escultura, pintura y música; con la invención de la imprenta, la transmisión de la cultura, la ciencia y la razón, se hizo universal. Lombía, en su repaso por la historia del teatro, habla en varias ocasiones de la igualdad en relación con el Cristianismo («igualdad evangélica», p. 23).

Para Lombía, la verosimilitud no consiste en copiar la realidad o el lenguaje, sino una selección y relieve de rasgos que la harán novedosa:

esa es la gran dificultad del arte, el amalgamar en el language, en los caracteres, en las situaciones y en la fábula ó enredo la novedad con la verosimilitud, lo maravilloso con lo creíble, y la poesía con la realidad (p. 62).

Efectivamente, son los acuerdos ente el poeta y el público los que determinan la verosimilitud, e irán cambiando y mejorando en cada nueva época según el nivel de instrucción y el gusto del público, de modo que no es posible juzgar la verosimilitud en el teatro de una época por los criterios de otra.

El language mismo hay que elevarle o hacerle descender de modo, que sin dejar de ser propio de los personajes y la época, tenga siempre un nuevo atractivo; por cuyas razones no es la verosimilitud material la que se ecsige en este poema, si no la dramática, esto es, una verosimilitud de contorno tácito entre el poeta y el espectador (p. 61).

Para Lombía, el teatro es por naturaleza un territorio de confluencia de las letras, las ciencias y las artes, y por ello muestra activamente todos los ramos del saber. Y pues sirve para instruir al pueblo y mejorar las naciones, requiere la atención de los gobiernos para su promoción y mejora (p. 79). El teatro debe contribuir al «progreso social» de la nación y al «adelanto general» desde su propia particularidad (p. 118). A pesar del panorama de decadencia que expone para el teatro en España, otras naciones europeas (Italia, Alemania, Francia, Inglaterra) no salen mejor paradas (p. 84 y s.; p. 134 y s.). El primer criterio propuesto para la reforma de los teatros será fomentar la subsistencia honrosa y la consideración social de los autores y actores (p. 89). Las empresas teatrales no están reguladas y esto tiene como consecuencia una desorganización que genera enormes pérdidas.

Los actores, tienen talento y capacidad individual, pero su desempeño en conjunto deja mucho que desear en comparación con los de otros países. En gran parte es debido a la falta de estímulo económico de los actores subalternos, que han de aceptar salarios indignos y por ello no hacen su labor sino de manera mecánica y sin esfuerzo. A pocos jóvenes bien educados pueden interesar estas plazas, que además de no compensar económicamente, no dejan tiempo para el estudio y la formación (p. 97).

Un problema generalizado en los actores era la falta de ensayos, que en España no solían pasar de seis, e incompletos, mientras en Francia eran un mínimo de treinta, y minuciosos.

Quando el abandono llega al punto que ha llegado en este particular en España, cuando las amonestaciones de los amigos, de la prensa y de los escritores dramáticos no bastan á corregirlo, sino que crece el abuso de día en día, preciso es denunciarlo al público que es el supremo juez en los teatros (p. 98).

Lombía, como hiciera José de la Revilla (1832), hace un alegato del estudio incansable y del esfuerzo. Si las compañías profesionales realizasen el estudio que se requiere, las de aficionados tendrían buen ejemplo y punto de comparación, así no cundirían tanto y con tan baja calidad (p. 101). Los gritos de apuntador, según Lombía, eran algo habitual.

Dijimos al hablar del autor que apenas trata del Conservatorio. La enseñanza le parece necesaria:

pero que necesita tambien una reforma especialmente en lo que concierne á la de declamacion, que, por las circunstancias de la época, se halla bastante desatendida y no corresponde como debiera á los deseos del director, de los profesores encargados de la enseñanza, ni al objeto que presidió á su fundacion (p. 105).

Un aspecto que debía influir en el Habla Escénica era el aplauso. Lombía relata censurándolo el uso y abuso de los aplaudidores en París:

los aplaudidores tienen la obligación de saludar todas las noches con un aplauso á los actores mas principales de su teatro al presentarse en escena y de sostener á todo trance lo que está en su boca. Rien del modo mas estrepitoso de los chistes cómicos, aplauden en todos los pasages convenidos, aparentan en otros una sorpresa y un entusiasmo grandes y usan de toda clase de ardidés para lograr su objeto (p. 140).

Lombía trata explícitamente un asunto espinoso que no parece en los tratados: la relación de control de los actores-empresarios con los actores jóvenes³⁵⁷:

al actor de una reputación adquirida á fuerza de trabajo se le pone en el caso de decidir si ha de entrar otro que, con razón ó sin ella, pueda oscurecerle; esto es superior á las fuerzas de un artista cuyo único patrimonio es el afecto del público, que siempre teme se lo arrebaten y que parece que él mismo conoce su flaqueza si llama á otro actor en auxilio de sus intereses (p. 155).

11.2.3.5. Aplicaciones artísticas

Un problema añadido al teatro era la confusión de géneros, a lo que se añadía el deseo de triunfar, que hacía que los actores tuvieran que hacer todo tipo de personajes, y no solo aquellos en que brillaban o que les correspondían por sus facultades (p. 101). El mismo Lombía era buen ejemplo.

En relación con la acústica, propone interesantes consideraciones que atestiguan su experiencia; las plateas deben construirse teniendo en cuenta que los lados y la base al estar llenos de gente absorberán el sonido, mientras que el techo es el responsable de la resonancia:

debe ser cóncavo hacia el fondo y sin ángulos entrantes ni salientes y que el agujero abierto en medio para la lucerna ó araña se oponga á la dilatación del sonido cortándolo antes de que llegue al fin; por lo que sería de desear que fuera otro el medio de alumbrar la platea y que se calculase bien la forma del teatro (p. 107).

No son cuestiones de uso de la voz, pero reflejan indirectamente que Lombía las tenía muy en cuenta como actor, director y empresario. Desde esta posición habla de algunos géneros espectaculares que mezclaban el circo y el teatro: no los recomienda. Sí le parecen indicados para el Teatro Nacional algunos tipos de teatro que se veían en París: «El drama popular de grande espectáculo» y la «Zarzuela ú Opera cómica» (p. 222), así como las comedias o dramas representados por niños para público infantil.

³⁵⁷ Vimos al final del epígrafe 10.9.1, como Julio Nombela (1909 [V]: 416) había reprochado esto mismo a Julián Romea, que asumía la crítica al final de su vida.

11.2.4. Habla Escénica y actuación

11.2.5. Fuentes, referencias y tradiciones

En su repaso por la historia del teatro y de la literatura dramática Lombía cita con precisión autores, obras, y hasta páginas. La disertación tiene una conclusión que se repetirá a lo largo del siglo en los tratados: la causa de la decadencia del teatro en España «es el abandono con que casi siempre lo ha mirado el gobierno, y al decir el gobierno hablo de todos los poderes del estado pasados y presentes» (p. 74).

Hay una constante comparación histórica con Francia: de autores, actores, espectáculos, público, teóricos y legisladores.

Lombía propone la necesidad de avanzar hacia la creación de una ópera nacional, con temas y música españoles, a fin no sólo de formar al público, sino también de evitar los altos costos de contratar cantantes italianos. Sobre la fiesta de los toros cree que no contribuían a la cultura, ni al «sentimiento patriótico ni social», y que como fiesta procedente del circo, eran un recurso del despotismo para entretener a un público grosero (p. 121-122).

En general las referencias incluidas en el libro tienen un carácter particular, pues no suelen aparecer en otros tratados y manuales. Reflejan su conocimiento del teatro francés. Seleccionamos aquellas que nos parecen significativas³⁵⁸:

- Leandro Fernández de Moratín (1830a) *Catálogo de piezas dramáticas, en Obras de Leandro Fernández de Moratín: dadas á luz por la Real Academia de la Historia*. Obras sueltas.
- Luigi Riccoboni (1738). Probablemente se refiere a *Observations sur le comedie, et sur le genie de Molière*.
- Hippolyte Lucas (1843) *Histoire philosophique et litteraire du théâtre français*.
- Adolphe de Puibusque (1843) *Historia comparada de las literaturas española y francesa*.
- Casiano Pellicer (1804) *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, Reales Resoluciones y Providencias del Consejo supremo sobre Comedias*.
- Juan Caramuel de Lobkowitz (1663) *Ioannis Caramuelis Primus calamus ob oculos ponens metametricam quae ... multiformes labyrinthos exornat*.
- Antonio Robles (traductor) (1790) *Introduccion general al estudio de las Ciencias y de las Bellas-letras: en obsequio de los que no saben otra lengua que la vulgar*.

³⁵⁸ Ignoraré los autores literarios conocidos, clásicos y modernos, que refiere en la parte sobre historia del teatro.

- Vivienne, Alexandre y Blanc, Edmond (1830) *Traité de la législation des théâtres: ou, Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*.
- Louis-Sébastien Mercier (1773) *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*.
- Bianchi, Giovanni Antonio (1798) *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del Teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*.
- François-René vicomte de Chateaubriand (1843) *Ensayo sobre la literatura inglesa*.
- En cuanto al Mr. Pablo Smith que cita, y que como veremos cita también Sebastián Carner (1890: 108) presumiblemente tomando de Lombía, no he encontrado referencias.

11.2.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

La necesaria identificación del actor con los rasgos de su personaje (el acento, el gesto y los ademanes) para que sean como una segunda naturaleza, requiere un amplio estudio, muchos ensayos y perseverancia. La práctica constante con sus medios de expresión es la que genera el hábito en el actor, pero este puede confundirse fácilmente cuando tiene que cambiar regularmente de un género a otro (p. 102). El joven actor habrá de probar y ejercitarse en todos los géneros hasta descubrir en cuál encajan mejor sus cualidades y «aquel en que mas estime los triunfos» (p. 104).

11.2.7. Conclusiones

El tratado es una reflexión sobre la organización del teatro basada en la amplia experiencia de Lombía en los diversos ámbitos del espectáculo: producción, gestión, dirección, actuación y enseñanza. No contempla aspectos didácticos sino históricos, organizativos e incluso de regulación.

Varias posiciones ideológicas principales articulan sus reflexiones: la importancia del arte del teatro en las sociedades, cierto igualitarismo heredado de la Revolución Francesa³⁵⁹, el nacionalismo, y la necesaria reorganización del teatro.

El amplio panorama que Lombía da del teatro resulta impagable porque revela aspectos y detalles a menudo incómodos y apartados, que si bien no tienen que ver con la voz y el habla aportan información importante sobre el contexto en que se desarrollaban.

³⁵⁹ Son varias las referencias al igualitarismo: «igualdad evangélica» (p. 20), «igualdad política» (p. 22). En relación a la cultura y los medios de subsistencia, por ejemplo: «la clase trabajadora, que tan digna es de ser atendida en su educación pública. Habitado el vulgo español á la falta de compostura y de decencia en la plaza [de toros], se cree subyugado en el teatro por las leyes del decoro y lo abandona» (p. 123); e implícitamente: «la aristocracia de la sangre y la de la riqueza, en general, viven á espensas de la miseria del pueblo» (p. 195).

11.3. Antonio Barroso (1845) *Ensayos sobre el arte de la declamación*

11.3.1. El autor y las ediciones

El poeta y dramaturgo Antonio Barroso nació en Sevilla en 1820 y ya en la Corte comenzó a actuar como aficionado en la sección Dramática del Liceo, donde obtuvo la aprobación de Ventura de la Vega, el Marqués de Palomares y Julián Romea, por lo que acabó dedicándose a la actuación, de cuya experiencia surge el tratado.

Barroso trabajó en las principales compañías, como la del Teatro Español, con los grandes actores del periodo: Teodora Lamadrid, Antonio de Guzmán, o Antonio Pizarroso, por citar a quienes fueron profesores del Conservatorio (Nombela, 1909 [I]: 166).

Zorrilla (1880 [I]: 212 y s.) relata la actuación de Barroso en el estreno de *Traidor, infeso y mártir*, el tres de marzo de 1849, junto a Julián Romea y Matilde Díez. Le había dado un papel a la vez comprometido y con posibilidades de éxito. Barroso quería abordar un carácter que le permitiese empezar con éxito su carrera como actor, y Zorrilla, ya que eran amigos, le dio la ocasión.

Era Barroso un mancebo de buena estatura, cenceño y nervioso, de cabeza pequeña y rubia, pero de aguileño perfil y límpidos ojos y correctamente colocada sobre los hombros. Suelto de modales, como hombre bien educado, de buena memoria y comprensión perspicaz como sevillano y confiado en el porvenir por esa esperanza inconsciente que hace atrevido á todo talento meridional, Barroso estudió, preparó y vistió su papel con tal esmero, que se identificó con el personaje que representaba (Zorrilla, 1880 [I]: 212).

En su narración, Zorrilla se admira del dominio de la escena y la seguridad con que actuó Barroso: el aplomo, la concentración, la disposición de su figura, su precisión en entradas y salidas, y sobre todo cómo las pasiones se iban apoderando de él y de su juego escénico. Al parecer apoyó magistralmente el trabajo de Julián Romea y Matilde Díez, que cuajó una actuación inolvidable según el autor del drama. El éxito fue claro y Antonio Barroso «estaba convulso como si fuese á sufrir un ataque de nervios...»; falleció ese mismo año.

¡Pobre Barroso! Víctima de la medicación á grandes dosis, murió de repente una tarde en el teatro, saturado de yodo y otras drogas de este jaez. En un ensayo exhaló repentinamente un profundísimo gemido: dio luego un gran grito y dijo: «¡me muero!» y una repentina parálisis comenzó á apoderarse de su cuerpo, comenzando por los piés. No hubo tiempo más que para conducirlo á la habitación y cama del portero, donde recibió la Extrema-Unión, y espiró contando *cómo se moría*: ya se me ha muerto el brazo derecho, exclamaba: ya se me

muere el corazón... lo último que pareció vivo en él fueron los ojos, cuyos párpados no quisieron cerrarse. Desde la representación del *Traidor inconfeso y mártir*, dejé de escribir para el Teatro (Zorrilla, 1880 [I]: 216-217).

El tratado está planteado para orientar a «los jóvenes que empiezan á querer probar lo amargo y lo dulce de la carrera del artista» (Barroso, 1845: VII). Pero también como estímulo para el teatro en general:

este estímulo, este aliciente es un libro donde pudiera leerse la utilidad, la conveniencia del teatro, el mérito de un buen actor que es inspirado, que mueve el alma y juega con el corazón humano, porque llega á sondearlo, á comprenderlo, porque se desvela en sus grandes estudios y tiene un alma privilegiada en sensibilidad y emociones (Barroso, 1845: VII).

Advierte de que da consejos a «principiantes o alumnos» porque le «faltaba una cátedra donde practicar» (Barroso, 1845: VIII). Barroso se entiende también principiante, pues en el capítulo XVII escribe: «los alumnos que hayan tenido á bien seguirnos y ensayarse á la par que nosotros» (Barroso, 1845: 205).

11.3.2. El Habla Escénica en el texto

El plan que propone (Barroso, 1845: VI) es el siguiente:

1. Cualidades del actor.
2. Estudio de las pasiones y sus efectos.
3. Consejos para «la escena en figura, en expresión, en movimiento, en acción y en las diversas modulaciones de la voz» (Barroso, 1845: VII).

Sin embargo, comienza con una introducción histórica con los siguientes contenidos: «*Teatro antiguo.- Procedencia, épocas y adelantos del teatro español.- Literatura.- Actores y actrices célebres*» (Barroso, 1845: 11).

En el capítulo II, *Dotes del actor*, se incluye la voz y la pronunciación, pero les dedica solo unos párrafos. Dentro del esquema del tratado la voz aparece entre los *Estudios especiales*, en el capítulo V; y en el capítulo VI: *Medios de corrección á: Vicios de pronunciación.- Voz dura y poco flexible*. El capítulo IX trata específicamente *Del llanto.- De la risa*, aunque poco en relación a la voz y el habla, que tienen más peso en el siguiente capítulo: *Monotonía.- Transiciones*. En el capítulo XIV, sobre la comedia, hay algunas notas con mucho interés en las que expone el núcleo de sus ideas sobre la voz, la interpretación, los géneros y sus relaciones (Barroso, 1845: 181-184).

A partir de aquí señalaremos únicamente la página correspondiente del tratado.

11.3.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

En lo que refiere a la voz Barroso remite al manual de Latorre y el tratado de Mme. Talma, y copia bastantes párrafos. Predominan los principios generales, apenas hay reflejados conocimientos, habilidades y procesos concretos.

11.3.3.1. Conocimientos (Saber)

Transcribe a Mme. Talma a propósito del poder de las «inflexiones» para transmitir las emociones, más allá del sentido literal de las palabras. Inflexión significaba el cambio de tono en la voz³⁶⁰.

La risa y el llanto habían sido tratados por los manuales desde la perspectiva de la actuación y en su manera de afectar a la voz y el habla. Barroso les dedica el capítulo IX, con un estudio que conecta lo filosófico, con ejemplos prácticos. El efecto de empatía de la risa y el llanto —explica— ha hecho que se utilicen indiscriminada y continuamente por lo que pierden su eficacia y ya no conmueven (p. 114). En esto sigue a Carlos Latorre (10.5.4) y Mlle. Clairon, aunque sin abordar la cuestión en relación con la técnica de la voz o el habla.

11.3.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Como Talma y Latorre, indica que la voz ha de ser natural, sin «ahuecarla» ni recargarla, pues este recurso acaba convirtiéndose en peligroso defecto (p. 84).

Economizar la voz es otra idea recogida de las mismas fuentes: evitar la fuerza en la voz cuando todavía no se tiene experiencia, graduar la voz en las escenas de mayor pasión, y evitar los gritos que tanto premia el público ignorante.

Sobre la respiración indica:

la respiración diremos que debe ser suave y poco prolongada: debe aspirarse la cantidad suficiente de aire para la expresión de las palabras, dejando siempre en el pulmón algún vacío, pues de dilatarle en demasía no es fácil contener la respiración y darle salida gradualmente, como se requiere, á medida de la recitación. Cada periodo de la obra necesita una distribución equitativa: proceda el actor al examen de aquella y al de sus facultades, y nivelándolas con lo que exige la escena, logrará no verse fatigado y falto de respiración (p. 87).

³⁶⁰ Según el Diccionario de la Academia de 1843: «Hablando de la voz es la elevación ó depresión que se hace de ella, quebrándola o pasando de un tono á otro». Ver en <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvitGUILoginNtlle>

Son consejos que había dado Carlos Latorre y que tenían que ver con errores o dificultades de actores concretos. Hablaba de un quejido o estertor molesto («hipido», dice Barroso, p. 87) en algún actor, que Barroso dice conocer e incluso haber hablado con él del asunto. Dicho actor no puede superar el defecto por estar muy asentado el hábito, y es interesante que Barroso refiera que intente compensarlo con más entusiasmo y más pasión, dañando así la verdad y además, sin conseguir su objetivo. La clave para la respiración consiste en tomar únicamente el aire necesario y seguir las indicaciones de la puntuación. Finalmente, el gusto del actor decidirá en los casos donde no se puedan dar reglas.

Conocemos habilidades técnicas de los actores en parte gracias a las propuestas de corrección de los errores de voz y pronunciación, que Barroso expone en el capítulo VI. Distingue los defectos del arte y los de la naturaleza: estos deben intentar corregirse, pero si no se consigue es mejor no dedicarse al teatro. Siguiendo los textos de Mlle. Clairon y Mme. Talma, explica que los defectos en la pronunciación son los más difíciles de corregir, más que los errores gramaticales, que pueden corregirse con el estudio. Los defectos en la pronunciación se acaban por pagar caro en el teatro.

Refiere Barroso casos de velarización /g/ de la vibrante /r/ que afortunadamente se pudieron corregir (p. 93); e igualmente en extranjeros (debe referirse, lógicamente, a franceses).

La música ayuda a suavizar «*tonos falsos* y los *sonidos duros*». Estudiando la voz y la armonía se pueden corregir estos defectos que a veces lo son de oído.

Es una verdad que el mal oído, las entonaciones falsas se llegan a perder con el estudio y la asistencia a los conciertos, los cuales imprimen el gusto, y templan y armonizan los órganos del oído (p. 93).

Para el acento provincial (ceceo y seseo) recomienda trasladarse a Castilla y corregirlo con «el estudio y el hábito de oír hablar correctamente» (p. 94). «Para corregir la voz dura y poco flexible» recomienda recitar versos suaves y fluidos acomodando la voz a la dulzura de los versos, además de usar la música y escuchar voces privilegiadas que sean suaves (p. 94-95).

El actor deberá dar a las palabras toda la fuerza que guardan, y especialmente a aquellas que son claves para el argumento (p. 107). Además «dejamos sentado que no basta presentar sencillamente ciertas situaciones, sino que es necesario darles más realce, más colorido» (p. 110), algo muy delicado que solo puede hacer una mano experta.

El actor debe evitar la monotonía y cuidar las transiciones. A estas habilidades está dedicado el capítulo X. El llanto continuo, las inflexiones reiterativas, la imprecisión y la imitación servil,

la falta de estudio y flexibilidad de la voz, el ritmo cadencioso, conducen a la monotonía y el aburrimiento. El actor debe evitar el cansancio que produce la repetición de las funciones, por medio de la observación, el estudio y la mejora constantes, y esto mismo mantendrá su motivación (p. 121 y s.).

Barroso hace el primer estudio sobre la naturalidad en la dicción en base a elementos concretos comparando el habla cotidiana y el habla escénica. Se refiere a los cambios que se hacen en la prosodia del habla espontánea con un fin expresivo.

Las transiciones deben ser tan sencillas y naturales como la dicción: no hay esfuerzo que hacer, puesto que la misma naturaleza las dicta. Es un error suponer que solo se usan en el teatro: en cualquiera reunión, en cualquiera sociedad, oímos con bastante frecuencia variar de tono, apresurarse unas veces, pararse otras marcando las palabras para dar más fuerza y expresión al concepto, y en fin, usar las mismas entonaciones que convienen al teatro (p. 125).

Se trataba de evitar tanto la monotonía como la exageración inverosímil, siguiendo las pautas de expresión de las personas en la vida ordinaria, caracterizada por aumentar la velocidad para pasar por partes que no tienen importancia o bien:

cuando se requiere llamar la atención hacia otros conceptos, deberemos tratarlos (como hemos dicho) con mas pausa, dando toda la posible significación á la idea y mucha fuerza de expresión (p. 125).

Son pautas comunes a la Oratoria, la Declamación y la conversación social, pero requieren de una voz flexible que permita las transiciones fáciles y espontáneas, que además deben ser pertinentes.

El actor debe expresar la viveza de los sentimientos desde que comienza a hablar; Barroso indica que algunos actores lo hacían después de haber empezado a hablar (p. 210).

11.3.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Propone un equilibrio entre el estudio concienzudo (teórico y práctico) en el gabinete y la naturalidad de momento. Para ello es necesario “olvidar” lo estudiado (p. 64). El espejo solo es útil como herramienta para comprobar que la expresión no es ridícula, siguiendo las indicaciones de Mme. Talma.

11.3.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

«Hay una Divinidad para los que son llamados á distinguirse en las artes» (Mme. Talma, en Barroso, 1845: I y 56).

La cita de la portada no deja dudas sobre los principios románticos de Barroso y su adscripción a la “escuela de la verdad”, que atestigua con la primera frase del manual:

con razón se duda que en los estudios de la declamación haya teoría, pues son hartos y sucintas las lecciones que pueden darse: tal es mi juicio (p. V).

El genio, la inteligencia y la exquisita sensibilidad del alma son planteados como el requisito básico para el arte del teatro.

La originalidad é independencia le constituyen, y cuando le falta un campo abierto y espacioso para desplegar con libertad sus recursos infinitos, entonces se reduce, se ahoga, y sus producciones, sujetas á las estrictas reglas del arte, presentan apagado y sin brillo el mágico cuadro de las sublimes creaciones (p. VI).

En consecuencia rechaza las reglas y preceptos del arte para encomendar la creación a la libertad, al genio, el pensamiento libre, la inspiración y la inteligencia (p. VII).

Una vez más se plantea la necesidad de las escuelas de Declamación para la reforma del teatro, pero indica el mal estado de la Real Escuela: «las academias de declamación, no existen, pues el Conservatorio que es la única, se halla en la postración y mirado con la mayor indiferencia» (p. 40).

Según Barroso, el fin moral del teatro requería de la censura literaria positiva, de la censura moral, y debía tener un apoyo fuerte en las escuelas de Declamación:

por medio de las cátedras de declamación los actores estudiarían y comprenderían su arte antes de salir á las tablas: por medio de un análisis literario, sin visos de parcialidad, las buenas producciones serían mas estimadas y los poetas tendrían otro premio; y por último en fuerza de una rigurosa censura moral, el pueblo recibiría buena instrucción, siendo inducido á respetar la religión de nuestros padres, el amor á la patria, á la constitución, á las leyes, á los depositarios de la autoridad, y por último la fidelidad conyugal, el amor paterno, la ternura y obediencia filial y la práctica de todas las virtudes; porque en el teatro, en aquel templo, se presenta el hombre con el pecho desnudo, abierto para recibir las impresiones consecuentes al espíritu de las creaciones y á los efectos que se le quieran inspirar (p. 40).

Si el teatro ha de servir para ilustrar a la nación y los extranjeros, la lengua debe ser lo primero que ha de estudiar el actor. Este principio que Barroso (1845: 58) toma de Mlle. Clairon se repite en cada manual. E igual ocurre con el principio de observación de la naturaleza, del hombre en su comportamiento natural en sociedad, que es diferente de ese comportamiento en el actor. Los afectos «han de buscarse con precisión en su origen, y no estudiarlos en el corazón de uno propio, porque cada hombre tiene sentimientos tan distintos de los de otro» (p. 58). Como se ha visto,

Latorre (1839) y Romea (1859) exponen el mismo principio que, sin embargo, no queda claro que se aplicase en la práctica. Las relaciones entre las emociones del personaje escrito, del personaje “real” —como propone Barroso—, y del actor, en los principios teóricos y su aplicación en los escenarios, no parece quedar completamente definida.

El actor ha de comprender filosóficamente las diferencias entre épocas, personas y circunstancias, el personaje concebido por el autor, conocer el principio de todo en la propia naturaleza.

Los principios morales y religiosos tienen según Barroso gran importancia para el actor y la actriz, pues si se entrega a los placeres y no tiene una conducta «arreglada» (p. 68), dado que en él se mezclan lo público y lo privado, sus fuerzas y su prestigio pueden decaer fácilmente. Además, necesita mantener y aumentar la viveza de las sensaciones que necesita en su carrera, lo que consigue con la práctica. El actor no finge, siente, y esto supone también un desgaste para su «alma de fuego» (p. 68). Son principios que, provenientes de los *Etudes sur l'art théâtral de Caroline Vanhove* (1836), Mme. Talma, tomaría Julián Romea para su manual.

Al igual que en el manual de Capo, no puede sustraerse a incluir el estudio de las actitudes y del gesto correspondientes a las pasiones —cita el manual de Zeglirscosac [Rodríguez de Ledesma] (1800)—, a pesar de considerarlas «nocivas» para el teatro (p. 76).

Siguiendo a Mme. Talma opina que el físico del actor es determinante, pero debe estudiarlo y conocerlo para obtener todo el partido posible.

Barroso aporta más principios que métodos, y con frecuencia recurre a la imitación como medio natural de aprendizaje:

la imitación, á este instinto que nace con nosotros; y la imitación puede á veces tanto, que de ella formamos una nueva naturaleza (p. 95).

A la imitación dedica el capítulo VII. A diferencia de otros tratadistas distingue la imitación servil o mera copia, de la imitación en general como valiosa dote del artista y la imitación «con reformas y creaciones» (p. 99). La imitación rutinaria tiende a copiar más bien los defectos, pero la imitación creativa puede ser útil y ventajosa si se acompaña del estudio y el genio; para ser valiosa, ha de ser precisa y alejada de la generalidad. Representar del mismo modo distintos personajes y distintas pasiones es la causa de la decadencia del teatro y el aburrimiento del público.

El orgullo y el amor propio deben controlarse porque resulta característico de los que empiezan y de los aficionados escoger «las producciones de mas difícil desempeño, y todos aspiran á ejecutar el primer papel» (p. 149). Recomienda evitar la presunción y progresar de lo pequeño y sencillo a lo grande y complejo.

El actor no debe dirigirse al público para no romper la ilusión: «El actor debe saber que existe un público, tan solo para obrar con delicadeza y decoro; para nada más debe tenerlo presente» (p. 212).

Insiste Barroso, como final del tratado, en la importancia del estudio y la preparación: «el estudio, la meditación es el norte de todo» (p. 149).

11.3.3.5. Aplicaciones artísticas

Los versos no se deben cantar sino recitar. Para apoyar esta idea no recurre a Talma ni a Mlle. Clairon, las referencias usuales, sino que cita a José García Hugalde y su concepto de «la cadencia cómica» (p. 85), tomando el texto muy probablemente de Manuel García de Villanueva (1802: 324), a quien había citado anteriormente. No niega que hay que dar al verso la «cadencia debida», pero sin que resulte monótono, lúgubre o aburrido.

La verdad y la sencillez en la dicción es lo que agrada, lo que cautiva, y la expresión exacta de las pasiones es lo que ejerce imperio sobre nuestras almas (p. 86).

Aunque en capítulos anteriores defiende que cada situación y personaje tienen características y expresión únicas, en el capítulo XIV explica las diferencias en la actuación en los géneros y sus rasgos.

Generalmente hablando, la declamación no existe en la comedia; hay algunos visos en ciertas escenas de ella, pero deben ser más ligeros aún que los que apeteceríamos en la tragedia, y principalmente en el drama, ya que la tragedia requiere por su lenguaje y altura otra entonación más elevada, épica, digámoslo así (p. 181).

Contrariamente al punto de vista de la escuela de la “verdad”, Barroso dice que la «tragedia se declama» (p. 182). No puede simplemente hablarse pues las pasiones a expresar son vehementes, exaltadas, en una situación que no es normal, ni llana. La tragedia requiere, por las pasiones expresadas, por el lenguaje, un realce que no mengue su verdad: requiere Declamación. La comedia, en cambio requiere hacerse con «entendida naturalidad, y alguna vez con *declamación*, pero también entendida» (p. 188). En la tragedia, donde nada es sencillo ni vulgar, la voz se impregna de los afectos, y la exaltación de las pasiones implica también rima, cadencia en los periodos, «acento musical de la voz templada por los afectos» (p. 190).

La tragedia no requiere un decir sencillo y vulgar; requiere la expresión de las pasiones fuertes; requiere la *declamación* que, así como ese lenguaje, será entendida por el corazón humano (p. 192).

11.3.4. Habla Escénica y actuación

La naturalidad es la que permite la coherencia entre las palabras y el resto de lenguajes, especialmente el gesto, para transmitir las emociones.

Barroso (1845: 78) habla de la «acción» para referirse a la antigua *actio oratoria*, y diferencia entre la acción de los actores, verdadera, vehemente y de ademanes marcados, de la oratoria de los predicadores y los oradores. La máximas de la oratoria resultan muy útiles a los actores, pero rechaza las reglas «porque las palabras pueden decirse bien de varios modos, y la situación, la sensibilidad y la inteligencia son las que dictan y regulan la acción del actor» (p. 78). Son factores comunes a otros autores que centran su argumentario en la “verdad”, como Latorre, de quien toma además otras ideas básicas: el sentimiento a expresar es el del personaje, la acción y la palabra deben ser acordes, fáciles y naturales.

La acción, el gesto y la mirada han de ser la completa expresión de la palabra, que *han de unirse naturalmente á la dición*, y que son tan necesarias como que por sí solas *constituyen* un lenguaje (p. 80).

La palabra debe sustentarse en la expresión del sentimiento por medio del gesto: «la voz del sentimiento» (p. 82). Barroso está planteando la coherencia de los lenguajes en la comunicación escénica para mantener la verosimilitud.

El capítulo VIII trata de la naturalidad, un aspecto crucial en las relaciones entre habla escénica y actuación. Barroso alerta del peligro de los extremos: la falta de naturalidad y el exceso que conduce a lo trivial y ridículo (p. 105). Barroso propone el equilibrio, el encuentro paradójico y sutil entre la naturalidad y el artificio, «difícil facilidad de que habla Moratín» o «entendida sencillez» de Romea (p. 106). Efectivamente, Romea será el modelo para Barroso por su naturalidad y delicadeza.

La naturalidad necesita del artificio. Tampoco es suficiente siempre presentar la verdad en toda su desnudez (p. 106).

La monotonía —escribe Barroso— es uno de los defectos más habituales, y el afán por evitarla suele conducir a peores consecuencias:

se le ve en las tablas, no como actor, sino como un frenético, adoptando á cada paso distintas entonaciones, parándose unas veces y precipitándose otras á la carrera, dejando apenas percibir el eco y gritando luego con todo el lleno de su voz, dando al verso una cadencia luenga ó cortándole súbito, faltando siempre á la naturalidad y haciendo en fin un claro-oscuro tan marcado y violento como el que se nos presentaría si pudieran verse á un tiempo mismo las sombras de la noche y los destellos del día. Y sin embargo, el público, como hemos dicho, pre-

fiere todas estas disonancias y desconciertos á la declamacion pesada que produce la monotonía (p. 124).

El actor que busca el aplauso del público ignorante desarrolla infinidad de transiciones efectistas que lo agotan, hacen que las situaciones se vuelvan absurdas, y demuestran al público inteligente su «limitado talento y escasa inteligencia» (p. 125).

Para Barroso un problema básico es la imprecisión y confusión en las emociones. El genio no es suficiente sin inteligencia que le guíe, y ambos necesitan huir de la vehemencia excesiva, de la monotonía, de la imitación servil (p. 128). Para acertar hay que buscar en la naturaleza, estudiar el corazón humano, porque cada pasión es diferente y particular.

Declamación significa hacer llegar la emoción al público —al oído del público—, y para ello no sirve la verdad desnuda ni sirve el énfasis, sino un «realce» que permita atravesar el espacio hasta el auditorio, especialmente en la tragedia (p. 83). La declamación tiene su propia música o cadencia —lo mismo escribía Antonio Capo en su manual—, sus particulares estructuras:

la *declamacion* no puede confundirse con un *canto*, pero admite ciertos tonos que constituyen su cadencia, la *declamacion* participa de una música natural; tiene sus signos ocultos, que están en el sentido y espresion de las palabras. La esposicion de una comedia es la introduccion de una ópera: una escena es un aria, un duo, un terceto, etc.; cada escena, como el todo de la obra, tiene su entable, enlace y desenlace, tiene sus entonaciones, se afina y se desafina como en la música, su amiga y hermana. Hay puntos, hay suspensiones, hay aspiración, hay armonía, hay *declamacion*: la diferencia consiste en que en la ópera se oye la música del arte, y en la *declamacion*, la música de la naturaleza (p. 184).

La naturalidad no puede pasar ciertos límites, y por esto propone el concepto de «naturalidad dramática» (p. 186), similar —entendemos— a conceptos como «verdad teatral» (Oliva, 2004: 187) o efecto de realidad.

11.3.5. Fuentes, referencias y tradiciones

No he querido perder de vista casi todo lo que en la materia se ha escrito por los autores nacionales y extranjeros, adoptando cuanto me pareció útil y conveniente en el folleto del distinguido actor D. Carlos Latorre, en las Reflexiones de Mad. Clairon, y en los Estudios de Mad. Talma. He consultado las obras de Horacio, de Lauriso Tragiense, Ugaldo Villanueva³⁶¹, Jovellanos, Martínez de la Rosa,

³⁶¹ Debe referirse a Manuel García de Villanueva Hugalde (¿?-1803), autor de *del Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1787) y de *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico* (1802), quien, además, aparece citado en el manual (p. 13, y otra cita extensa, sin nombrarlo, en página 201 y s.).

Zeglirscosac, Castrillon, etc., y he admitido sus principios unas veces, atreviéndome otras á modificarlos (p. VIII-IX).

A su vez este tratado tendría influencia en el manual de Antonio Capo (1865). Podemos apreciar claramente cómo las ideas y contenidos se van trasvasando de unos textos a otros, aunque cada autor busque espacios de originalidad en su experiencia, en las argumentaciones, los ejemplos o la estructura.

Barroso cita el tratado de Lombía, que se publicó el mismo año:

en este capítulo apuntamos tan solo una idea de reforma, pues hemos visto con placer, que el Sr. D. Juan Lombía trata este punto con todo el acierto é inteligencia que distinguen la obra que en la actualidad redacta, sobre el estado, conveniencia y reformas del teatro español; obra utilísima, y que debe llamar la atención del Gobierno (p. 31).

Aparece citada la *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, de Jovellanos (1812), y diversos autores de la antigüedad tomados de los textos que toma como referencia. Además de los citados, aparece en varias ocasiones el manual de Enciso Castrillón (p. 49).

Cita a Madame Veuve Talma (1836), que hasta entonces no había sido citada por otros manuales, y que tendrá también influencia en los manuales de Romea. Carlos Latorre (1839) y Mlle. Clairon (1800) son citados en numerosas ocasiones con algunas citas extensas. Aparece Mme. Stäel, Anne-Louise Germaine Necker (1766- 1817); posiblemente su libro *Acerca de la influencia de las pasiones en la felicidad de los individuos y de las naciones*, de 1796. Para el capítulo sobre el *Estudio filosófico de las pasiones* utiliza el manual de Zeglirscosac [Rodríguez de Ledesma] (1800). Aparecen (p. 150-151, 193) autores contemporáneos a Barroso, como Francisco Martínez de la Rosa (1831) y su *Poética*.

11.3.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Cree necesaria para el actor una instrucción sólida y variada, así como el dominio de su arte, y todo ello le permite disponer de «inteligencia teatral» (p. 65).

Toma las cualidades físicas del actor de Mlle. Clairon, y resalta la importancia de la resistencia física cuando se representa variedad de géneros de manera continuada.

El actor debe tener un órgano de voz claro y armonioso: su voz ha de ser sonora, suave y simpática: teniendo estas cualidades admite todas las entonaciones necesarias, y dueño ya el actor de su voz, distribuirá con acierto las inflexiones, cuyo poder es tan grande, que llega, por decirlo así, á magnetizar al público (p. 48).

La pronunciación debe tener como requisitos la claridad y la precisión.

Además de la buena memoria, es la sensibilidad la cualidad más importante en el actor, que a veces se percibe equivocadamente como exageración o «recargado el papel»; en palabras de Félix Enciso: el actor debe sentir lo que dice y sentirlo como el personaje (p. 50, 82). Siguiendo a Latorre establece la necesidad de la inteligencia como cualidad esencial.

El Capítulo III, *Estudios del Actor*, trata sobre la formación, con citas de «Mad. Talma» argumenta el principio del talento y la inspiración a través de la sensibilidad, la inteligencia y la naturaleza. El actor debe conocer la historia y después concretar sobre el personaje y la situación de la obra, evitando errores e inexactitudes.

Estudiar en la diversidad de la naturaleza es imprescindible (p. 59 y s.), como también lo es el estudio de la historia, del vestuario, los objetos y especialmente las armas si hay combate en escena. El actor debe adquirir la «tintura» del pintor como herramienta útil en la Declamación, no para pintar

una imagen en el lienzo, sino en el pensamiento, cuando haya de trazarse con la voz, la acción y la alteración de las facciones, cuando haya que evocarla de su tumba para dibujarla y colocarla luego sobre las tablas de pino del teatro, con su fisonomía, su voz, sus movimientos, pasiones y costumbres. El hombre que posee esta tintura de pintor tiene adelantado algo en el arte de la declamación (p. 63).

Conocer las expresiones fisionómicas y la teoría ayudará mucho al actor en la ejecución. El estudio de sí mismo y sobre sí mismo es otro aspecto fundamental para el actor a la hora de preparar las producciones. Se trata de usar la improvisación para evitar tanto la excesiva preparación como el riesgo de confiarse demasiado al momento: «es preciso saber estudiar, y también olvidar en cierto modo lo que se estudia» (p. 62). Conocer otros idiomas permite pronunciar bien palabras y nombres extranjeros cuando aparezcan en las representaciones, y de este modo evitar el ridículo. Los conocimientos de literatura le darán igualmente ventajas para valorar las obras, analizarlas o entenderse mejor con el autor (p. 65).

El Capítulo IV, dedicado a la educación del actor y de la actriz, desarrolla estos principios, centrándose en la educación social y religiosa. La cuestión religiosa se entendía como aspecto esencial de la formación del individuo en la época en España. El discurso ilustrado se actualiza: el actor debe evitar abandonarse a los placeres, a su triunfo y a su genio (p. 68), pues pueden llevarle al fracaso.

El “genio” —un aspecto que no podía faltar— debe tener límites y no lo disculpa todo. Barroso alerta del peligro que tiene para el actor, porque en la época o bien se decía que no puede controlarse, o se malinterpretaba y manipulaba:

[el genio] ha servido no pocas veces para disculpar los errores de la conducta y aun para hacerlos aparecer de una manera brillante y hasta seductora: no parece sino que el genio tiene carta blanca para todo (p. 70).

El trato con la sociedad, especialmente con la alta sociedad, permitirá al actor conocer el corazón humano y el comportamiento, basado en el honor y la probidad:

en la buena educación están comprendidas todas las prendas recomendables del hombre, que son las que deben brillar en el teatro, espejo de la vida: con ellas hay delicadeza, respeto sin encogimiento, y un sentimiento religioso necesario al artista como hombre y como actor (p. 72).

El capítulo VI está dedicado en parte a los medios de corregir los defectos del actor en la dicción y la voz, pero ya los hemos visto en el apartado sobre habilidades técnicas (11.3.3.2). Barroso cree que si el actor no puede resolver un defecto grave con el talento, la instrucción y el estudio, es mejor que renuncie a la carrera teatral, porque a la bella juventud se le toleran algunos defectos, pero la juventud no dura siempre (p. 91). El actor ha de corregir la pronunciación y los defectos en la voz.

La distracción es otro mal grave para el actor porque destruye la ilusión escénica, y para remediarlo sugiere únicamente mantener el cuidado en los últimos ensayos (p. 96).

11.3.7. Conclusiones

El texto de Barroso, pleno de la emocionalidad romántica, resulta impreciso y por tanto inespecífico en los contenidos sobre Habla Escénica, que si bien están presentes, se enfocan desde la actuación. Mantiene el tradicional discurso de la Ilustración sobre el fin moral del teatro, su utilidad, el respeto a la religión, etc. que perduró en el Romanticismo, y que mantenía como requisito para la reforma del teatro la formación de los actores. La instrucción se consideraba ya un aspecto imprescindible en el actor.

Toma de las fuentes habituales de los manuales anteriores, y de estos mismos, por lo que los aportes originales tienen que ver con su visión personal. Sigue los principios generales de la actuación de Talma, Carlos Latorre y Julián Romea. Con todo, mantiene igualmente el estudio filosófico de las pasiones y sus manifestaciones físicas, especialmente en el capítulo XII, que es una constante en los tratados. A diferencia de otros ejemplifica con pasajes de obras concretas (capítulo XII y s.), y es en estos capítulos donde se extiende, adoptando más bien el punto de vista del director.

Algunos elementos técnicos del Habla Escénica que aparecían en anteriores manuales se van ampliando y concretando con nuevos detalles: el capítulo VI detalla algunos defectos de pronunciación, y Barroso ejemplifica con casos concretos —incluso da nombres—.

Propone un equilibrio entre la verdad y la expresión, pues la verdad ha de llegar al público a través de un espacio; por esto y porque las pasiones de la tragedia, del drama, y de algunas comedias, no son en nada cotidianas, es necesario realzar la verdad.

La Declamación —escribe— tiene sus propias estructuras, como la música: signos ocultos en la expresión de las palabras que son «música de la naturaleza» (p. 184).

11.4. Antonio María Martínez de Velázquez (1867) *Consejos a los aficionados al arte de la declamación*

11.4.1. El autor y las ediciones

Mi delirio, mas bien que afición, por el sublime arte de Talía y las pocas obras que he representado, tan solo en *teatros caseros*, me han hecho conocer las nociones ó consejos que voy á esponer; si fuesen de alguna utilidad á mis compañeros, se vería colmada toda la ambición de EL AUTOR (Martínez, 1867: 6).

Consejos a los aficionados al arte de la Declamación fue premiado con la Medalla de Plata del concurso del Liceo de Granada en 1867, dice la portada. El Liceo de Granada fue una señalada institución cultural inaugurada en 1839 cuya sección dramática programaba fundamentalmente teatro lírico (Oliver, 2012), por lo que tuvo una escuela de Música. La Real Escuela del tenor Giorgio Ronconi y la actividad del Liceo convivieron hasta el cierre de aquella en 1864. Según Camara (2012), en 1881 la Escuela del Liceo Artístico y Literario se refundó, con secciones de Música y de Declamación, y duró hasta principios de siglo XX.

Desconocemos si hubo alguna vinculación de Martínez con la escuela del Liceo, pero, en todo caso, avisa en una nota de que no hará un «método o arte» (Martínez, 1867: 7) —es decir, un manual—, primero porque no lo cree fácil, y segundo porque se considera un aficionado. De ahí que adopte la forma de «consejos». Por estos motivos hemos de incluirlo entre los tratados y no entre los manuales.

11.4.2. El Habla Escénica en el texto

Los contenidos sobre Habla Escénica, que son consejos prácticos generales y no tienen apartado específico, aparecen principalmente entre las páginas 11 y 14, en el capítulo primero: *De la Tragedia*. Hay otros consejos de interés en el último capítulo: *Reglas generales*.

11.4.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.4.3.1. Conocimientos (Saber)

11.4.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Aconseja, siguiendo a Latorre (1839), usar un timbre natural evitando la monotonía por medio del contraste. Los continuos gritos conducen también a la monotonía, lo mismo que mantenerse en un volumen bajo. Si se utiliza una voz fuerte de manera constante, no se llegará al final del parlamento con suficiente voz debido al cansancio, justo cuando más se necesita:

así pues, debe empezarse en una entonación natural y pausada de modo que vaya creciendo sin ser notada hasta que estalle en el final con todo su poder, con cuyo medio es casi seguro un aplauso (p. 12).

El llanto es muy difícil, y para resolverlo es necesario conmoverse primero, experimentar la emoción, y después usarlo con economía para no aburrir: usarlo de continuo genera mal efecto y no resulta natural. Lo mismo ocurre con la risa convulsiva (p. 13).

Los brazos y el caminar deben acompañar al discurso «dejándolos llevar por la entonación de las palabras, evitando tanto la pausa como la precipitación» (p. 13).

Advierte contra el «quegido» por inspiración brusca y sonora, que se soluciona «aspirando aire antes de que se quede vacío el pulmón, lo que se ha de hacer con frecuencia, para no ser notado con una pausa, que a más de mal efecto, enfria la situación» (p. 29).

11.4.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Martínez indica que el actor debe cuidar la voz con esmero, como un instrumento, igual que para el canto, buscando los sonidos agradables y la afinación: «esto se consigue leyendo siempre en alta voz y recitando con entonación y esmero» (p. 12).

11.4.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

La imitación de otros actores se consideraba un defecto; sin embargo, Martínez no cree que siempre sea así, aunque cree preferible crear a copiar. Argumenta que por la copia, un actor con facultades puede aprender de otro, y que, aunque raros, «tenemos ejemplos de actores que hoy aplaudimos con entusiasmo, y que no son sino una fiel copia de sus maestros» (p. 12).

Los ensayos son muy importantes y se deben realizar con rigor. No era infrecuente escuchar en las funciones «las mismas palabras o en la misma entonación con que en los ensayos se bromeaban» (p. 12). La consecuencia de no ensayar como si se estuviera en la función era cambiar palabras y tonos, bromear, o exagerar situaciones (p. 30).

En las reflexiones finales, Martínez da importancia al «maestro que os dirija prácticamente, cuyo cargo es de suma importancia, pues es de quien depende el conjunto armónico de la representación» (p. 32).

Acaba expresando que lo más importante es el amor al arte del teatro, necesario para vencer en «una carrera sumamente difícil y espinosa» (p. 32).

11.4.3.5. Aplicaciones artísticas

El primer capítulo trata sobre la tragedia. Martínez dice no comprenderla ni ejecutarla, y dice que en ella «la entonación que dan los actores al verso, *que parece que están cantando*» (p. 9). Indica que se ha de hablar conforme a la situación y seguir la naturaleza, que guiará el «acento» (p. 10). Si la situación de los héroes de las tragedias es «sublime», la entonación del actor habrá de serlo también. Para ello será conveniente buscar la guía de una persona con buen gusto, pues —dice— no puede darse explicación por escrito (p. 14).

En cuanto al drama, sólo indica leves variaciones sobre lo dicho para la tragedia: «la entonación de la voz es la única variación que hay que observar, que debe ser menos armoniosa, pero no menos expresiva» (p. 15-16). Los consejos que da se resumen en: fuerza de voz y naturalidad.

11.4.4. Habla Escénica y actuación

En *De la Tragedia* reúne las indicaciones sobre la voz y el habla en la interpretación.

El actor ha de preocuparse tanto de la parte externa como de la parte moral del personaje; o sea, su carácter (p. 11).

Se debe evitar dirigirse al público con chistes o «diciendo necesidades» (p. 22) que hacen gracia al paraíso, pero molestan al público inteligente, que es a quien debe dirigirse el actor con dignidad.

El actor debe observar y seguir la naturaleza, lo que requiere talento y estudio. Es mejor experimentar como propias las emociones que imitarlas por la expresión; aun así la caracterización es necesaria dentro de la verosimilitud (p. 26).

Según Martínez de Velázquez el miedo escénico se supera con la práctica. Además, al parecer, era común tomar bebidas espirituosas, lo que ocasionaba varios inconvenientes: si al principio la voz puede ser más potente, después se seca el paladar y se dificulta mucho el habla.

A más de esto, se relaja la garganta, y en poco tiempo la voz se hace chillona y de mal timbre. Por esta circunstancia debe tener mucho cuidado el joven que se consagra al teatro, de no dedicarse a repetidas orgias, que relajan no solo la voz, sino también los pulmones (p. 28-29).

Recomienda introducir en la boca algún objeto extraño para evitar que se seque por efecto del miedo durante las primeras funciones, aunque no debe usarse en escena.

11.4.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Además de citar a Carlos Latorre (1839), le parafrasea y usa sus mismas expresiones, que en algunos casos, como *vimos*, parecen tomadas de Talma (ver nota 307). Un ejemplo sobre la voz:

debe estudiarla con especial cuidado y considerandola como un delicado instrumento, usar las cuerdas sonoras, procurando al mismo tiempo dominar las ingratas hasta adquirir su completa afinación (p. 11-12).

El actor tiene que consagrar un gran cuidado al conocimiento de su voz: debe estudiarla como un instrumento, (...). Conocer sus cualidades y sus defectos, pasar ligeramente sobre sus cuerdas ingratas, y hacer sólo vibrar las armoniosas (Latorre, 2006: 130).

Una vez más, toma de Latorre (1839), que a su vez tomaba de Talma (1825), la advertencia sobre la inspiración sonora. El asunto aparecía también en Bastús (1833), Prieto (1835) y Barroso (1845); ver nota 248.

La cita de Horacio: *Si vis me flere...* (p. 13), aparece también en Talma y en varios manuales (ver nota 298).

11.4.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Siguiendo a Carlos Latorre —el manual se abre con una cita suya— dice que la primera cualidad del actor es el genio, un don que solo Dios da (p. 5). La inspiración necesita del genio, y si el actor no lo tiene es mejor que no persista, pues habrá de sufrir el desengaño por el desdén del público. Sin embargo, la formación y el estudio son necesarios, pues el actor necesita pulir sus cualidades, además de dejarse guiar por el consejo de quienes tienen experiencia y buen gusto. Aunque no es imprescindible, la buena figura resulta fundamental (p. 7).

El actor cómico requiere de una buena educación que le permita tener no solo los conocimientos, sino el porte y el comportamiento, la gracia, la finura y elegancia necesarias para interpretar personajes de la alta sociedad (pp. 16, 20). Cree Martínez que el cómico requiere tanta formación y cualidades como el trágico: «le es indispensable tener los mismos estudios que los demás actores y las mismas dotes naturales, con mas otra muy esencial y rara, que es la gracia» (p. 21).

El orgullo y engreimiento de los actores aficionados con el aplauso es un grave defecto; deben «empezar por desempeñar papeles cortos y fáciles, é ir en aumento, según sus facultades; pero siempre dejándose dirigir por personas de experiencia» (p. 28).

11.4.7. Conclusiones

Se trata de un ejemplo de tratado muy sencillo dirigido a los aficionados de las asociaciones dramáticas. Sigue los argumentos del manual de Latorre (1839), y es muy breve por lo que no profundiza en las cuestiones técnicas.

A pesar de no aportar novedades, el punto de vista del actor aficionado no deja de ofrecer aspectos y perspectivas diferentes, por ejemplo sobre el aplauso, el miedo escénico o la imitación.

11.5. Antonio Guerra y Alarcón (1884) *Curso completo de declamación*

11.5.1. El autor y las ediciones

Periodista, traductor, escritor y filólogo. En 1884 publicó *Músicos, poetas y actores. Colección de estudios crítico biográficos*, donde escribe sobre Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea. En 1886 publicó un conocido folleto biográfico-propagandístico sobre el músico Isaac Albéniz. Participó como Secretario de la sección primera, de filología, en el Congreso Literario Hispano-Americano de Madrid; celebraba el cuarto centenario del descubrimiento de América entre el 31 de octubre y el 10 de noviembre de 1892, organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles³⁶², a la que pertenecía y a la que precisamente dedica el tratado. El motivo de la redacción, según expone en el prólogo, era presentarlo en la *Exposicion Literario-Artística* que la asociación promovió en noviembre de 1884.

El objetivo del libro no es la erudición sino resultar útil a los actores, según declara Guerra en el prólogo. Después afirma que no tiene intención crítica ni didáctica (p. 11); por ello lo incluimos entre los tratados y no entre los manuales, a pesar de llamarse *Curso completo de declamación*. No hay vinculación con instituciones educativas o con la actividad didáctica, ya que es una propuesta de programa, y no un programa asociado a un currículo.

Parece que sólo hubo una edición.

³⁶² La Asociación se fundó en 1871 y permanece activa: <http://www.aeae.es/informacionaeae.htm>

11.5.2. El Habla Escénica en el texto

Para Guerra, un hombre de letras, la palabra es el principal medio de transmisión del pensamiento, y por tanto de la comunicación, base de todo el desarrollo humano; de modo que la presencia de la palabra es muy importante en el tratado, eso sí, siempre desde una visión más filológica que escénica. La exposición entra en detalles sin perder la perspectiva del conjunto y las relaciones entre las distintas partes, por lo que hay algunos contenidos que se reiteran en varios capítulos.

La voz y la palabra aparecen en las partes primera y segunda de la *Introducción*, aunque con mayor desarrollo en la parte cuarta, precisamente en relación con la Declamación y con la formación del actor en las «Artes de la palabra» (Guerra, 1884: 24).

- Todo el capítulo primero, *Gramática general* (pp. 27-50), desarrolla contenidos relacionados con la producción vocal, la pronunciación y el lenguaje. Muchos de estos contenidos aparecen por primera vez en los tratados de Declamación, que por regla general los habían evitado.
- El capítulo segundo, *Gramática castellana* (pp. 51-112), toca los aspectos históricos de la lengua, para después abordar la sintaxis y la prosodia, articuladores, fonología y fonética («pronunciación de las letras» p. 66 y s.), sílaba, palabra, acento, tipos de palabra, figuras y vicios de dicción.
- El capítulo tercero, *Retórica y Poética* (pp. 114-157), trata, entre otras cuestiones, sobre la elocución, sus cualidades y formas, los rasgos del estilo y el estilo en los géneros literarios, la dicción y sus figuras, los elementos superiores a la palabra (frase, oración, cláusula), el ritmo.
- El capítulo cuarto, *Arte métrica* (pp. 160-179), trata todo lo referente a la versificación. Se trata de contenidos que aparecen con frecuencia en los manuales y tratados de Declamación.
- Una importante novedad es la inclusión de un capítulo, el séptimo, sobre *Fisiología y psicología* (pp. 271-302). Hay un estudio anatómico de las estructuras y sistemas del cuerpo, que se concreta, en lo referido a la voz y el habla, en la anatomía y fisiología detalladas de la producción vocal y la articulación; por primera vez aparecen estos contenidos en los manuales y tratados. En cuanto a la psicología, trata de la sensación y percepción, las facultades mentales como la cognición, la memoria y la voluntad, y su relación con los sentimientos estéticos: «*el sentimiento de lo bello*» (p. 299). Guerra intenta conectar los principios científicos que explican los fenómenos, con la percepción, el sentimiento y las ideas estéticas.
- El capítulo octavo, *Música y Canto* (pp. 303-318), dedica la segunda parte a la producción de la voz, sus cualidades acústicas, la extensión y clasificación de las voces —según el canto—, y los

registros o calidades de la voz. Esta parte trae a los manuales de Declamación contenidos que aparecían en los manuales de canto³⁶³.

- El capítulo noveno, *Literatura general con aplicación especial a la dramática* (pp. 319-346), apenas tiene contenidos directamente vinculados al Habla Escénica, a pesar de que el autor pretenda relacionar las materias:

la literatura general se relaciona estrechamente, no sólo con la Retórica y Poética, á la cual da fundamento sólido, sino con otras que á su vez la fundan, tales como [sic.] la ciencia filosófica del arte bello, la ciencia del lenguaje y la Psicología (p. 320).

En este capítulo trata también sobre los géneros dramáticos.

- El capítulo decimoprimer, *Estética con aplicación al arte de la Declamación* (pp. 440-448), expone las teorías estéticas, con alguna implicación significativa sobre el Habla Escénica. Escribe sobre la «belleza acústica» (p. 398), la naturalidad y la inspiración, entre otras.
- El último capítulo, *Declamación propiamente dicha* (pp. 441-448), expone aspectos de la relación entre el Habla Escénica y la Declamación: el uso del volumen, el tono y el timbre, así como la necesaria vinculación a las emociones.

Los contenidos relacionados con la voz y palabra son una buena parte del *Curso*, muy difícil de cuantificar, si bien apenas hay materiales sobre habilidades técnicas, procesos didácticos, métodos de trabajo o aplicaciones prácticas.

A partir de aquí citamos únicamente por la página del *Curso*.

11.5.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.5.3.1. Conocimientos (Saber)

Dada la extensión de los conocimientos expuestos por Guerra, declaradamente enciclopédicos, hacemos una síntesis de aquellos vinculados al Habla Escénica. Como hiciera Milà i Fontanals (1848) aborda el estudio del lenguaje desde la perspectiva científica del filólogo, por lo que da definiciones precisas.

Las Artes de la palabra son el primer estudio del actor, y tienen una vertiente teórica, pero se enfocan hacia la práctica, es decir, a expresar un pensamiento propio o ajeno. A Guerra le preocupa la necesaria articulación práctica de los conocimientos, a fin de salvar dos extremos: de un lado

³⁶³ Como hubo manuales de Declamación asociados a la Escuela de Declamación, hubo también diversos manuales de Canto asociados al Conservatorio u otras instituciones, por ejemplo el de Cordero (1858) *Escuela completa de canto: en todos sus géneros y principalmente en el dramático español é italiano*. Véase Morales (2008) *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX*.

la actuación instintiva, pasional, falta de profesionalidad y elaboración artística, y de otro lado la actuación fría y amanerada de las formulaciones académicas.

El actor debe conocer la gramática, la retórica y la poética. A estas sigue el «conocimiento de la literatura y de la estética con aplicación al arte dramático y á la declamación» (p. 25).

La gramática general, que explica en la primera parte del capítulo, estudia los principios filosóficos del lenguaje, pero la gramática particular estudia la correcta expresión en cada idioma. Si es importante conocer idiomas, más lo es el conocimiento concienzudo de la lengua «pátria» que, «en toda su perfección ocupa, á no dudarlo, el primer puesto; y tanto más para el que se dedique al teatro» (p. 28).

En la segunda parte del capítulo, define el lenguaje como el «*conjunto de signos sensibles y exteriores en que los seres inteligentes manifiestan sus estados de conciencia*» (p. 25, la cursiva es del original). Hay dos tipos de lenguaje: mímico y vocal. Del lenguaje vocal deriva el lenguaje de la palabra:

el hombre posee, con efecto, los dos géneros de lenguaje de que se sirven los animales, y otro género especial denominado *palabra*. Manifiesta sus estados con movimientos y gesticulaciones (mímica), y con gritos inarticulados que no significan objetos ni ideas; pero además, ligando entre sí (articulando), por una operación intelectual, los sonidos naturales que por medio de la voz emite, dándoles un valor expresivo y convirtiéndolos, por obra reflexiva y voluntaria de su espíritu, en signos representativos, no sólo de estados de conciencia (ideas, afectos, voliciones, sensaciones, etc.), sino de objetos de todo género, crea un lenguaje especial, á que se llama *palabra ó lenguaje articulado*, que le permite traducir en signos toda su vida y significar toda la realidad que le rodea (p. 30).

Hace distinción entre la voz y la palabra, pues aunque ambas son capaces de transmitir estados de conciencia, la palabra está unida al pensamiento y al espíritu. Guerra se esfuerza en señalar la palabra como nexo entre el cuerpo y el pensamiento, entre lo material y sensitivo y lo espiritual (pp. 31-32). El interés por la teoría del lenguaje apenas había aparecido en los manuales y tratados de Declamación, y revela en Guerra un punto de vista más preocupado por los conocimientos científicos.

La tercera parte del capítulo primero trata sobre la voz, los elementos constitutivos de la palabra y la sintaxis. Guerra es el primer tratadista que explica la anatomía y fisiología de la producción vocal, es decir, los hechos objetivos. Sorprende que hasta entonces no se incluyera en los manuales prácticamente dato alguno al respecto, pues ya en 1856 se había publicado en España, *El libro de los oradores y actores*, de Segond, con contenidos específicos sobre anatomía, fisiología

e higiene vocal (ver 12.3). Expone los cartílagos de la laringe, los repliegues vocales, y el mecanismo de producción de la voz atendiendo a sus tres partes: fuelle, vibrador y resonadores. Incluye las bandas ventriculares, el ventrículo y la epiglotis. Aparece el concepto «glotis» como espacio entre las cuerdas vocales o parte estrecha de la laringe. Cita el «laringoscopio» (p. 34) como herramienta de observación de la laringe, y define el aparato vocal como un instrumento musical de lengüeta variable. Estos contenidos aparecen también en el manual de Yela (1872). La idea de variabilidad de los distintos elementos y partes implicadas en el proceso, hace pensar en las concepciones modernas de la producción vocal.

El aire espirado de los pulmones, al pasar por la glótis, hace vibrar las cuerdas vocales y se produce un *sonido*, cuyo *timbre* está relacionado con la disposición que en el acto de reproducirse afectan los orificios vocales, y depende de la forma de las vibraciones, forma que resulta de la coexistencia de ciertas notas (p. 34).

Siguiendo una secuencia completamente lógica de lo simple a lo complejo, Guerra continúa explicando de manera clara y concisa las cualidades del sonido en relación con la voz: intensidad, tono y timbre.

Depende la intensidad de la extensión de las vibraciones; el tono del número de vibraciones que el cuerpo sonoro ejecuta en un tiempo determinado; el timbre de la naturaleza del cuerpo sonoro. En el caso presente, la tensión, longitud y grosor de las cuerdas vocales determinan la intensidad y tono de la voz (p. 34).

Guerra explica que los sonidos vocálicos se producen por variaciones del timbre, y los consonánticos por el ruido del aire al salir (p. 35).

Por consiguiente, las vocales están constituidas por un sonido producido por la glótis que reviste los caracteres particulares del timbre que le comunica el tubo vocal, diversamente dispuesto para cada vocal (...) pero permaneciendo inmóvil durante su emisión (p. 35).

Las consonantes son «fenómenos ó accidentes sonoros, murmullos ó ruidos producidos por la vibración de los diferentes órganos del aparato vocal puestos en movimiento» (p. 36) y que necesitan de las vocales.

Ambas conforman la sílaba, varias sílabas la palabra, y varias palabras la oración. La organización de la oración se realiza en torno al nombre y el verbo, a los que se suman calificativos, determinativos, adverbios, como palabras fundamentales, y preposiciones, conjunciones, artículos, participios e interjecciones como palabras «ilativas» (p. 39-40). Las palabras se organizan en torno a dos grupos, el del nombre y el del verbo. Las frases se organizan en periodos y estos conforman el

discurso. Define los distintos tipos de palabras en la parte cuarta del capítulo primero, en la que, además, explica el orden de la oración y los elementos musicales de la palabra, que se corresponden con la actual prosodia: el ritmo o medida aportado por la sílaba, la velocidad de elocución que se expresa en los «acentos oratorios», el tono que se manifiesta por el «acento prosódico» y que expresa los cambios en las ideas y sentimientos, o «modulación» (p. 48). Melodía, curiosamente, se refiere al ritmo, y armonía al orden de los sonidos en acuerdo con las ideas.

Según Guerra, los elementos musicales de la palabra (prosodia) sufren modificaciones en el habla determinadas por su subordinación al estado del espíritu, la situación, el objeto mismo expresado por las palabras, las condiciones individuales o históricas, el clima, la sonoridad, las costumbres, etc. Todo ello genera «alteraciones fonéticas» en los idiomas (p. 48). Nótese que los términos son ya semejantes a los actuales; hasta este tratado no aparece el término «fonética».

La palabra sirve para representar la realidad material, pero también para expresar el espíritu del hombre y su estado, y como base del intercambio de ideas y sentimientos,

constituye la base más preciada de una superior vida social que aventaja inmensamente á la de los restantes séres inteligentes, y el verdadero origen de todas las excelencias que al hombre distinguen, como de los portentosos progresos que en su vida cumple (p. 49).

El capítulo segundo está dedicado a precisar los conceptos ya vistos en la *Gramática castellana*. La primera parte es una historia del idioma desde sus orígenes, y un repaso de las diversas influencias que ha recibido. En la segunda parte, plantea los conceptos de idioma, lenguaje, lengua, habla, gramática, sintaxis, prosodia y ortografía. El objetivo de este estudio es práctico: «hablarla y escribirla con corrección y con elegancia» (p. 60). Distingue Guerra entre «lenguaje», el universal uso de signos sonoros para comunicarse, y «lengua, idioma o habla» (p. 61) correspondiente a un territorio y grupo concreto de hablantes.

En la segunda parte introduce el importante concepto de «lenguaje técnico, el que emplea las voces propias de las ciencias y artes» (p. 60). En esta progresión lógica de conocimientos, que se aplican a hablar y escribir correctamente la lengua, es necesario conocer el significado de las palabras («Lexicología»), el orden y relaciones entre las palabras («Sintáxis»), la buena pronunciación de las palabras («Prosodia», «Ortología», «Ortopeya»), y su correcta escritura en letras («Ortografía») (p. 64).

La división en vocales y consonantes aparece en la tercera parte de este segundo capítulo. Los articuladores («órganos de la pronunciación») son: «los lábios, los dientes, la lengua, el paladar, la garganta y la nariz» (p. 65). Guerra clasifica las consonantes por lugar de articulación y las

presenta en un cuadro: «labiales» (hoy bilabiales /b/, /m/ y /p/), «labiales-dentales» (hoy labio-dentales /v/ y /f/), «linguales-dentales» (hoy linguointerdentales /z/, /ce/, /ci/, y linguodentales /s/, /t/ y /d/), «paladales-linguales» (hoy alveolares /l/, /n/, /r/, palatales /ch/, /ll/, /y/, velares /g/, /q/, /ca/, /co/, /cu/), «guturales» (hoy velares /j/, /ge/, /gi/, /x/), y «nasales» (hoy igualmente nasales /n/, /m/ y /ñ/) (pp. 65-66). A continuación se explica la emisión de cada sonido, vocales y consonantes, uno por uno, algo totalmente nuevo en los tratados de Declamación. Las definiciones de los modos de articulación son todavía imprecisas, pero distingue, por ejemplo, entre «gutural fuerte» (/g/, /j/) y suave (/g/), que corresponderían a oclusiva y fricativa respectivamente. Sobre las consonantes sonoras dice: «formando un leve ruido con la garganta», para señalar la vibración laríngea (p. 69).

La cuarta parte del capítulo segundo presenta la composición de la sílaba y sus partes, los tipos de sílaba, las palabras, su definición y clasificación según el número de sílabas. El acento puede ser ortográfico o bien «prosódico»: «el que llaman acento tónico, como caso de pronunciación, debe estudiarse en la Prosodia» (p. 70). Es importante la relación que Guerra establece entre el acento, la articulación y la pronunciación: donde hay acento la pronunciación «carga en determinada sílaba»; define acento de las palabras castellanas como la articulación propia («castiza») de las letras (p. 71). Por la posición del acento las palabras se dividen en agudas, llanas, esdrújulas y sobresdrújulas. Pero Guerra introduce la noción de acento también como geolecto, asociado a un grupo de hablantes en un territorio (p. 71). Explica claramente la diferencia entre los pies latinos determinados por la duración de las sílabas largas (dos tiempos) y breves (un tiempo), y la duración de la sílaba en las lenguas derivadas del latín, que es variable.

Valor prosódico de una sílaba es lo que tarda en pronunciarse, y según la duración de tiempo, dividen algunos las sílabas en *largas* y *breves*, á imitación del griego y latín, en cuyas lenguas la sílaba larga tenía *dos tiempos*, y la breve *uno*.

La Real Academia de la Lengua, en su *Gramática*, llama *larga* la sílaba acentuada y á la que siguen dos ó más consonantes, y *breves* á las demás.

En las lenguas derivadas del latín no se conoce la cantidad prosódica de este idioma, ni aún para hablarlo según la pronunciación castellana, puesto que se tarda más en pronunciar unas sílabas que otras, pero no puede asignarse exactamente á una sílaba larga doble tiempo que á una breve (p. 72).

Como explicamos anteriormente (10.2.4.1, p. 375) en el castellano el acento determina la duración de la sílaba. Guerra explica la función diacrítica del acento, e insiste en que sirve para destacar las palabras principales.

La parte quinta y sexta del segundo capítulo expone la oración y la sintaxis de las palabras para conformarla, teniendo en cuenta conjugación (declinación), género y número. Amplía to-

do ello en la parte sexta detallando las normas gramaticales del artículo, sustantivo, adjetivo, pronombre, verbos con su conjugación y desinencias, participios, adverbios, preposiciones, conjunciones. Acompaña las explicaciones con cuadros esquemáticos que resumen con claridad los contenidos. Explica las figuras de dicción: por adicción, supresión, contracción o transformación (p. 94). Sobre la «construcción» o sintaxis entre partes más amplias de la oración, reconoce no poder ser preciso, pero mantiene su finalidad: «que expresen el pensamiento con más exactitud y energía» (p. 102). Expone las figuras de construcción o «sintaxis figurada»: hipébaton, elipsis, pleonasma, silepsis y traslación (pp. 102-108). Finaliza el capítulo con los «vicios de dicción»: barbarismo, solecismo («defecto en la estructura de la oración respecto de la concordancia, régimen y composición de sus partes», p. 109), cacofonía, anfibología y monotonía.

Los contenidos de gramática son más amplios y exhaustivos que en cualquier otro tratado o manual de Declamación.

En el capítulo tercero, *Retórica y poética*, expone las reglas de la elocución y el estilo comunes a toda clase de composiciones escritas, ya sean en prosa o en verso en cualquiera de los géneros: epistolar, didáctico, oratorio, histórico, directo o dramático.

La gramática nos enseña á expresarnos con claridad, sin contravenir á las leyes del idioma; la retórica, observando con escrupulosa puntualidad esas mismas leyes, aspira á poner en movimiento el corazón y las pasiones. Se puede ser gramático sin ser retórico, pero es imposible ser retórico sin ser antes gramático (p. 114-115).

Es muy interesante la división que Guerra hace de la elocución en tres partes: el contenido a comunicar (pensamientos, imágenes, sentimientos), el medio para comunicarlo («los elementos gramaticales», p. 115) y la manera de decirlo (el estilo). Esta división tiene gran importancia para la estética del Habla Escénica, pues establece la necesidad de dominar técnicamente el medio de comunicación, por un lado, y por otro, asocia la noción de estilo a la manera de decir, independizándola de prejuicios dogmáticos y de estilos interpretativos. En último término nos habla de la interdependencia entre forma y fondo, y de la necesidad de la disciplina para poder manejar esas relaciones en la Declamación.

En la segunda parte del capítulo expone las nociones de pensamiento, sentimiento e imagen. Y en la tercera, la dicción, el valor literario del sonido articulado, cuyas propiedades son: pureza, claridad y propiedad: «la propiedad de las palabras supone el conocimiento profundo de la lengua que se maneja, y la clara percepción de las ideas que se quieren expresar» (p. 127).

En la oración, encontramos frases principales, subordinadas, incidentes y accesorias. Para la cláusula establece tres cualidades necesarias: unidad, energía y rotundidad.

La armonía, explicada en la parte cuarta del capítulo tercero, es el orden o combinación de los sonidos que agrada al oído y nos conmueve (p. 131-132). Al dividirla en «mecánica» e «imitativa», Guerra establece que la armonía puede tener otros fines más allá de la imitación:

la primera tiene por objeto principal deleitar el oído, encontrándose, pues, en las palabras y en las cláusulas. Las palabras ó las series de palabras que más deleitan el oído, són las que presentan una feliz combinación de vocales y consonantes, de sílabas largas y breves, las cuales són de más fácil pronunciación. En esto consiste la *melodía*, que no es otra cosa que la agradable sucesión de sonidos (p. 132).

La armonía imitativa copia la naturaleza. Pero según Guerra hace falta algo más; la belleza de la elocución necesita del lenguaje figurado:

la manera de hablar que dá á la elocución energía, gracia, nobleza ó vivacidad, cambiando el sentido de las palabras, modificando la construcción de la frase, ó dando diverso giro al pensamiento (p. 135).

A la armonía se oponen el hiato, la reiteración de sílabas y la cacofonía. El ritmo, en cambio, la favorece:

el ritmo consiste en cierta proporción de los sonidos de las palabras, de los miembros, de los cortes finales de las cláusulas, calculada y medida de modo que facilite la respiración del que habla, que deleite el oído del que escucha y satisfaga la mente, favoreciendo la atención y la inteligencia de lo que se dice (p. 133).

Las figuras de palabra (de dicción, y tropos) y de pensamiento constituyen el lenguaje figurado, y a ellas dedica la parte quinta de este capítulo tercero (pp. 138-148). La sexta parte la dedica Guerra al estilo:

es el carácter general que á un escrito dan los pensamientos que contiene, las formas bajo las cuales están presentadas las expresiones que los enuncian, y hasta el modo con que estas se hallan combinadas y coordinadas en sus respectivas cláusulas (p. 149).

La parte séptima explica las formas descriptivas y narrativas de la elocución.

La versificación o *Arte métrica* queda explicada en el capítulo cuarto (p. 159). Guerra da definiciones precisas de cada concepto. Expone las licencias para la medida del verso, la importan-

cia del acento y la pausa, la rima, consonancia y asonancia. En la segunda parte del capítulo expone los tipos de verso según medida y acentuación, así como las diversas estrofas, con ejemplos abundantes.

Guerra introduce una novedad en los tratados y manuales de Declamación: un capítulo sobre Fisiología y Psicología (p. 271). El estudio de la anatomía y fisiología incluye el aparato locomotor, la respiración entre otras funciones vitales, el sistema nervioso, la percepción sensorial, la laringe, las funciones cognitivas (atención, reflexión, memoria y voluntad), y la capacidad de producir signos. Conecta la anatomía y fisiología con la producción del sonido y el lenguaje, con la comunicación y sus funciones. Por medio del signo el actor es capaz de transmitir estados de ánimo y modificaciones del espíritu:

los actos de significación comprenden la *voz* y la *palabra* ó lenguaje de expresión, y los *gestos* y *ademanos*, *mímica* ó lenguaje de acción. Para estudiar fisiológicamente los signos del lenguaje de expresión debemos examinar el órgano y mecanismo de la voz y la palabra (p. 285-286).

Explica nociones sobre los movimientos de la laringe en relación a la producción del sonido que no aparecían en manuales anteriores:

en la laringe, además de los movimientos de elevación ó descenso del órgano, se observan otros propios á sus diversas piezas, mediante músculos destinados, ya para dar amplitud á la cavidad, favoreciendo la entrada del aire, ya su objeto es modificar el sonido por la tensión que producen en las cuerdas vocales ó porque cambian el espacio por estar circunscrito (p. 286).

La fuerza expresiva de la voz —escribe— depende de las modificaciones de la intensidad, tono, duración y timbre. Aunque no se reflejen en un sistema tan ordenado como la música, el timbre de la voz es «tan indefinible como significativo» y la modulación de la melodía en la Declamación es un recurso esencial «que cautiva y encanta en la palabra» (p. 288).

La influencia moral sobre lo físico en ninguna parte se refleja con más pureza expresiva que en la voz y en la palabra: la ira, el terror, la ironía, el orgullo, la tristeza, el amor, todas las pasiones tienen sus tonos, ritmos y acentos propios, todas se armonizan para significar afectos, con actos respectivos de la *mímica* ó lenguaje de acción (p. 288).

La perfecta pronunciación requiere la ausencia de defectos anatómicos o fisiológicos en la boca, los nervios o el oído:

confirman los *sordos-mudos* la íntima conexión del oído con la palabra, que los actos del oído són tan inseparables como necesarios á la fonación (p. 288).

Refleja igualmente algunos usos artísticos poco comunes de la voz y el habla, como la ventriloquía.

Las facultades del alma que incluye en este esbozo de psicología del actor son la inteligencia (pensar), la sensibilidad (sentir) y la voluntad (querer); las tres son también cualidades imprescindibles para el actor (p. 291). Al abordar los sentidos distingue entre sensación, percepción, sentimiento y emoción, aspectos importantes en la psicología, la teoría de la comunicación (p. 295 y s.), y la estética. Estas cuestiones están, por tanto en la base de la comprensión de la comunicación artística.

La *belleza* es la aspiración más natural y constante de la sensibilidad; y el *gusto* es la capacidad natural y la facultad de distinguir lo bello.

El *sentimiento de lo bello* es un sentimiento eminentemente agradable, nacido de la percepción de la belleza.

La belleza es la propiedad que tienen de agradarnos las cosas reales, ó las creaciones de la imaginación, luego de percibidas ó conocidas (p. 299).

La belleza real es la que encontramos en la naturaleza, la belleza absoluta es la representada por Dios, y la belleza ideal es la creada por la imaginación. «El gusto es la capacidad natural que tiene el hombre para conocer y sentir la belleza real ó ideal» (p. 300), y puede ser una capacidad espontánea o educada.

El capítulo octavo está dedicado a la música y el canto, conocimientos que el actor ha de conocer y estudiar por su estrecha relación con el teatro y la poesía. En la segunda parte del capítulo reitera las nociones sobre anatomía y fisiología de la voz, pero incidiendo enseguida en la tradicional clasificación de las voces según el canto, atendiendo a su altura tonal y extensión. Describe los registros vocales:

la voz de pecho (primer registro), la voz media (segundo registro), ó la de cabeza (tercero y último registro). Los sonidos de las dos primeras se forman en la parte superior de la laringe, y los del último en el seno frontal. El tercer registro (voz de cabeza) toma en el hombre el nombre de falsete. Cada voz tiene el carácter particular que le es propio (p. 314).

Guerra dice que el canto es la organización musical de los sonidos de la voz, que es el medio más adecuado para la expresión de los sentimientos, y que requiere mayor esfuerzo que la voz hablada (p. 315 y s.). En relación con el canto, explica el intercambio de gases en la respiración y lo relaciona con la alimentación, otro aspecto novedoso en los tratados de Declamación.

Los siguientes capítulos no aportan contenidos específicos sobre Habla Escénica. El capítulo noveno está dedicado a la *Literatura general con aplicación especial á la dramática*, con partes

concretas sobre definición e historia de los géneros dramáticos. El décimo se ocupa de la *Historia de la Literatura Dramática española*. El capítulo once trata de la *Estética con aplicación al arte de la declamación*. Destaco de este capítulo la reflexión sobre la importancia de la estética del arte del actor, por una parte, y por otra la diferenciación —presente ya en el manual de Andrés Prieto— entre la belleza visible y la «acústica», lo visual y lo auditivo:

la belleza acústica no es permanente en los objetos y se distingue principalmente por la armonía. Su elemento varía mucho, según los casos, teniendo unas veces verdadero valor objetivo, como el canto en que expresan las aves sus sensaciones, y otras un valor subjetivo, fundado en supuestas analogías, y, sobre todo, en el efecto que los sonidos causan en nuestro ánimo (p. 398).

Si bien la palabra ha de acompañarse del gesto, cuanto mayor dificultad existe en expresar con aquella «el hombre gesticula y acciona con tanto más vigor» (p. 435).

La belleza artística, producida por el hombre, puede ser «belleza dramática»:

la lucha y oposición entre personajes humanos realizada en formas bellas, da lugar a un género especial de belleza a la que se llama dramática. (p. 405).

11.5.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Los repetidos ejercicios de metrificación, vocalización, pronunciación, música y canto, han de formar el conocimiento de esta educación vasta y complicada, que es la base del estudio especial del arte de la declamación (p. 14).

El tratado de Guerra se centra en la reflexión pedagógica, y no en los aspectos didácticos concretos; por ello, —tal vez no las conocía— no entra a detallar las habilidades técnicas.

11.5.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Lo primero para el actor es la lectura, no una lectura ordinaria y espontánea, ni siquiera una lectura animada y variada, sino una lectura artística y elaborada, que exige muchos conocimientos y mucha práctica.

Entre las artes de la palabra, ocupa un lugar preferentísimo el de la lectura. Leer bien es una base indispensable para hablar bien, para perorar bien y sobre todo para declamar bien (p. 24).

En la parte cuarta de la introducción establece una serie de estudios sobre las «Artes de la Palabra» (p. 24):

la educación teórica del actor debe comenzar por el estudio del idioma pátrio, retórica y poética, y de la lectura. Todo lo que sea interpretar, decir, expresar un

pensamiento propio ó ageno, de viva voz, está comprendido en esta série, série utilísima, pues que, si vale mucho saber, no carece de mérito ni de importancia hacer valer lo que se sabe (p. 24).

El dominio de las normas gramaticales supone de por sí una habilidad tan necesaria como compleja.

Una particularidad es la recomendación de escucharse para educar el gusto:

para adquirir la costumbre de usar con buen tino la cesura, no hay más que una regla, un método, un ejercicio: oír á los buenos declamadores, declamar uno á solas, y escucharse á sí mismo. Si el oído se halla bien organizado, si se educa con la observación, él nos dirá y nos hará distinguir lo armonioso de lo disonante, lo fácil de lo escabroso, lo vario de lo monótono (p. 163).

11.5.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

La introducción (pp. 1-27) del tratado sigue una argumentación general bien conocida: el teatro como elemento de la cultura cumple un papel esencial en las sociedades, pero se haya en estado de descomposición principalmente a causa de la falta de profesionalidad y formación de los cómicos y del público, por lo que es necesario replantear la profesión, empezando por la instrucción y cultura de los actores a través de las instituciones educativas. Los planes de reforma del teatro desde el siglo XVIII habían incluido sistemáticamente proyectos de escuelas de Declamación. En los años ochenta, junto con el *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral* de Julio Nombela (1880), Guerra hace también una reflexión pedagógica con cierta amplitud y orden. En general —dice— los actores no se forman sino en la práctica o por imitación. La Escuela de Declamación no cumple con el objetivo de formar artistas debido a la organización ineficaz, de modo que es necesaria una reforma profunda, para la que propone la separación del Conservatorio de Música y la Escuela de Declamación, una ampliación de Cátedras, y un plan de materias amplio y ordenado como en las escuelas de otros países Europeos. Reflexiona Guerra los principios estéticos de la Declamación, las cualidades del actor, el estado de los actores en el teatro desde el punto de vista artístico y profesional, el estado de la formación académica y sus necesidades, con una propuesta de reforma y un plan de estudios. En seguida lo veremos.

Como arte imitativa —escribe Guerra —la Declamación se basa en la observación y estudio de la naturaleza a fin de transmitir los afectos humanos al público. Plantea una vez más el oxímoron entre imitación exacta y modificación creadora, que hemos venido reconociendo en los manuales.

Porque la reproducción exacta de la naturaleza es la base de la estética, siempre que se complete con el principio de la idealización, debida á la actividad libre,

creadora y original del artista, y manifestada principalmente en la belleza de la forma (p. 397).

De igual modo que este presupuesto se repite en los manuales a lo largo del siglo, también reitera Guerra, en tono trágico, el estado de agonía del arte de la Declamación:

es preciso llamar la atención de los que á la carrera del teatro se dedican, hácia un estudio que yace en lamentable atraso y abandono, tanto en la enseñanza oficial como en las publicaciones particulares (p. 1).

Reitera una y otra vez que tras Máiquez, Latorre y Romea, «Siglo de Oro» de la Declamación, (precisamente los biografiados en su libro con Guerra y Guaza, de 1884) este arte entró en la decadencia, y establece una secuencia de desarrollo desde la recitación cadenciosa, hasta la verdad en el gesto y la actitud. Considera que precisamente la verdad en el gesto y la actitud es la que da valor a la palabra (ver 10.9). Sin embargo, Guerra propone la unidad entre la expresión de los afectos y las reglas de la gramática:

todas ellas deben estar fielmente subordinadas á los afectos que nos mueven. Faltando á cualquiera de estas leyes, resulta el tonillo ó desentono, que afean tanto la oratoria, la declamación y la lectura (p. 72).

Para Guerra y Alarcón es muy importante que solo se dediquen a la Declamación quienes tengan el talento y la formación adecuados:

reconocemos que la tarea es árdua, pero sólo á este precio, y supuestas nativas aptitudes, puede el actor, áun sin ser verdadero génio, ejercer su arte con acierto y perfeccionar las cualidades de que le dotó la naturaleza. El actor necesita progreso y mejora (p. 14).

Un principio de la profesión debería ser la especialización, de modo que se evitase la desorganización, rivalidades y rencillas:

aplicada la división del trabajo al arte escénico, produce las especialidades y señala, por tanto, á cada actor una función distinta, determinada por sus facultades y aficiones (p. 15).

La organización de las compañías, basada en el gusto personal, en criterios poco eficaces y profesionales, condicionaba la elección de las obras y el trabajo de los autores: el resultado final sobre la escena se resentía notoriamente. Una vez más, Guerra es lapidario: «la tradición los postea, la rutina los estenúa y el amor propio los mata» (p. 19).

Lo que Antonio Guerra propone es una reforma, una ampliación de los estudios oficiales en la Escuela Nacional de Música y Declamación, y por tanto un plan de estudios organizado, secuen-

ciado y argumentado. Esta argumentación sobre las materias, su función, su orden, es especialmente valiosa porque da un punto de vista sobre las disciplinas, en concreto sobre el Habla Escénica, acercándola a una definición disciplinar.

Las operaciones mentales y musculares habituales en relación con el habla pueden parecernos sencillas —explica—, pero cuando las observamos y estudiamos detenidamente resultan complejÍsimas. Existe una crítica, y una didáctica «vulgar» y generalizada, que estima suficiente conocer la gramática, seguir el ejemplo de los grandes maestros y actores, expresar los sentimientos con naturalidad y verdad «como si el actor lo sintiera, como si á él mismo le impresionasen» (p. 24). En mi opinión, Guerra acierta plenamente al plantear un asunto que sigue teniendo vigencia: la creencia de que el habla natural del actor es suficiente sin formación ulterior. Al contrario —dice—, «alcanzar cierto grado de perfección en cada una de estas artes exige multitud de conocimientos de diverso órden» (p. 25). Argumenta igualmente que aun cuando existen naturalezas privilegiadas que pueden obtener resultados de manera casi espontánea, esto es excepcional, y sin el estudio tampoco pueden progresar.

Concluye la introducción con un llamamiento al gobierno para ordenar la declamación, y a los actores para que abandonen sus pretensiones de críticos y «árbitros del teatro», de «soberanos» de los autores y «tiranos» de los empresarios. Les pide abandonar rivalidades y centrarse en su oficio de actores, que tiene una importante misión por sí mismo (p. 25).

En su concepto de comunicación oral, los medios de comunicar y el estilo, es decir, la forma, cobra de nuevo, tras el periodo romántico, nueva importancia. La forma del lenguaje, el sonido, son una clave para movilizar las emociones:

esta cualidad del lenguaje que algunos afectan despreciar, por atender únicamente al pensamiento como la parte más digna de los escritos, es, sin embargo, de tal importancia, que basta su carencia para condenar una obra al desprecio y olvido (...) una prenda tan necesaria á sus oídos y también á su corazón, porque si el pensamiento se dirige al entendimiento para ilustrarle, el sonido va derecho al corazón, comunicándole sus vibraciones con las que le conmueve y exalta. (p. 131-132).

Guerra organiza la información de lo sencillo a lo complejo estableciendo una secuencia lógica y progresiva que mantiene la coherencia y significación de las relaciones entre conceptos y elementos. Compila información procedente de textos científicos, abundante y novedosa, si tenemos en cuenta que no aparecía anteriormente en los manuales y tratados de Declamación. Esto implica una ampliación del campo de conocimiento sobre el actor, y sobre todo la noción de objetividad, la posibilidad de explicar los mecanismos de la expresión, y por tanto la posibilidad de conocerlos y estudiarlos se manera ordenada. Así, establece las relacio-

nes entre las distintas disciplinas y artes implicadas en la Declamación; entre ellas los vínculos del Habla Escénica.

Con todo, la teoría es únicamente la guía para estudiar la realidad humana.

La realidad humana, viva y palpitante, ha de ser el tema constante de sus estudios, y en ella, ayudado de los preceptos teóricos, ha de buscar la norma y el modelo de sus trabajos (p. 302).

En síntesis, el arte del actor requiere del estudio teórico, el estudio de sí mismo, el estudio técnico, el de la realidad viva que toma como modelo, el estudio de la obra en su conjunto, y la imprescindible inspiración del momento. La estética del arte de la Declamación se configura como imprescindible para el artista:

la necesidad de que en la educación de los actores haya algo más que la enseñanza técnica, es cosa que á ninguna persona razonable se le oculta.

En nuestra época no sólo se exige al actor inspiración, sino ciencia, y la conveniencia de que posea conocimientos teóricos de la naturaleza, principios y leyes del arte que cultiva, está universalmente reconocida. Nadie cree que tales conocimientos engendren el génio; pero sí que lo perfeccionan, depuran y elevan y le proporcionan dos condiciones importantes: sentido crítico y gusto depurado, abriéndole á la vez grandes y nuevos horizontes y suministrándole multitud de recursos inestimables (p. 393).

El fin de la declamación es la educación afectiva del espíritu humano por medio de la emoción estética. El actor ha de expresar la belleza, con verdad, de manera personal, y con la espontaneidad que requieren las creaciones escénicas (p. 409). Guerra se distancia del realismo:

hay quien sostiene que el artista dramático debe limitarse á reproducir fielmente la belleza real, que no es más que la imitación de la naturaleza, y que será tanto más perfecto cuanto más se amolde á la realidad. Esta es la doctrina que se conoce con el nombre de realista, y que en el modo de definirla y comprenderla, sus partidarios ponen de manifiesto la exajeración de un principio verdadero, que entraña exigencias imposibles de satisfacer y no creemos que sea aplicable al arte escénico (p. 408).

El sentimiento en el actor no basta para comunicar o desatar la inspiración, que cuando se produce es como una corriente eléctrica. Para Guerra la inspiración del momento es un aspecto esencial, pues con ella se cumple el objetivo del teatro: conmover al público y así divulgar lo bueno y lo bello. El arrebató y la pasión significan también hacer verdadera la interpretación del actor, consumir la identificación con el personaje.

Cuando esto ocurre, olvida que pisa el escenario, y en realidad le parece que no se halla en él, porque se siente como suspendido entre el cielo y la tierra; la palabra brota con naturalidad de sus labios, como si hablara realmente de sentimientos personales ó expresara ideas propias; la voz, de instrumento físico, se convierte en instrumento moral, y recorre fácilmente la escala de la pasión (p. 414).

En el momento en que necesita la inspiración, al actor no le servirán las reglas³⁶⁴.

La acción es el estudio más importante del actor dado que el gesto, la manera de andar y la actitud no solo son un lenguaje universal, sino que «acompañan el discurso y hacen más fuerte su expresión; suplen sus imperfecciones, y no pocas veces revelan la impostura del que habla» (p. 429). A veces expresa mejor que las palabras, y en otras las suple.

11.5.3.5. Aplicaciones artísticas

El cantante, al igual que el actor, debe dominar la técnica y la expresión:

el mejor cantante es el que, se identifica con el personaje que representa, con la situación en que se halla, con los sentimientos que deben agitarle, el que se abandona á inspiraciones momentáneas —como debió hacerlo el compositor cuando escribía la música que ejecuta— y el que no descuida nada de cuanto pueda contribuir al efecto, no de una pieza aislada, sino de todo un papel. La reunión de todas estas cualidades componen lo que se llama expresión. (p. 318).

El uso del volumen se había convertido en un problema: por un lado los gritos de los actores más expresionistas que buscaban la atención y el efecto, y por otro la actuación musitante de los actores realistas a quienes no se escuchaba. Ambas situaciones resultaban ya inadmisibles, aunque venían planteándose, como hemos visto, desde los tiempos de Isidoro Máiquez.

Sobre el uso de la voz en los espacios, Guerra dice que el volumen debe adecuarse a la dimensión del teatro, pero añade —y esto es importantísimo— que puede «la buena pronunciación clara y bien entonada, suplir la natural falta de intensidad de la voz» (p. 446). Este principio esencial que se desarrolla con la actuación realista, que sepamos, no se había formulado con anterioridad.

La voz debe ser agradable, tanto por el timbre como por la modulación; si el timbre no es agradable esto puede conseguirse, cuando no hay defecto orgánico, por medio del «arte». El

³⁶⁴ Guerra (1884: 415) copia aquí literalmente de Julián Romea (2009: 165).

tono debe ser intermedio, natural, evitando los extremos grave («voz hueca y campanuda») o agudo («voz chillona»), que cansan y resultan desagradables. Recomienda evitar igualmente los timbres «metálicos». Antonio Guerra mantiene el principio básico de que la entonación debe ser reflejo de los afectos, y considera la modulación del tono, es decir, la variación del tono básico de cada parte, y la variación en la melodía, como cualidades principales de la voz. Pero también propone algunas reglas para la modulación del tono, cómo evitar la monotonía tanto como la variación injustificada:

un tono dominante, diversificado en tonos modulados rítmica y melódicamente es el más seguro medio de hacer sonora y agradable la voz. Finalmente, la entonación ha de ser natural y apropiada á los sentimientos que expresa (p. 446).

Guerra, por tanto, tiene muy en cuenta la necesaria coherencia entre los aspectos vocales, prosódicos, expresivos e interpretativos del Habla Escénica. De ahí que el lenguaje del cuerpo no pueda separarse del espíritu y la palabra:

la naturalidad, la consonancia con la voz y con las ideas y afectos que el actor expresa, de tal suerte que el gesto sea una traducción fiel del lenguaje del espíritu en el del cuerpo (p. 447).

11.5.4. Habla Escénica y actuación

Guerra percibe el arte del actor en absoluta decadencia.

La palabra al escaparse de los labios del actor debe obrar entonces como un rayo de luz que ilumina la mente; como un pincel que pinta con los más vivos colores, en el lienzo de la fantasía; como un fuego eléctrico, cuyo calor enciende los afectos más dulces ó vehementes que atesora el corazón. En vez de este arte exquisito, el convencionalismo más extraño é inconcebible impera en nuestra escena. El actor se cuida rara vez de estudiar el carácter del personaje é identificarse con él. Lo mismo representa á César, Hamlet, Segismundo, Quevedo, ó cualquiera otro personaje. Lo cierto es, que el público siempre ve en la escena al actor tal ó cual (p. 7).

Señala dos escuelas de Declamación, la escuela del Romanticismo y la de Romea. Los actores de la escuela romántica hablan, se mueven y accionan como no lo hacen los hombres en la vida real:

cantan bien los versos, y fuerza es confesar que estos actores suelen hacerlo muy bien; pero el teatro es espejo de la vida, y los hombres, por apasionados y agitados que se encuentren, no acostumbran á cantar á todas horas (p. 8).

Este estilo de actuación se caracteriza por el efecto y la gesticulación, el esfuerzo físico, la «voz campanuda» (p. 8), andar acompasado y un repertorio de recursos invariables. Frente a la escuela contraria, la de los sucesores de Romea, Guerra caricaturiza al actor romántico:

con arrojar todas las noches el pulmon por la boca á fuerza de gritar, tenemos un *artista eminente é inspirado*, primer actor en todos los géneros dramáticos, director de escena y de compañía, á veces empresario, y por contera, crítico infalible é indiscutible siempre (pp. 8-9).

Pero los remedos de Julián Romea no salen mejor parados: adoptan la frialdad de las estatuas creyendo ser refinados y exquisitos, recitan su papel con «animación y colorido» como si leyesen en un congreso, como inmóviles figuras de cera (p. 9). Guerra nos deja un repertorio de caricaturas de actores y actrices, que opone a los del pasado:

además de las variedades que dejamos apuntadas, existen otras cien, tales como la actriz que declama todos los papeles que se la encomiendan con acompañamiento constante de llanto ó de hipo; los que recitan con el tonillo enfático y acompasado, que casi siempre adquieren en provincias; los que dicen su parte para uso particular de sus compañeros; los que adoptan un tono determinado desde que la función empieza hasta que acaba; los que, no sabiendo jamás el papel, sostienen durante la representación el más delicioso de los duos con el apuntador, y otras variadísimas especies que fuera prolijo enumerar.

¿Dónde se encuentra aquella manera de decir de nuestros grandes actores, natural sin frialdad, musical sin tonillo ni canturia, grandiosa sin afectación, sentida y patética sin empalago, trágica y terrible sin bascas y rugidos? ¿Dónde aquel expresivo y elocuente gesto y aquella acción natural, verdadera y decorosa, que idealizando la interpretación de lo real, sin caer en la falsedad y el amaneramiento, completaba la creación del poeta con otra no menos portentosa, y llevaba la emoción y el entusiasmo al ánimo de los espectadores? (p. 10).

Como se ve, la que propone Guerra es la actuación realista.

El capítulo decimocuarto está dedicado específicamente a la Declamación. Siguiendo a Latorre y Bastús, entre otros, rechaza el término Declamación, aunque finalmente ha de utilizarlo a falta de alternativas (p. 442). Sin embargo, alude a la expresión «difícil facilidad» (p. 442) de Moratín³⁶⁵, para expresar la naturalidad necesaria que se venía exigiendo en la actuación desde hacía mucho tiempo.

³⁶⁵ Antonio Barroso (1845: 106) cita también la expresión en su tratado. Se trata de un octosílabo del romance *A geroncio*; Moratín (1831: 239).

La *declamación* teatral es la que por medio de la voz, del gesto y de la acción, expresa los afectos del personaje que el actor representa. Esto debe hacerse con toda la exactitud, con toda la variedad, y con las modificaciones que exige la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que supone hallarse la persona que se trata de representar (p. 443).

Al hablar de la Declamación Guerra insiste en las cualidades del actor que ya había explicado en otros capítulos anteriores. El actor ha de reunir las cualidades del orador, que son las del filósofo y el poeta juntas. Para ello necesita sólida formación, inspiración poética que conmueva, «el arte de expresar la palabra bella, armónica y rítmicamente», y manejar el movimiento que acompaña a la palabra (p. 442).

Razón clara, viva y creadora fantasía, apasionado sentimiento, gran memoria, enérgico y varonil carácter en el hombre y delicado y tierno en la mujer; tales són las condiciones espirituales que ha de poseer el que se dedique al arte dramático, á las cuales debe agregar un conocimiento perfecto de la declamación y de la mímica, que le permita en caso necesario suplir con el arte la falta de la naturaleza (p. 443).

En este capítulo final Guerra vuelve a tomar los principios de Julián Romea: el actor debe tener una sensibilidad exquisita que le permita una percepción detallada y delicada, una elaboración precisa del gesto, la acción y la voz, y finalmente imbuirse completamente de la pasión que exprese, de modo que pueda identificarse con el personaje. Después refrenará la pasión, por medio de la inteligencia, hasta sus «verdaderos y convenientes límites» (p. 444).

El que no haya nacido con esta exquisita sensibilidad para comprender el pensamiento del poeta, y luego remontarse y verificar en su alma todas las grandes emociones que el escritor se ha propuesto hacer sentir á sus personajes para transmitirlos á los espectadores, y carezca además de aquella inteligencia necesaria para juzgar de sus efectos y modificarlos ó ensancharlos segun convenga, no podrá hacer muchos progresos en la carrera del arte escénico, particularmente en el género dramático (p. 444).

La manera de evitar la frialdad y la monotonía así como como la afectación requiere varias consideraciones: guiarse por la moderación y el buen gusto, evitar el efectismo basado en esfuerzos físicos, vocales o del gesto, dar a la expresión de los sentimientos rasgos cultos, distinguidos, delicados y subyugadores, el silencio y el gesto deben ser tan elocuentes como la palabra en la expresión de los estados de ánimo (p. 447).

11.5.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Dice haber consultado multitud de obras nacionales y extranjeras para ofrecer al lector la última palabra sobre cada asunto tratado y declara haber sido asesorado por el músico Carlos Guaza, con quien escribió la colección de estudios crítico biográficos sobre músicos, poetas y actores (p. VII). Guerra hace un trabajo de orden y compilación enciclopédica, por lo que copia de sus fuentes. Como se ha dicho, pertenecía a la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, vinculada por aquellos tiempos a la masonería, pues su presidente hasta 1881, Antonio Romero Ortiz, era el Gran Maestre del Gran Oriente de España³⁶⁶.

En la cuarta parte de la *Introducción* alude al manual de Romea, al que califica de muy bueno pero insuficiente, al dar una «incompleta idea de lo que deben estudiar» (p. 20). No obstante, Guerra (pp. 415, 443) copia más que ideas del manual de Romea (2009: 165).

El interés de Guerra por la ciencia en relación con la voz y el habla queda manifiesto en la cita (p. 34) a Hermann von Helmholtz (1821-1894), físico alemán que estudió experimentalmente los fenómenos de la resonancia, y en la cita a Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809) como ortólogo. Panduro fue el padre de la lingüística comparada, y pudo inspirar en Guerra la idea que aparece en el tratado de que las lenguas son modos de pensar y comunicar (p. 67).

Las referencias a la anatomía y fisiología de la laringe (capítulo VII), así como a la clasificación de las voces en el canto (capítulo VIII), y la referencia particular a la ventriloquía son nuevas en los tratados, e indican que Guerra muy probablemente conocía el tratado de Yela (1872), único antecedente en que aparecen todas estas cuestiones, que no están en los manuales de canto. Significa que este tipo de contenidos pasaron a los tratados de Declamación por primera vez en el tratado de Guerra.

Cita a Manuel de la Revilla (1846-1881), hijo de José de la Revilla. Sin duda, los *Principios de literatura general é historia de la literatura española* de Manuel de la Revilla (1872) son una fuente básica para Guerra y Alarcón. Además, los comentarios sobre los actores y la organización de las compañías proceden del artículo *La decadencia de la escena española y el deber del Gobierno*, publicado en *El Globo* por Manuel de la Revilla en enero de 1876, y después en sus *Obras*, publicadas póstumamente por el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (Revilla, 1883: 458 y s.). Guerra (p. 16) copia literalmente varios párrafos del artículo.

³⁶⁶ Véase: *Masonería y Literatura en el mundo hispanohablante*, [Museo virtual de historia de la Masonería](#). Centro de estudios de la Masonería Española, UNED.

Toma también literalmente (p. 431) del manual de Bastús (2008: 171) algunas partes sobre los ojos y el rostro. Al igual que la manera de proceder en la acción:

el actor, no obstante, ha de proceder en la acción siguiendo el impulso natural de su corazón, para lo cual debe poseerse del afecto ó pasión que ha de expresar, teniendo en consideración la edad, el carácter, la situación y las demás circunstancias en que se supone encontrarse el personaje que ha de interpretar (p. 434).

Recordemos que esta era la definición de Declamación que habían dado Vicente Bastús (1833: 42) y Félix Enciso (1832: 115), a su vez tomadas de Bernier de Maligny (1826: 469). Y vuelve a tomar de Bastús —esta vez, con seguridad, de la cuarta edición, de 1865— la definición de Declamación que da en el capítulo decimocuarto (p. 451).

Cita a Cicerón cuando se remite a la oratoria para explicar las cualidades del actor (p. 442).

Aparecen infinidad de referencias a la literatura dramática, que no recogeremos, en los capítulos noveno y décimo.

11.5.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

En la introducción, ya se ha dicho, describe como desastrosa la situación de la Declamación, en relación con el contexto. Los actores no se especializan («sirven para todo, acaso porque no sirven para nada», p. 5), no toman los personajes adecuados a sus capacidades o cualidades, todos quieren ser primeros actores, están empeñados en rivalidades individualistas, dominados por el orgullo y la ambición audaces, pero sin estudio concienzudo. El público no sabe valorar la actuación, y los escritores se ven condicionados por los repartos.

El tratado pretende demostrar la falta de genio y de formación en los actores.

El actor, como el poeta, nace y no se hace; pero la educación lo modifica y transforma, acrece sus nativas facultades, disminuye sus defectos, y no pocas veces, sin darle aquella inspiración, propia del génio, le permite al ménos ocupar honroso puesto entre los simples talentos. ¿Es que no hay en España educación de este género? A nuestro juicio, esta es la verdad, y este hecho explica lo que todos lamentamos y nosotros nos proponemos demostrar (pp. 10-11).

Para Guerra, la primera causa de la decadencia de la escena «consiste principalmente en que el actor español carece de la educación artística necesaria» (p. 11). Cualquiera persona «sin otras condiciones que alguna memoria, cierto desparpajo y no poca audacia» acaba pronto como primer actor y director (p. 11). Se necesita —explica— esmerada educación, y además formación en historia, psicología, literatura, y desde luego conocimiento del idioma. «Su educación artística [del actor], pues, ha de ser, no la ménos importante, sino la más ex-

tensa y acabada de todas» (p. 11). No basta la inspiración, es necesaria la instrucción técnica. Aunque principalmente el actor ha de estudiar en la «realidad humana, viva y palpitante» (p. 11), debe conocer ciencias auxiliares de la historia como indumentaria y arqueología; asimismo esgrima y gimnasia, comportamiento social y modales, estética, literatura, historia del teatro y de la literatura, lengua, y ha de hacer estudio de las grandes producciones dramáticas.

La cuarta parte de la introducción está dedicada a la instrucción de los actores. Guerra es muy crítico con la formación que se daba, y sin duda alude a la Escuela de Declamación cuando escribe:

mientras la instrucción de la juventud que se dedique á la escena se reduzca únicamente al estudio del *Manual de Declamación*, de D. Julian Romea —que, aunque muy bueno, no es suficiente sino para dar una incompleta idea de lo que deben estudiar,— enseñarles á declamar con la perfección suficiente para que cuando el actor salga á las tablas lo haga á tropezones, sin expresión ni sentido, y hacer mecánicamente y por rutina algunos movimientos de mímica; mientras el resto de la enseñanza consista en que los jóvenes actores reciten de memoria unas cuantas comedias de nuestro teatro antiguo, que no entienden ni nadie les explica, inútil será trabajar por la instrucción artística.

Una enseñanza confiada á la memoria, á la repetición mecánica, á la rutina, puede llegar á formar cualquier cosa menos artistas (p.20).

Según Guerra, la mayoría de los actores carecían de formación alguna más allá de la pura práctica. Los que aprendían bajo la dirección de otros actores en los teatros con frecuencia caían en la imitación, o en las limitaciones propias de una formación bajo un maestro que a veces también carecía de formación. La Escuela Nacional de Declamación no podía dar resultados dada la organización y la falta de profesores y materias esenciales. Recomienda separarla del Conservatorio y establecerla de manera independiente, e incorporar más asignaturas y profesores a fin de combinar la teoría, la práctica, y los ejercicios prácticos constantes. Aporta una amplia lista de materias a incluir: Gramática general, Gramática castellana con ampliación de la prosodia, Retórica y Poética, Arte métrica, Psicología experimental, elementos de Música y canto, Historia Universal, Historia de España, elementos de Fisiología, Arqueología con ampliación de la indumentaria, Literatura general con aplicación especial á la literatura dramática, Historia de la Literatura española con ampliación de la de nuestro teatro, Estética con aplicación al Arte dramático y á la Declamación, idiomas Francés, Inglés, é Italiano, baile, mímica, Esgrima y Gimnasia. Contrasta con el programa de la Escuela, con solo una Cátedra de Declamación (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 281. Ver también 8.10). Estas materias que propone eran habituales en los Conservatorios en Europa.

Entre ellas, como hemos dicho, establece una serie teórico-práctica a la que llama «Artes de la palabra» (p. 24). Posiblemente se trata de la primera vez que se formula un programa de tipo disciplinar para el estudio de la palabra artística, del Habla Escénica.

Las cualidades del actor y su formación aparecen en la parte V del capítulo XI. Frente a quienes consideraban que le actor necesitaba solo genio e inspiración, Guerra opone que le genio se perfecciona educándose. El actor necesita vocación, sensibilidad, una educación específica para su arte y, sobre todo ello, «la cultura general humana» (p. 410). Tal y como proponía también Antonio Barroso (1845: 65), Guerra cree que le actor necesita vivir, conocer todos los ambientes, lugares, costumbres y caracteres «que luego ha de representar en la escena. Tal es la educación del artista como hombre» (p. 410).

La imaginación debe ser fecunda y creadora en el actor para «crear personajes llenos de expresión y de vida» (p. 410). La memoria es una facultad indispensable, pero debe ser cultivada de manera ordenada para que responda ordenadamente. La sensibilidad debe ser grande para permitir al artista la inspiración por medio de la imaginación, y la plenitud de la emoción. Pero la inspiración no excluye el estudio ni el hábito de usar la imaginación, la sana competición frente a otros artistas o el estímulo del público. En el actor «el sentimiento no basta para producir la inspiración» (p. 410), y debe buscarla por múltiples caminos, pues en la inspiración se conmueve al público y todo resulta fácil.

Entre las cualidades naturales, el actor debe contar con «una voz extensa, sonora y agradable, y una presencia gallarda y simpática» (p. 410), condiciones que puede mejorar la educación si no hay defectos irresolubles. La educación y la cultura, especialmente la educación social, deben complementarse con la «educación de la voz, del gesto y de la acción»,

la educación especial en el arte de representar, cuya perfección sólo se obtiene mediante continuos ejercicios prácticos que desarrollen las cualidades y corrijan los defectos (p. 445).

El actor debe conocer y dominar al público.

Las cualidades vocales del actor están tomadas, en parte, del manual de Julián Romea (2009: 159). Deberá el actor evitar los sonidos ásperos o chillones, estudiar su cantidad, calidad y extensión, a fin de no sobrepasarlas. Otras cualidades del actor aparecen en el último capítulo del libro sobre *Declamación propiamente dicha*, por lo que ya las hemos tratado en el epígrafe sobre Habla Escénica y actuación, 11.5.4. En síntesis, Guerra entiende tan esencial la palabra como la vivencia:

no es actor quien no conoce la escala de las pasiones, y no es capaz de expresarlas sin hablar. No es actor quien no tiene suficiente instrucción para comprender

el pensamiento, las imágenes, los rasgos ingeniosos y felices, las delicadezas y preciosidades del estilo, porque no sabrá entonces hacerlas sentir y aplaudir. La fisonomía del actor debe ser un espejo prodigioso que refleje los sentimientos de la pasión con singular vehemencia, pintándose en ella las luchas del alma tan vivamente, que la palabra no añade elocuencia á su silencio (p. 447).

11.5.7. Conclusiones

Aunque los conocimientos «que necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico» (subtítulo de la obra) conforman un programa enciclopédico inabarcable, con Antonio Guerra la reflexión estética y pedagógica sobre el arte del actor —no didáctica— toma un desarrollo que no había tenido en otros tratados y manuales. Su visión es claramente más filológica que escénica.

Guerra sigue los principios estéticos de Julián Romea en torno a la verdad de la naturaleza y la comunicación de las emociones a través de la vivencia. El valor de la palabra es consecuencia de la verdad en los afectos y la actitud, la línea argumental transmitida por Talma-Máiquez-Latorre-Romea. Paralelamente a los principios del Romanticismo nacionalista, Guerra fija esta línea de sucesión ignorando otras, incluso a significativos actores, maestros y teóricos. Atribuye al genio las facultades del artista («facultad semi-divina» p. 4), idealiza a los actores, a las «antiguas glorias artísticas» (p. 4), y dibuja un panorama desolador. El arte y estilo de Romea, según Guerra, no tiene continuadores³⁶⁷, los actores no tienen formación artística. Las compañías y los autores están totalmente condicionados por los actores, sus preferencias, posición y rencillas personales. La formación en las instituciones es completamente deficiente. El desempeño de los actores Españoles queda muy lejos del de los extranjeros.

Sin embargo, el actor es la pieza clave: debe tener una amplia y sólida formación cultural y técnica como base para cambiar la situación del teatro. Guerra y Alarcón mantiene el principio de la verdad en la actuación, pero se manifiesta también a través del texto del *Curso* que en estos años había una conciencia clara de la necesidad de profesionalidad y formación técnica precisa en los actores. De ahí surge la propuesta de programa de «Artes de la palabra», un grupo de conocimientos teóricos y prácticos en torno a la palabra artística. Estos son, según él, los primeros estudios del actor. Hace así una articulación teórica coherente entre los principios de la verdad y la vivencia, y los principios del arte, los dos polos tradicionales en la concepción estética del arte del actor. Esta sólida articulación permite avanzar hacia una formulación disciplinar y diferenciada del Habla Escénica.

³⁶⁷ Un tópico simplificador que se repite insistentemente: lo mismo se dijo tras la muerte de Máiquez y la de Latorre.

El paradigma comienza a cambiar, y el principio de la objetividad aporta informaciones más precisas de los elementos del Habla Escénica apoyadas en estudios científicos, lo que supone un salto cualitativo enorme para la definición de contenidos y procesos. Los mecanismos de la expresión y la comunicación se pueden explicar y estudiar. Guerra es el primer tratadista que explica la anatomía y fisiología en el proceso de la emisión vocal, y formula los principios del lenguaje teniendo en cuenta los conocimientos científicos. Plantea una concepción del actor como organismo que produce signos para transmitir los estados internos, y que puede explicarse por medio de los conocimientos al alcance. Entre los muchos conocimientos necesarios al actor, la anatomía, la fisiología, la percepción y los procesos cognitivos, aspectos que apenas habían sido insinuados en los textos sobre Declamación. Por primera vez aparecen contenidos de fonética y pronunciación, clasificaciones de los sonidos y su modo de articulación, por poner un ejemplo.

La división conceptual entre contenido, medio y forma (estilo), implica nuevos planteamientos estéticos y didácticos en torno al Habla Escénica: Guerra separa el contenido del estilo (la “verdad” y la “forma”, unidos indisolublemente desde Platón), y plantea la necesidad de dominar el medio, lo que remite de inmediato a los conocimientos, la técnica y las formulaciones disciplinares.

11.6. Ramón Lladró y Mallí (1889) *Lo ideal. Tres tratados afines. Labores intelectuales que podrán aprovechar todos los amantes de las Bellas Artes, y particularmente las personas que se dediquen al cultivo de la poesía, el arte de la declamación, al de la oratoria y al pictórico*

11.6.1. El autor y las ediciones

Ramón Lladró y Mallí (1825-1896) fue un escritor Valenciano de sainetes y dramas en castellano y valenciano; estrenó en Valencia, Alicante o Madrid: *Rafaela la filanera*, *El sereno d'Alfajar*, *Cento el de Meliana*, *Una nit en la fira*, *Els francesos en València*, *El titot de Nadal*, *El reliquiari de plata*, *Los cómplices y el desheredado*, *La destrucción de Sagunto* y *Los desertores*³⁶⁸.

Parece que tuvo orígenes humildes; había sido refundidor, terciopelero, aunque había desarrollado la afición a escribir teatro (Sanchís, 1980: 36).

Dedica el tratado a Luis Gonzaga Llorente, que durante los años cuarenta dirigió la sección de Declamación del Liceo Artístico y Literario de Alicante (Rico, 1986: 113). Ambos coincidieron en la ciudad durante aquel periodo.

³⁶⁸ Un listado más completo y una biografía puede verse en el sitio web del Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: http://www.iifv.ua.es/sainet/consultes/dades_autor.asp?pldAutor=68

Como otros escritores probó a hacer carrera en Madrid con piezas en castellano, sin conseguirlo.

En 1864 aparece como apuntador en el Teatro Principal de Barcelona en la Compañía Dramática allí escriturada, que dirigía Juan de Alba³⁶⁹. Se le cita como actor, pero no hemos podido contrastar este dato.

En los tratados Lladró pretende reunir versificación, mitología y declamación:

esta misma brevedad ha de permitir que añada al Arte de versificar otras materias que le son anejas, y que acaso jamás se le hayan unido en la impresión, teniéndolas el lector que buscar en distintos volúmenes (Lladró, 1889: 8).

Como ocurre en otros tratados, propone ayudar a los actores y oradores con «reglas-consejos». Al tratar de poética y mitología, también podrá ser de utilidad a poetas y pintores (Lladró, 1889: 8).

11.6.2. El Habla Escénica en el texto

En el primer y segundo tratados, *Arte de versificar* y *Principales dioses y semidioses del paganismo*, sólo la versificación es un contenido relacionado. Es en el tratado tercero *Declamación y oratoria* donde encontramos referencias a la voz y el habla en el teatro.

11.6.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.6.3.1. Conocimientos (Saber)

Los recursos para la medida del verso se explican en el título *Mecanismos para la construcción* (p. 16): contracción, apócope, diéresis, sinéresis, diptongo y sinalefa (pp. 17-21).

Consonancia y asonancia aparecen como «rima» y «semi-rima» (p. 17).

Ejemplifica con un romance anónimo (pp. 18-20) los tropos e imágenes, pero no los explica.

En *De los versos*, sus condiciones y nomenclatura, expone los tipos de versos según el número de sílabas (pp. 22-23).

En *Construcciones poéticas* expone las estrofas: cuatreta, redondilla, décima, octava, soneto y soneto con estrambote. De todas ellas pone ejemplos (pp. 23-30). Continúa con ejemplos de «composición dodecasílaba», de trece y catorce sílabas (pp. 31-32), silva, anacreónica, se-

³⁶⁹ *Almanaque del diario de Barcelona para el año bisiesto 1864* (1863: 57).

guidillas, cantares, letrillas, acróstico, encadenado, retrocado, redoblado, estancias, glosa, ovillejo, égloga, idilios, balada, oda, elegías, salmo, epitalamio, madrigal, sátira, ditrambo, y seguidilla (pp.33-39).

Trata conceptos como asonantismo, disonancia, o ripio (pp. 39-40). Para finalizar este primer tratado explica la necesidad de componer de acuerdo al tema siguiendo las partes de exposición, nudo y desenlace, y respetar las reglas poéticas aunque se tenga talento creativo (p. 40).

En el tratado tercero, propiamente dedicado a la *Declamación y Oratoria*, el primer capítulo está dedicado a la historia del teatro primitivo (pp. 108-111), que finaliza a principios del siglo XIX con unos largos párrafos tomados del discurso preliminar del manual de Zeglirscoac (1800).

11.6.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Sobre la voz toma la referencia de Dorat del manual de Bastús (ver Lladró, p. 114, y Bastús, 2008: 271): el actor debe saber hablar; lo primero es hablar la lengua con corrección y método.

Antes que se piense en declamar es preciso saber hablar; que la primera condición que debe llenarse en el arte de la palabra es el de emitirla con pronunciación exacta, limpia y regular, lo que sirve de base á todas las otras condiciones ó cualidades: aspirar sin ella á brillantes resultados fuera el mayor de los despropósitos (p. 114).

La mayor parte de lo referido al habla del actor (pp. 114-121), los contenidos, referencias y consejos, están tomados o copiados del manual de Bastús (1865), por lo que remitimos al estudio y no los repetiremos (ver 10.3). Pero toma también de Latorre (1839) la conocida cuestión del quejido o estertor al inspirar, el no precipitarse, o el asunto de hablar el verso y no cantarlo.

Lladró plantea las habilidades esenciales del Habla Escénica, que están muy presentes, tomándolas de los manuales más prestigiosos, fundamentalmente y por extenso del de Bastús.

11.6.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El método de trabajo con el texto está también tomado de Bastús (ver 10.3.4.3).

11.6.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Para Lladró las artes requieren de meditación y principios teóricos, pues tienen principios y reglas fijas, y esto precisamente las caracteriza:

llámase *arte* al conjunto de reglas fijas para hacer bien alguna cosa, y son *artes liberales* las que dependen más del ingenio que del ejercicio material, pero siempre sujetándose á reglas, sin las cuales dejarían de ser *artes* (p. 15).

La poesía, la declamación y la música, requieren de un fino oído, y por esto tienen estrecha relación.

En cuanto a las *Reglas y consejos* (p. 111), Lladró cree que son consustanciales al arte, pero que el talento o genio, la sensibilidad e inteligencia excepcionales, como don divino, son capaces de saltar por encima, aunque necesiten igualmente un estudio constante. Sobre esta cuestión, cita a Bastús (1865) y copia varios párrafos de la cuarta edición. El arte dramático tiene reglas como cualquiera otra ciencia, y el actor debe conocerlas y estudiarlas.

Sin embargo, Lladró plantea la oposición entre Vicente Bastús y Julián Romea (1858) sobre los principios de la actuación: Bastús habla de fingir con verdad pero con cuidado de no afectarse tanto como para perder el control, y Romea defiende la vivencia del sentimiento y la inspiración más allá de reglas y convenciones. Lladró se posiciona en un pragmático punto medio:

porque sus disposiciones naturales le permitirían siempre quizás colocarse en situación tan favorecida para hacer prodigios sobre la escena; mas como pocos son y serán los que puedan sentirse inflamados en todas ocasiones por esa *chispa de fuego celestial* que se llama inspiración, claro está que han de apelar al arte de fingir, tan difícil, por otro lado, (si el sentimiento ha de confundirse con la verdad) como la inspiración misma concedida á los menos. Si hubiese individuo dedicado al teatro que pudiera contar con este dón y no embargase sus facultades el empleo de todos los recursos sentidos en las situaciones más conmovedoras de su papel, úsele enhorabuena; pero pensemos en que no ha habido muchos Romeas y Talmas (p. 122).

11.6.3.5. Aplicaciones artísticas

11.6.4. Habla Escénica y actuación

Remitimos, de nuevo, al manual de Bastús, de quien toma las reflexiones.

11.6.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Lladró cumple lo que promete al presentar el tratado tercero:

de mi cuenta propia, pues, aventuraré también ideas y palabras, pero he de variarlas siempre en los moldes abiertos y usados por los que me aventajan en prioridad y buen sentido, cuyos escritos tengo á la vista (p.108).

Así es: toma ideas, textos y citas de los manuales de Rodríguez de Ledesma, Bastús, Latorre y Romea, y sobre ese molde, a veces basándose en la propia experiencia y en ocasiones en la comparación, aporta algunas opiniones. Como se ha señalado, los tratadistas solían escribir teniendo a la vista los textos de sus antecesores.

Copia varios párrafos, sin nombrarlo, de Zeglirscosac (en Doménech, Soria y Conte, 2011: 73 y s.). En cambio sí cita a Vicente Bastús, de quien toma igualmente abundantes párrafos (p. 111-127) de la cuarta edición, a propósito de la necesidad de formación y estudio en los actores (ver Bastús, 2008: 237), las habilidades con la voz y el habla, o las aplicaciones escénicas. Y opone las ideas de Bastús a las de Romea, como hemos visto arriba. En conclusión, el capítulo *Reglas y consejos* (p. 111) está montado con una selección de textos de distintos capítulos del manual de Vicente Bastús.

El último capítulo, *Oratoria profana* (p. 128), trata sobre la importancia de la oratoria para los abogados, y cómo usarán sus principios en los discursos para conseguir sus objetivos. La tribuna política (p. 130) también requería de la oratoria. El tratado concluye con una curiosa descripción o «juicio crítico» de diversos oradores contemporáneos tomado de Francisco Cañamaque (1879): *Los Oradores de 1869*.

En la página tres aparece el listado de *Autores que han servido á la confección de este libro, siendo su mejor garantía*. Sin embargo, no todos aparecen después citados en el tratado —al menos, nominalmente —: Campoamor, Hermosilla, Monlau, Luzan, Ovidio, Carrasco, Bastús, Iriarte, Rueda, Cañamaque, Martínez de la Rosa, Iglesias de las Casas, Quevedo, Espronceda, Latorre y Sebil, Zorrilla y otros.

Damos una relación sintética de los autores citados por Lladró, obviando los nombres provenientes de citas del manual de Bastús.

Los autores de los poemas escogidos para el tratado de versificación son los siguientes:

- Un poema de Salvador Rueda (1857-1933) aparece en el *Proemio*, y más adelante un soneto.
- Cristobal de Virués (1550-1614).
- José de Espronceda (1808-1842).
- Alcalá Galiano. Posiblemente se refiera al conocido escritor y político Antonio Alcalá Galiano (1789-1865).
- José Iglesias de la Casa (1748-1791).
- Francisco de la Torre y Sevil (1625-1681).
- Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635).
- Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862).
- Tomás de Iriarte (1750-1791).
- José Zorrilla (1817-1893).
- Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880).

- Francisco de Quevedo (1580-1645).
- Juan del Encina (1468-1529).

Otros autores citados:

- P. Rapin; probablemente se refiera al Père René Rapin (1621-1687), autor de *Reflexions Sur L'Eloquence, LaPoetique, L'Histoire Et La Philosophie* (1725).
- José Gómez Hermosilla (1771-1837).
- Miguel de Cervantes (1547-1616).

11.6.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El poeta ha de conocer la gramática y la lengua nativa, lo mismo que el actor (p. 15).

Toma las cualidades del actor del manual de Bastús: inteligencia y sensibilidad son el talento básico, que se ha de cultivar con el estudio constante. Estas cuestiones las vimos ya en el estudio correspondiente en 10.3.4.4 y 10.3.7. La representación de los personajes diversos requiere del actor la instrucción más completa: Gramática, Historia, lengua, rudimentos de otras lenguas, Geografía, Mitología, Poética, costumbres y carácter de los distintos pueblos. En síntesis, para la certera dramática se necesita sensibilidad e inteligencia innatas, además de formación amplia y un estudio constante (p. 113-114).

Para los consejos sobre el Habla Escénica, remito de nuevo al manual de Bastús.

11.6.7. Conclusiones

A pesar de que Lladró intenta crear un tratado original, los elementos que incorpora ya aparecían en tratados y manuales anteriores, de los que viene a hacer una refundición con algunos —pocos— aportes personales. La inclusión de un capítulo sobre la oratoria profana nos habla de la importancia que tuvo en la sociedad decimonónica, y que se ha vinculado a la proliferación de tratados sobre el arte de hablar en público y la Declamación (ver 6.1.4).

11.7. Sebastián Carner (1890) *Tratado de arte escénico*

11.7.1. El autor y las ediciones

Sebastián Josep Carner y Tort (1850-1935) nació en Capellades, estudió Bachillerato e inició estudios de Farmacia en Barcelona. Sin embargo, se dedicó al periodismo, escribiendo sobre diversas materias. Publicó regularmente hasta 1935 en el *Diario de Barcelona*. Había dirigido *La Hormiga de Oro* y fue redactor jefe de *El Correo Catalán* junto con el carlista Luis María de Llauder, a cuya figura estuvo muy unida su carrera periodística. Fue fundador del periódico tradicionalista *El Sentido Católico en las Ciencias Médicas*, que dirigía, y fundó también la primera asociación de

periodistas de Barcelona, que presidió durante la Exposición Universal de 1888³⁷⁰. Desde 1884 era bibliotecario del Colegio de Farmacéuticos de Barcelona³⁷¹. Era socio protector de la Academia de la Juventud Católica, donde dio «lección pública del arte de comunicar el sentimiento y especialmente de la palabra oral»³⁷².

Publicó varias obras, entre ellas el *Tratado de Arte Escénico* (1890), *Veneno de áspides: drama de costumbres en tres actos y en prosa* (1897), *Luz y tinieblas: controversia popular* (1909), *El genio y el arte: estudio de controversia* (1920); también escribió poesía en catalán y castellano.

Fue padre del poeta José Carner (1884-1970).

El tratado está dedicado a Enrique Mínguez y Cerdá, primo del autor, y tiene un prólogo de Francisco de A. Rierola (1858-1908), escritor poco conocido de Vich. Rierola lamenta la carencia de tratados semejantes en España, y valora el aporte de Carner a la divulgación de conocimientos que tan necesaria era para formar el criterio del público de un teatro en decadencia. Da su dictamen, similar al de Manuel de la Revilla (1883: 458 y s.), sobre los actores de teatro:

gravísimo defecto es de los actores que valen, ó piensan valer algo, el de no querer sujetarse á la disciplina de otros que valen más que ellos. Apenas adquiere uno cierto renombre créese ya apto para formar compañía por su cuenta, abre banderín de enganche, recluta en cualquier parte los actores más indispensables, y con su tropa improvisada se echa por estos mundos de Dios á representar dramas, ó comedias, ó piezas en un acto con su poco de música: de ahí que no haya compañía completa; ni es posible que lo sea la del primer actor improvisado que, desde el humilde puesto de segundo actor, se lanza súbitamente al muy elevado de director de compañía, donde no sólo debe atender á sí propio, sino que, dada la costumbre actual, se ve obligado á asumir sobre sí el difícilísimo cargo de amaestrar á los demás y dirigir la escena, lo cual requiere una suma de conocimientos al parecer heterogéneos, pero todos indispensables, que no los suple la audacia, ni siquiera puede suplirlos el talento, porque sólo se alcanzan con largo y profundo estudio (en Carner, 1890: 16).

³⁷⁰ Los que mueren. Sebastián J. Carner. En *La Vanguardia*, 17-1-1935, p. 11. La necrológica indica que Carner trabajó en *El Correo Catalán* cuando lo dirigía Manuel M. de Llauder, lo que no es posible ya que falleció en 1851. Se trata de un error; quiere referirse a Luis María de Llauder (1837-1902), que sí fundó el citado periódico así como *La Hormiga de Oro*.

³⁷¹ *Crónica*. En *La vanguardia*, 2-1-1884, Año 4. Nº 3. Portada.

³⁷² *Edición general*. En *La vanguardia*, 6-2-1913, página 4.

El tratado está dirigido a los autores, actores, críticos y al público, pero especialmente a los actores que menos ocasión tienen de formarse, ya que:

los Conservatorios casi solo son accesibles para unos pocos de los aspirantes á cultivar dicho arte y, además, la enseñanza que en ellos se suministra es muy deficiente para que puedan formarse grandes actores; motivo por el cual nos hemos sentido impulsados á publicar la presente edición, persuadidos de que en ella encontrará el aficionado una guía segura para estudiar con fruto el arte escénico, especialmente el que no pueda concurrir á los Conservatorios (Carner, 1890: 22).

Según Carner, la proliferación de sociedades dramáticas hace debutar muchos actores, entre ellos algunos con talento, que no pueden tener la formación y el desarrollo adecuados por falta de medios. El tratado pretende enseñarles los principios generales y darles referencias para «profundizar en el estudio de algunas de las distintas ramas de dicho arte» (Carner, 1890: 22).

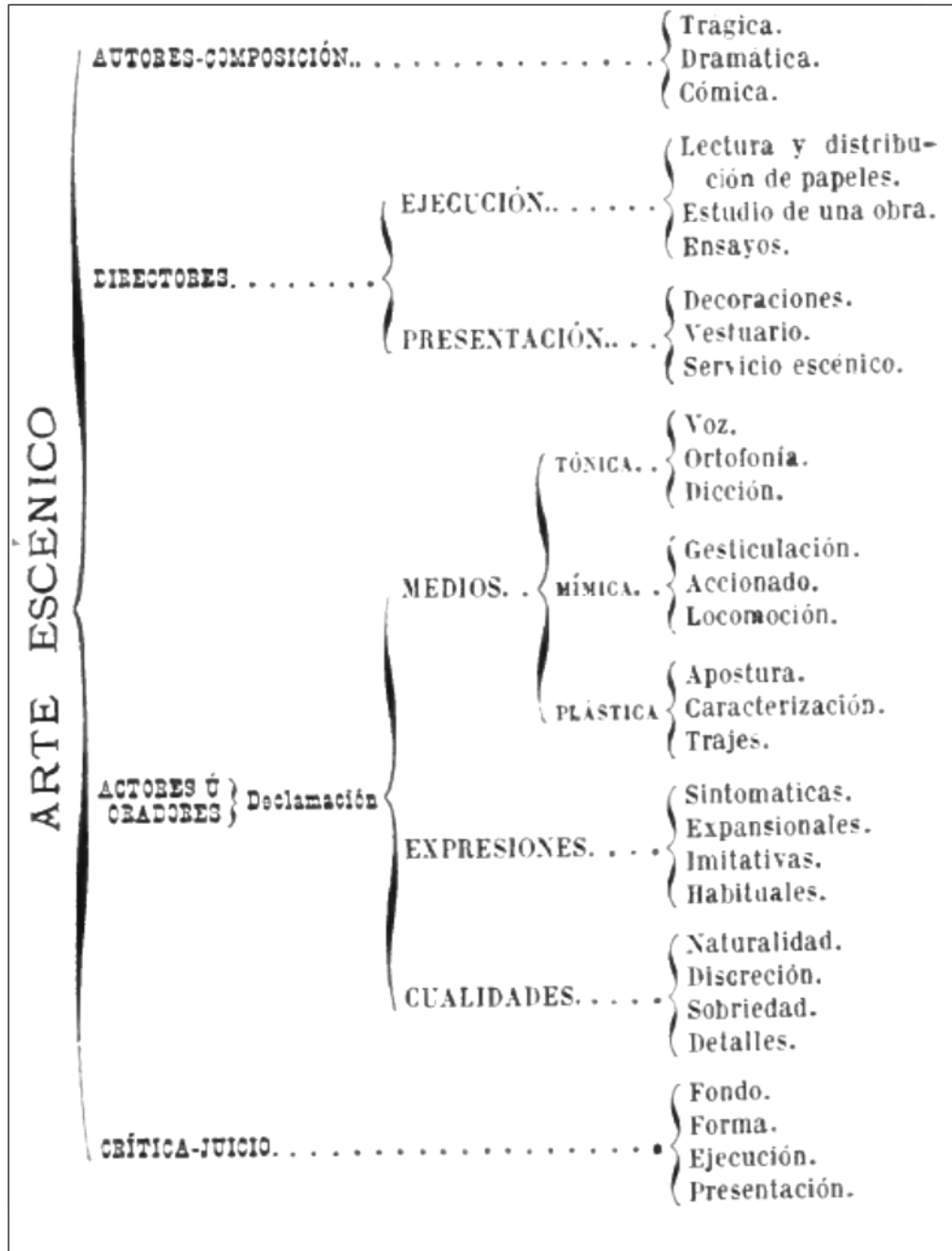
Como la obra se ocupa de la Declamación, y enseña cómo comunicar el sentimiento a un auditorio, será útil a políticos, forenses y oradores sagrados. En la intención está, asimismo, formar el criterio del público aficionado.

El plan inicial del tratado de Carner incluía tres partes: Arte Escénico, Arte Dramático y Crítica. La urgencia del remedio que necesita el teatro le hace publicar el primero, dejando los otros dos en espera de mejor ocasión. Se trata pues, de un intento más de ordenar la disciplina, y con una explícita intención: «nuestros apuntes son de índole didáctica» (Carner, 1890: 33).

11.7.2. El Habla Escénica en el texto

Los contenidos sobre Habla Escénica aparecen principalmente en los capítulos dedicados a la «Tónica» (pp. 121-145); la organización de la materia (ver cuadro abajo) hace que podamos ver con claridad el lugar que ocupa: *Libro segundo* (p. 105); *Actores; Parte segunda: Elementos para comunicar el sentimiento; Tónica; Capítulo IV: Voz* (p. 121); *Capítulo V: Ortofonía* (p. 130); *Capítulo VI: Dicción* (p. 136).

Hay contenidos en otros capítulos: *Libro primero, Directores: Capítulo VI, Estudio de una obra* (p. 73 y s.); y especialmente en el *Libro tercero, Declamación: Capítulo III, expresiones Imitativas* (p. 197 y s.); *Capítulo V, Naturalidad* (p. 204 y s.); *Capítulo VII, Sobriedad* (p. 215 y s.).



Sebastián J. Carner (1890: 44). *Clasificación y nomenclatura del arte escénico.*

A partir de aquí citaré únicamente por la página del tratado.

11.7.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.7.3.1. Conocimientos (Saber)

La primera cuestión es la del nombre aplicado al arte del actor. Carner rechaza utilizar arte dramático, arte mímico, arte histriónico y declamación. Considera todos estos nombres parciales. En el caso de “Declamación”, la asocia únicamente con una parte del arte escénico, pero incluye

en ella la oratoria sagrada, forense y del actor; significa, entonces, más que el arte del actor en cuanto contiene otras oratorias (p. 39). A fin de evitar la confusión que reina entre los distintos autores y los actores, propone aplicar criterios taxonómicos para establecer la nomenclatura (p. 40 y s.).

El orador —nótese que no dice actor— comunica al auditorio —no dice público— las emociones por medio de la declamación, que a su vez contiene la «tónica», «la mímica» y «la plástica». Esta incluye la «apostura», trajes y caracterización. La mímica incluye el gesto, la acción y el desplazamiento. «La tónica comprende el estudio de la voz, de la ortofonía y de la dicción» (p. 43). El concepto es nuevo en los manuales y tratados de Declamación. La Ortofonía tiene como objeto los vicios de la pronunciación (p. 130). Carner explica en qué consiste la tartamudez y cuáles son sus causas, que pueden ser físicas o psicológicas; toma de Milà (1848) las cuestiones y ejercicios. La Dicción estudia cómo la voz y las palabras reaccionan, o transmiten los «impulsos de la pasión que nos domina» (p. 136), es decir, el vínculo con la interpretación propiamente dicha.

«Escenas de *bocadillos*» son aquellas que normalmente aparecen al final de cuadro, y que tienen diálogos rápidos y marcados, ágiles y precisos, para producir efectos marcados. Los actores suelen descuidarlas por falta de atención después de las primeras representaciones (p. 80).

Sobre el trabajo con la voz Carner toma de Legouvé (1878) algunos conceptos: la voz es la que tiene cada persona y no se puede construir o cambiar (aunque se puede mejorar); hay «una cierta manera que se adquiere de atacar el sonido» (p. 22).

De Milà y Fontanals (1848) toma la clasificación de los «tonos» que expresan las pasiones. Estas se pueden comunicar:

1. Por el tono.
2. Por el timbre y volumen («dulce ó robusta, ñúida ó áspera, caudalosa ó apagada», ver en 10.7.4.1).
3. Por el tiempo y el ritmo, que también relaciona con la pronunciación.

- Tono general: es el que domina toda la obra o una parte de ella, y que caracteriza el conjunto.
- Tono particular: caracteriza a su vez una parte concreta de la composición.
- Tono especial: caracteriza una frase u oración concreta según la intención y el «pensamiento o afecto».
- Tono peculiar: «distingue cada oración ó cada dos ó tres oraciones de las demás; así se pronunciará con una entonación diferente» (p. 123).

La definición de entonación proviene igualmente de Manuel Milà i Fontanals (1848): la música que se desprende de toda declamación pero que debe notarse lo menos posible, y que conside-

ra «lo alto y lo bajo de la voz». Así es, la declamación requiere de los tonos (cuerdas) graves medios y agudos, que tienen distintos usos y distinta fuerza (p. 124). La manera de usarlos se verá en los epígrafes siguientes.

11.7.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

La voz debe estudiarse como un instrumento musical con sus notas; el actor debe ejercitarse para reforzar los puntos fuertes y «robustecer los débiles», evitando buscar «una fuerza artificial en la cabeza, ni una dulzura, también artificial en el cuello» (pp. 121-122). La «voz media», el tono medio y el volumen más natural, debe ser la referencia constante porque es la más sólida, natural y flexible; sólo hay que apartarse de ella si hay un motivo, pero no por capricho, por falta de voz o porque falte la respiración (se infiere que estos eran casos comunes).

Al igual que Talma para la actuación y Legouvé para la lectura, Carner dice que es necesario huir del recurso habitual a los extremos: «usar menos las notas bajas y de simultanearlas con los otros dos registros, llegando así á esa variedad de timbres que encanta al auditorio y no cansa al orador» (p. 125).

Las indicaciones sobre la voz en relación con las pausas o «divisiones ortográficas» en la dicción del texto, provienen de Milà (1848): en primer lugar están las pausas gramaticales o de sentido, en segundo lugar las pausas respiratorias o fisiológicas, y en tercer lugar «las inflexiones ó modificaciones de la voz para expresar una nueva idea general, ya sea de mayor ó menor certitud, de contrariedad, de deducción, etcétera». Las pausas sirven para respirar y dar expresión a las ideas (p. 125). La duración y variaciones de las pausas determinan la dinámica de las oraciones, del discurso y la intención; se refiere a los tonemas de fin de grupo fónico y frase, que explica Milà en su manual (ver en 10.7.4.1 y 10.7.4.2).

La Ortofonía debe ayudar a una correcta y expresiva pronunciación, libre de defectos como la tartamudez o el ceceo.

Carner insiste en la necesidad de cuidar la pronunciación y la dicción:

el orador debe poner mucho ahinco en pronunciar clara y distintamente, sin mascar, confundir ni suprimir letra alguna, soltando las sílabas sin amartillarlas, poniendo los acentos donde conviene y puntuando con precisión: á ello contribuye recitar algo despacio cuando no hay razón para dejar de hacerlo así (p. 132).

Los articuladores, sobre todo lengua y labios, se deben manejar con soltura, pues son necesarios para hacer las consonantes y para que los sonidos sean hermosos. Explica varios defectos de

pronunciación en consonantes concretas y los recursos para superarlos, tomados de Milà (1848). Los diptongos han de mantenerse unidos en la pronunciación, si hacer hiato.

Recomienda seguir las normas y en su caso saber escuchar: «En la prosa debe recurrirse á una buena gramática, en el verso la misma cadencia ó medida dirá lo bastante al que sepa percibirla» (p. 134).

Ya que el acento, la buena pronunciación de la sílaba acentuada, contribuye especialmente a la buena dicción, es necesario acentuar solo las palabras que deben acentuarse, y en la sílaba que les corresponde. Para conseguir todo ello, y «para la declamación en general servirá mucho la lectura artística analizada» (pp. 134-135). El «énfasis o acentuación oratoria», concepto que toma también de Milà (1848), se refiere al acento enfático, que tiene tres causas: destacar la importancia de la palabra en la frase, la propia forma o sonido particular de la palabra, la relación con otra palabra de otra frase.

11.7.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

La lectura del texto de la obra es considerada por Carner un momento importante por varios motivos, pero sobre todo porque permite al director corregir a tiempo errores y malas interpretaciones (p. 69). Durante los ensayos, se debe procurar «que la dicción sea lo más correcta posible» (p. 73).

En cuanto a la formación de los actores sugiere un plan progresivo que propuso «un estimable actor amigo nuestro»:

muy gradual, principiando por la representación de escenas vulgares, con diálogos espontáneos y corrientes, escritas exprofeso, á fin de enseñar y acostumar al alumno á la naturalidad y á la dicción correcta, hasta llegar á la más enérgica manifestación de las más violentas pasiones y estados físicos y morales, después de haber ejercitado la expresión de toda suerte de emociones y sentimientos (p. 114).

Manera de estudiar un papel es un capítulo del libro sobre el actor. El proceso de trabajo es el siguiente:

1. Lectura: el actor debe conocer la obra, las escenas, los personajes y sus características; debe estudiar los antecedentes, relaciones, clase, país, temperamento, y educación del personaje. Pone ejemplos de los manuales de Bastús (1833) y Latorre (1839).
2. Estudiar la manera de hablar y moverse, según sus características.
3. Estudiar el papel:

no se limite á aprender de memoria su contenido, sino que además es natural que estudie cómo debe decir cada frase, según su valor y el carácter del personaje, para que la dicción resulte correcta y no se malogre el efecto más ó menos vigoroso ó suave de cada concepto (p. 119).

Corregir la pronunciación es posible por medio del ejercicio metódico y continuado. Por ejemplo, si se pronuncia la /r/ con la base de la lengua sobre el velo del paladar —francesa—, hay que «ejercitarse en pronunciarla vibrante dando un golpe seco con la punta de la lengua al paladar cerca de los dientes» (p. 131). Según Legouvé, Talma solucionó este defecto por medio del siguiente ejercicio: pronunciar la /t/ y la /d/, que se articulan con la punta de la lengua, y progresivamente acompañarlas de la /r/, para asimilarlas, y finalmente ir quitando la /t/ y la /d/ para hacer la /r/ apical.

Estudie, pues, debidamente el actor la dicción y entonación procurándose si es preciso el auxilio de un buen maestro y de tratados especiales y detallados de declamación, ortofonía y lectura artística analizada (p. 140-141).

El sistema y la pauta o marcas del texto que propone son de Manuel Milà Fontanals (1848), que ya vimos (en 10.7.4.3): marcar con una raya horizontal la sílaba acentuada, y con una vertical las pausas que no indiquen signos de puntuación. Ejemplifica con unas estancias de Fernando de Herrera (1534-1597), en las que se han marcado las pausas, el tono general, y en algunos casos otros tonos particulares.

11.7.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

En el prefacio apunta Carner la necesidad de recordar a los autores, actores, público y críticos, los principios o reglas del arte escénico, olvidadas por ignorancia, abandono o «falso criterio» (p. 21). Carner expone el discurso, tan frecuente en el fin de siglo, de la decadencia absoluta del teatro, que califica de frívolo e insulso, carente «del sentido común, del genio y del buen gusto» (p. 25). Además, la situación empeora porque cada sector interesado atribuye el problema a los demás sin mejorarse a sí mismo.

Carner cree indispensable ordenar el estudio de la Declamación: «este tratado —cuyo principal objeto consiste en presentar un plan y metodizar el estudio del arte escénico» (p. 25). No obstante, la superficialidad, amor propio y pretensiones de actores y autores no es el mejor terreno, por lo que «suelen incurrir en aquel error vulgar que consiste en creer que nadie puede ser crítico en un arte sin ser reputado artista en el mismo» (p. 27). Desglosa la función del artista de la del crítico, y defiende que el actor no puede parapetarse tras la coartada de la subjetividad de la creación artística; denuncia que detrás está la ignorancia, la inmodestia, el mal gusto, y el sectarismo estético: «todos suelen manifestarse apasionados por una ú otra escuela determinada» (p. 29).

Carner dedica el capítulo segundo de los *Preliminares a Los actores y la opinión pública*, una cuestión que no dejó nunca de ser controvertida (ver en 6.1.2, y en 7.4).

La presunción y las pretensiones suelen estar en razón inversa del talento y de la aplicación, y á nuestros actores, por regla general, les basta que hayan pisado la escena un par de veces para que opinen ya que no necesitan lecciones de nadie, y así se explica que se constituyan en directores de compañía artistas que, aun como simples actores, tienen muchos y gravísimos defectos (p. 31).

Con todo, dice que hay actores con grandes cualidades; pero el halago y la falta de crítica precisamente han conducido a la ruina a actores reputados. El objetivo final del tratado es pues corregir los defectos de los actores, y el trasfondo es la cuestión moral de la función social del teatro (p. 228).

Equivocado concepto de lo que es el arte escénico es el significativo título del capítulo tercero. Continúa Carner la reflexión sobre los principios del arte del actor y los errores de concepto de los actores, recordando la actualidad del artículo de Larra (1997) *Yo quiero ser cómico*, sesenta años después de publicarse³⁷³. Efectivamente, los actores —escribe— siguen confiando en el apuntador, siguen sin corregir los defectos, sin buscar la «afinación» (p. 35) en cada función, sea la primera o la última, con público o sin él, en cada circunstancia.

Atender a las amistades durante los espectáculos —dice Carner— causaba distracciones inoportunas y fácilmente evitables. La proliferación de textos teatrales ligeros y comerciales, con frecuencia adaptaciones de obras francesas, no estimulaba el arte del actor (p. 52-53). Además, cuando el actor se convierte en empresario, suele sacrificar el interés por la parte artística en beneficio de la económica, y así, de los intereses de la empresa surgen «*le reclame y la claqué*» (p. 54). Antes, la figura del director tenía valor, pero ya no: «Entonces cada compañía podía ser un conservatorio y cada director un maestro cuya superioridad era por todos reconocida y respetada» (p. 56). Ahora triunfa el halago fácil, que califica de «veneno harto activo» (p. 64).

En Carner, varios principios organizan el discurso: la función moral y lúdica del teatro, la necesaria verosimilitud, la transmisión del sentimiento y la calidad artística.

En cuanto a la voz, toma conceptos de Legouvé (1878): se debe estudiar como un instrumento, no es posible adquirir una voz que no se posee de manera natural, pero es posible mejorarla mucho («darle vida, fresca y gracia») por medio del ejercicio, consiguiendo fortalecer «el órgano» —entendemos que física y fisiológicamente— y el ataque particular del sonido (p. 122).

³⁷³ En 1833.

Por otra parte, aparece la cuestión de la *Naturalidad* (p. 204). Esta sigue siendo un foco esencial que se opone a toda afectación. El discurso viene repitiéndose desde la Ilustración: no se trata de la naturalidad del actor sino de la del personaje (Latorre, 1838), y siempre hay una elaboración artística que filtra y selecciona la naturaleza con la vista puesta en el ideal (Coquelin, 1890 y 1910).

11.7.3.5. Aplicaciones artísticas

El actor debe conocer todo el texto de la obra y no solo el suyo, pues hay palabras que informan de aspectos importantes de otros personajes o de la acción en otro momento de la pieza. La espontaneidad y naturalidad hacen necesario que los diálogos sean en cierto modo como en la vida, con sus dudas, interrupciones, murmullos, tartamudeos, y solapamientos. Por tanto, es conveniente hacer que los diálogos sean animados por medios de interjecciones, exclamaciones, o frases cortas, «sin perjudicar la claridad de la representación», sin interrumpir el desarrollo del discurso, y siempre que no implique modificaciones en el texto, la situación o el personaje (p. 76-77). Los diálogos en grupos distintos pueden solaparse, variar la intensidad y la claridad para dirigir la atención del espectador donde corresponda, evitando que todos sean homogéneos e incomprensibles:

simular que continúa el diálogo en un grupo cuando hablan los personajes del otro, siempre con la animación correspondiente á cada caso, y de levantar y bajar gradualmente la voz é inteligibilidad de las palabras al pasar del diálogo real al supuesto y viceversa (p. 78).

La dirección debe buscar esa semejanza brillante con la vida real, y para ello es necesario ensayar detallada y concienzudamente. Pero la falta de dirección se observa con frecuencia en las escenas de conjunto:

las voces de una multitud alborotada, los gritos y aplausos unánimes, etc., son efectos á veces grandiosos y siempre facilísimos de conseguir, y no obstante suelen resultar ridículos por lo débiles y lánguidos, ora por falta de ensayos, ora por falta de comparsaría y casi siempre por falta de dirección (p. 81).

La zona media de la voz es la más usada por el actor, la habitual. Las notas altas son frágiles y delicadas y sirven para los «ataques brillantes», mientras que las notas graves son «golpes de fuerza» (cita a Legouvé, 1878). Si se abusa de los agudos resulta falso y molesto, si se insiste en los graves resulta monótono, pesado, aburrido, tétrico. Es necesaria la variedad, pero siempre de manera pertinente, y sobre la base de una armonía del conjunto de los actores o «entonación general» (p. 125-126).

La voz y el tono han de ajustarse según varios factores: las emociones, el personaje y el espacio. Las emociones se manifiestan por la voz:

cuando ha de aparecer la melancolía y la tristeza, por ejemplo, se manifiestan por medio de una voz apagada y de una respiración lenta y entrecortada, etcétera, así como se manifiesta el furor por medio de una voz ora llena y vigorosa, ora sofocada, pero siempre sostenida por una extraordinaria fuerza de pecho (p. 126).

Cada personaje tiene un carácter particular según su manera de ser y su estado:

según el papel, dice Coquelin, debe adoptarse una voz pastosa, gazmoña, insinuante, burlona, audaz, tonante, ardiente, tierna, desolada; variando desde la flauta á la trompeta. Hay la voz de los enamorados, que no es la de los notarios, como la voz de Yago no es la de Fígaro y la de Fígaro no es la de Tartufe (p. 126).

La voz no puede emitirse ignorando el lugar, debe adaptarse a las dimensiones. Carner no especifica si se refiere al espacio real, al imaginario, o a ambos.

Plantea la cuestión de los géneros en relación con la dicción: «los diversos géneros de literatura exigen distinto sonido y color y verdadero arte en la dicción, que debe variar mucho según los casos» (p. 136). Cada tipo de obra tiene un estilo diferente, en general y en sus partes, según la forma que le dio el autor: prosa común, diálogos, verso ágil o verso lírico, entre otros ejemplos.

Sobre el verso, también sigue a Milà (1848). La pausa versal debe ser menor que las marcadas por la puntuación, y es importante aclarar la cadencia del verso «señalando delicadamente» los acentos importantes, como el de sexta en los endecasílabos. Los versos más cortos deben ser más ágiles que los largos, siempre evitando el «tonillo o cantinela» (p. 137).

En el capítulo tercero del tercer libro, expresiones *Imitativas*, hace referencia a la onomatopeya, y a la expresión del movimiento por medio del acento y la melodía (p. 198). Se trata de utilizar la asociación espontánea entre ciertos sonidos y los afectos:

las conmociones agradables se expresan naturalmente por medio de sonidos blandos, suaves y claros; la tristeza prefiere los sonidos oscuros y las palabras largas; las voces breves, los sonidos vivos, agudos y ásperos son más propios de las pasiones vivas y fogosas (p. 198-199).

Los efectos que produce el poeta por medio del lenguaje deben ser resaltados por el actor usando los tonos, actitudes y movimientos adecuados, e incluso encontrará recursos que provienen de la propia Declamación y que no están en el texto. Pero no deben usarse como meros recursos, sino siempre nacidos del sentimiento y la inspiración del momento (p. 200).

11.7.4. Habla Escénica y actuación

El de Carner es uno de los pocos tratados que dedica un espacio a la dirección o «Gobierno artístico» (p. 47). Una de las tareas del director es conseguir que el actor diga una frase «con la debida corrección» (p. 48). Carner indica algunos de los «detalles desgraciados» relacionados con el Habla Escénica: apartes que se dirigen más que al público al actor equivocado, «el descuido en el manejo de las inflexiones de la voz acusan verdadera desidia por parte de actores y directores», la falta de naturalidad en los diálogos que hace que se ralentice la acción y el espectador se aburra (p. 50);

actores que en ciertas ocasiones saben arrebatrar y fascinar al público, tengan habitualmente una declamación soporífera y pesada capaz de aburrir al más cachazudo de los espectadores (p. 51).

Achaca buena parte de los defectos a la desconcentración de los actores causada por hacer vida social en el teatro durante la representación.

En ocasiones el actor percibe que no se le escucha por lo que eleva el «tono» de la voz, cuando en realidad lo que ocurre es que no se le entiende. Para resolverlo deberá dar más «cuerpo y consistencia» a la voz, y especialmente articular con claridad (p. 124).

Las pasiones que dominan en una obra o fragmento determinan el tono de la voz y la acción (p. 139), y el acuerdo entre la voz y la acción «es una especie de música cuya belleza consiste en la variedad de tonos que se suben ó bajan según lo que se ha de expresar». Si hay defectos en el texto, el actor debe saber disimularlos, y para ello necesita estudio, talento y buen gusto (p. 139).

El valor de una frase, y por tanto la manera de hacerla, depende del argumento, del momento en el desarrollo del mismo, la situación, el tipo («sus condiciones morales y físicas», p. 140), y el estado del personaje. El actor usa la gesticulación del rostro y la mirada para expresar las pasiones en estrecha relación con la voz:

lo que vais á decir lo siente ya el público antes de que asomen las palabras á vuestros labios; la palabra no hace, hasta cierto punto, más que con un segundo golpe, hundir en la atención del espectador la frase ya lanzada por la mirada (p. 151).

Carner no es partidario del naturalismo sino de la naturalidad. Toma referencias de Coquelin (1890): la sala del teatro exige voz y articulación para ser entendidos, la naturalidad es también un estilo, pero por esto mismo no sirve para el repertorio clásico que impone unas condiciones determinadas por el verso. La naturalidad implica un volumen y tono uniformes, dejar caer el final de las frases, hablar entre dientes, pausas largas que anticipan el efecto; el encanto del público por lo natural desaparecerá cuando se canse de no oír (p. 208). La parte

contraria son los actores que declaman mucho, pero sin hablar al auditorio, por lo que resultan extravagantes.

La articulación es un factor importante en la interpretación y el estilo, tanto, que ella sola puede caracterizar un personaje, de modo que es parte de la creación artística del actor:

la articulación es el dibujo de la dicción. El que para hablar con naturalidad declama como si estuviera en el comedor de su casa interrumpiéndose, bufoneando y mascando las palabras, sólo consigue destrozar por completo el estilo del autor (p. 209).

Al actor le cabe incorporar al estilo algunos rasgos propiamente suyos, pero lo más importante es revelar al autor, y «la mirada que los verdaderos genios echan sobre la humanidad» (p. 209):

esta elección de tipos, esta facilidad de expresiones, esta diversidad de color y medio ambiente; todo esto, en fin, que conforme con la intimidad de sus genios constituye su estilo, su manera; por este lado se refleja su personalidad, el fondo es universal, la forma es exclusivamente suya (p. 209).

El sello personal del actor debe, en todo caso, «fundirse con la realidad del personaje» (p. 210): «si hay afectación en querer ser natural á toda costa, la hay también en pretender que, venga ó no á cuento, se sienta el artista» (p. 217).

Es necesaria la discreción, usar los recursos con inteligencia y economía, evitar los esfuerzos en la voz, los gritos y los llantos reiterados. La naturalidad está matizada por las convenciones, es decir, por el buen gusto (p. 212). Se debe evitar cualquier imitación de otro actor, se debe buscar la particularidad y la identificación con el personaje. Tampoco el actor debe dirigirse al público ni alterar el texto en absoluto (p. 213).

Todo debe dimanar del carácter del personaje, de su interior, por lo que no conviene usar del efecto en la composición o en la manera de decir, pues fracasará enseguida si no le acompaña la dicción, el carácter del personaje, el estilo (p. 217).

11.7.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Carner usa citas de diversas referencias de autoridad que no oculta. Hay igualmente referencias a actores, autores y teóricos. Los tratados citados con mayor frecuencia, son el de Milà y Fontanals, Bastús, Manjarrés, Latorre, y Coquelin.

Consigno aquí aquellas referencias que tienen algún interés desde el punto de vista de nuestro trabajo.

Referencias bibliográficas:

- Juan Lombía (1845) *El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas*.
- Mariano José de Larra (1997) *Yo quiero ser cómico*. De 1833.
- José de Manjarrés (1875) *El Arte en el Teatro*.
- Vicente Joaquín Bastús (1865) *Curso de Declamación o Arte Dramático*.
- Manuel Milà i Fontanals (1848) *Manual de Declamación*.
- Carlos Latorre (1839) *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*.
- José Gómez Hermosilla (1826) *Arte de hablar en prosa y verso*.
- Francisco Miquel y Badía (1879) *La habitación*.
- Anne-Louise Germaine Necker [Madame du Stael] (1820) *De la littérature*.
- Luigi Rasi (1890) *L'arte del comico*.
- Francesco Rigueti (1828-1834) *Teatro italiano*. 3 volúmenes.
- Charles Le Brun (1711) *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*.
- Adolphe Nicolas (1882) *L'attitude de l'homme au point de vue de l'équilibre, du travail et de l'expression*.
- Julio Nombela (1880) *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral*.
- Luis Loire (1875) *Anecdotes de théâtre, comédiens, comédiennes. Bons mots des coulisses et du parterre, recueillis par Louis Loire*.
- Johan Jakob Engel (1818-1819) *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel. Versione dal tedesco di G. Rasori*.
- Francisco de A. Rierola (1858-1908), amigo de Carner, y escritor de Vich.
- Benoît-Constant Coquelin (1890) *El arte del actor*.
- Johan Elias Schlegel (1764) *Werke. Hrsg. von Johann Heinrich Schlegeln*. La obra incluía *Schreiben über die Komödie in Versen*, que cita Carner.

Actores y actrices:

- Carner pone como ejemplos de profesionalidad artística al actor José Valero, y los italianos Ernesto Rossi (1827-1896) y Adelaide Ristori (1822-1906), por el estudio profundo que hacían en sus creaciones (p. 36).
- Elisa Boldún (1843-1909), Rafael Calvo (1842-1888), Ricardo Calvo (1873-1966), Donato Jiménez (1840-1910), aparecen como «inolvidable *cuarteto*» (p. 58).

- Julián Romea (1803-1868). Aparece en una anécdota (p.207).
- María Tubau (1854-1914), citada en p. 223.

Aparece junto a Tubau un «García», que es imposible precisar: tal vez Domingo García³⁷⁴, primer actor, o tal vez el reputado Francisco García Ortega (1866-1925).

11.7.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Según Carner, muchos actores provienen de otros oficios, artesanos u obreros sin instrucción elemental, que sin ser conscientes de la formación y cualidades que requiere ser actor, aspiran al aplauso inmediato, al dinero rápido; hacen una carrera que no tiene principio, pues no se forman, ni tiene fin, pues acaba en decadencia (p. 108-111).

El capítulo segundo de la parte sobre los actores, está dedicado a las *Condiciones é instrucciones del actor* (p. 112). Carner hace un repaso a las definiciones de actor dadas por algunos tratadistas, expone las condiciones, y los contenidos de la formación: Bastús (1833), Milà (1848), Larra, y Nombela (1880). Está en desacuerdo con las definiciones de Bastús, y no cree que el actor sea el que desempeña algunos caracteres, frente al cómico que puede desempeñarlos todos: «El cómico es el actor que por sus condiciones especiales puede dedicarse y se dedica al género que recibe la misma denominación: esto es, el que se dedica al género cómico» (p. 112). No reiteraremos los conocimientos que se citan, y que combinaban una parte teórica muy amplia con la práctica:

no hay para qué exponer nuevos planes de enseñanza para los actores. Basta lo dicho para comprender cuan lejos está de ser completa la que se da en nuestros conservatorios y cuan distantes están nuestros actores de poder abarcar tanto (p. 114).

Sin embargo expone su propio plan, que debe ser gradual (ver en 11.7.3.3), con las siguientes materias:

- Gramática castellana.
- Historia é indumentaria.
- Iconografía y dibujo característico.
- Costumbres (especialmente sociales) de varias épocas y países (especialmente de España).
- Gimnasia y esgrima.
- Arte escénico (p. 115).

Las asignaturas deberían estudiarse en sus vertientes teóricas y prácticas. Los directores deberían superar primero las de los actores antes de abordar las suyas propias. A los alumnos se les

³⁷⁴ Ver portada de *Madrid Cómico*, 20-12-1890, año 10, n 409.

http://www.bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1029074

debería exigir ciertas condiciones físicas y morales. El alumno deberá ir adquiriendo por su cuenta los conocimientos «mientras no se reglamente la enseñanza del arte escénico de una manera formal» (p. 116).

Para Carner la voz del actor es como instrumento, como un piano: «así como no se toca bien el piano sin haberlo estudiado, asimismo es preciso estudiar el manejo de la voz para jugarla bien» (p. 121).

11.7.7. Conclusiones

El tratado de Carner está muy cerca de los manuales por su declarada intención didáctica, sin embargo no está ligado a institución alguna. El tratado se dirige no sólo a actores sino también a autores, directores, críticos y aficionados.

En sintonía con otros tratados de fin del siglo XIX es muy crítico con la situación del teatro en general y con los actores en particular, por lo que una buena parte del texto está dedicada a mostrar todo aquello que perjudica el arte escénico. Carner vuelve a denunciar la falta de cultura, formación, entrenamiento y ensayos en los actores. Hay una visión moral del teatro: su incidencia en la educación colectiva obliga a levantar el nivel y la dignidad de los espectáculos (p. 228).

Al igual que otros tratadistas, intenta una taxonomía, una clasificación de las materias del arte escénico, como vimos arriba en el cuadro o esquema general (11.7.2); en éste esquema el Habla Escénica se clasifica como «Tónica», que es el primer medio expresivo de la Declamación, y estudia la «Voz» (tono, volumen, débito y pausas), «Ortofonía» (pronunciación), y «Dicción» (acción, acento, énfasis, intención, vínculo con la interpretación). Se define la materia y los contenidos que la componen, dentro de un marco más amplio, la Declamación, que a su vez es una parte del arte escénico.

Ofrecemos un plan para proceder en sus estudios de una manera metódica y ordenada, lo cual constituye el secreto para conseguir los mejores resultados y para alcanzar el mayor provecho del trabajo que se emplee en el cultivo del arte (p. 225-226).

El establecimiento de este orden o marco disciplinares, en mi opinión, una de las tendencias claras que revelan los manuales y tratados de Declamación a lo largo del siglo XIX.

11.8. Lorenzo Prohens y Juan (1899) *Indicaciones sobre la declamación*

11.8.1. El autor y las ediciones

Llorens Prohens Juan (1844-¿?) fue un cantante y músico mallorquín. A pesar de sus escasos estudios previos debutó en el Teatro Circo de Palma en 1886 con *Lucrezia*.

El tratado tiene la particularidad de tener la primera parte *Sobre la acción* en italiano (páginas pares) y español (páginas impares).

Hay una voluntad de síntesis y claridad en la redacción y los contenidos. Prohens compone el libro con la finalidad de «servir de algún provecho á los artistas en general, á los actores y oradores, y de un modo particular á los maestros y maestras» (p. XI), esto es, también para la educación de niños y jóvenes.

El objeto principal de este opúsculo es la acción necesaria para la buena declamación; y como para hacer bien ésta es de suma trascendencia el buen uso de la voz, hacemos algunas observaciones sobre su ejercicio, y singularmente el de su conservación, conforme á los preceptos de la higiene (p. XII).

A partir de aquí citamos únicamente por la página.

11.8.2. El Habla Escénica en el texto

El tratado tiene tres partes: *Prólogo* (pp. VII-XII), *Primera parte, Sobre la acción* (pp. 13-39), *Segunda parte, De la voz* (pp. 41- 63).

A su vez la parte sobre la voz contiene cuatro capítulos:

- I. *Naturaleza de la voz* (pp. 43-48).
- II. *Ejercicio de la voz* (pp. 49-54).
- III. *Conservación de la voz* (pp. 55-58).
- IV. *Del estado anormal de la voz* (pp. 59-63).

Tal como Prohens explica en el prólogo, la Declamación se divide en la acción y la palabra: es el esquema que sigue el tratado.

11.8.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

11.8.3.1. Conocimientos (Saber)

La Declamación ante un público se produce por medio de la acción y la voz, en la representación y en la oratoria. Con ellas comunicamos las ideas y mantenemos la atención del público.

Los contenidos de la segunda parte son en su mayoría un resumen claro y conciso de los tratados de fisiología de la voz de Sengond (1856) y Botey (1886), pero dejando aparte las cuestiones técnicas sobre el canto.

- I. *Naturaleza de la voz* (p. 43 y s.). Los contenidos son: definición de la voz, su funcionamiento general, partes del instrumento y sus funciones en la producción del sonido (fuelle, lengüeta,

tubo de resonancia), importancia de la palabra y su particularidad en cada individuo, elementos sonoros de la voz, clasificación de las voces, timbre, tono, registros, uso de la «parte media del compás vocal», intensidad, duración, importancia de la articulación, articuladores, incidencia en el timbre, incidencia de la edad y el desarrollo en la voz, defectos de los órganos, influencia de los idiomas.

II. *Ejercicio de la voz* (p. 49 y s.): importancia de la pronunciación, importancia para la voz del ejercicio «constante y esmerado» de la articulación (p. 50), gimnástica respiratoria, respiración nasal y su importancia, indicaciones y cuidados para trabajar con los músculos de la laringe, pautas y principios de trabajo vocal, importancia de la postura, ejercicio del canto, articulación (vocales, consonantes), dirección de la «columna aérea» (p. 54).

III. *Conservación de la voz* (p. 55 y s.): uso de la voz en relación con las comidas y el sueño, la alimentación y la voz, la digestión y la voz, las bebidas alcohólicas y espirituosas y la voz, las bebidas aromáticas, condimentos y sustancias (irritantes, acres, oleosas, narcóticas, venenosas), el tabaco y la voz, el aire y la atmósfera de la habitación.

IV. *Del estado anormal de la voz* (p. 59 y s.): cuando el aparato respiratorio está alterado evitar los cambios de temperatura, no exponerse al fuego o al sol, usar baños fríos para fortalecerse, evitar usar la voz.

En caso de tener la obligación o conveniencia de usar la voz profesionalmente en estados de enfermedad:

- Hablar o declamar con moderación. No forzar la voz. Evitar la prisa al hablar.
- Evitar la humedad.
- Usar laxantes mejor que astringentes.
- Usar bebidas templadas y refrescantes.
- Uso de medicamentos:

tratándose de fortalecer, suavizar y aclarar la voz, existe verdadera monomanía en algunos actores, cantores y oradores, acerca de los específicos y pastillas que se creen en la precisión de usar, á causa de la acción y efectos maravillosos, que les atribuyen, sólo porque vienen tan recomendadas en la prensa (p. 60).

La experiencia dice que muchos cantantes se han quedado sin voz o la han empeorado por tomar medicamentos. Conviene no excitar la imaginación y la fantasía sobre las sustancias supuestamente prodigiosas. Es conveniente tener en cuenta sobre todo el estado de la persona y de la laringe. Atenerse a lo científicamente demostrado según las necesidades higiénicas y terapéuticas:

- Entonar y aclarar la voz: huevos crudos, miel, jaleas, jarabes, almíbares y sustancias «azucarosas» que estimulan la salivación y lubrican la mucosa. Yemas de huevo con vino de Jerez, o azúcar y agua caliente con acetato amónico.

- Estimular la voz: pastillas de ácido benzoico y clorato potásico.
- Si hay irritación: pastillas de liquen, clorhidrato de cocaína.

Medidas higiénicas:

- Esmerada limpieza de todo el aparato respiratorio y vocal incluyendo las narices (con eucaliptus o ácido bórico). El eucaliptus es un buen balsámico en todas sus formas.
- Tras el esfuerzo del canto o declamación la laringe está congestionada: no exponerse a inflamaciones por efecto del aire frío, humos o vapores. No beber agua fría, ni muy caliente, ni tomar irritantes. Beber agua tibia y azucarada.

11.8.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

La posición es fundamental para el actor y el orador en la declamación. Si bien el actor está determinado por el personaje y la acción dramática, el orador puede «colocarse a voluntad» (p. 52). Conviene enderezar el cuerpo, estirar la cabeza cómodamente, dilatar el pecho, evitar ropa que comprima para facilitar la emisión vocal.

La destreza en el manejo de los articuladores es esencial en la modificación de la resonancia de la voz. La buena pronunciación de las vocales es clave y se le debe dar preferencia en los ejercicios: ellas comunican claridad, vibración y sentimiento a la palabra: «el cuidado que exigen los sonidos vocales se reduce principalmente á la limpieza en la emisión y á la manera de poner los labios y la boca» (p. 53). Las vocales se forman en la laringe y se modifican en el tubo de resonancia.

Las consonantes modifican las vocales al interrumpir el flujo de aire «por medio de la lengua, el paladar, los dientes y los labios» (p. 53-54).

La dirección que se da a la «columna aérea» influye mucho en que la voz salga clara y limpia: recomienda «que se proyecte sobre el borde del paladar y detrás de los dientes» (p. 54).

11.8.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Son indecibles los beneficios que resultan de un ejercicio constante y esmerado. Porque una buena voz, con la intensidad y modulación flexible, disimula muchos defectos que provienen del modo de articular: y viceversa, cuando uno tiene poca voz, por falta de potencia en sus pulmones y por poca flexibilidad de su laringe, la corrige con una articulación escrupulosa y esmerada, ayudándose con la resonancia de los órganos accesorios al aparato vocal. Siempre son recomendables los ejercicios de fonación, aunque sean cortos, y especialmente si son al aire libre (p. 50).

El ejercicio para controlar a voluntad los músculos de la laringe debe tener en cuenta: no prolongar excesivamente la duración del trabajo, no hacer ejercicio violento, mantenerse en el «compás natural» (p. 52). Así se evitarán lesiones.

Se debe ejercitar la laringe en todos los tonos, desde el más alto al más bajo, según la extensión de la voz, á fin de adquirir completo dominio y variar luego á voluntad, y sostener la nota sin alteración en el tono é intensidad y con igualdad uniforme en los registros (p. 52).

El capítulo tercero de la segunda parte trata sobre el cuidado de la voz; estos contenidos implican procesos y métodos; sin embargo, se han visto en el apartado de contenidos.

11.8.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

La naturalidad es imprescindible para no caer en el ridículo. Las reglas y preceptos de los tratados resultan cargantes y no consiguen lo que se proponen. Pero los dones de la naturaleza no bastan, y es evidente que la educación con escuela, principios y maestros, ofrece mejores resultados.

Como la naturalidad es siempre necesaria, y el estudio también, el alumno, después de muchos ejercicios con el maestro, de adquirir elegancia y finura, de imitar cualquier personaje, de practicar en el teatro con público, es necesario que se «desembarace de esos estorbos que un día fueron su apoyo, y pueda así marchar libremente por el campo del arte de la declamación» (p. X).

La grandeza artística (pone el ejemplo de Talma) se consigue al «labrar el diamante de sus dotes artísticas, con sabia, racional y esmerada educación» (p. XI).

La buena pronunciación es esencial en la educación artística de los jóvenes, es la primera necesidad de oradores y actores por su importancia en la Declamación; despierta la sensibilidad y educa en el esfuerzo regular y las reglas artísticas. Las ventajas del ejercicio esmerado y constante sobre la voz y la pronunciación son vocales y educativas.

Se debe entrenar la laringe para producir todos los tonos y sonidos a voluntad (tono, timbre, volumen y registros). El canto no solo es importante para los cantantes (que deben hacerlo bajo la dirección de un buen maestro) sino también para los actores y oradores:

el ejercicio del canto en buenas condiciones ayuda á la distracción y al buen ánimo, y ayuda poderosamente á la buena declamación; porque la educación simultánea de la voz y del oído imprime tal sensibilidad en el alma, que mueve las fibras del corazón; y con esa delicadeza y sensibilidad resuena luego la voz, llena de vibraciones y armonía, como se observa en aquellos oradores que tienen oído músico fino y delicado (p. 53).

El ejercicio normal, el desarrollo proporcionado del aparato respiratorio, inciden en el desarrollo físico y moral, y «todo influye poderosamente en la emisión y perfección de la voz» (p. 54).

11.8.3.5. Aplicaciones artísticas

No hay aplicaciones.

11.8.4. Habla Escénica y actuación

Sólo hay referencias generales en el prólogo. La primera parte del libro sobre la mímica puede entenderse también como actuación.

11.8.5. Fuentes, referencias y tradiciones

La idea de que los modos de expresión se ajusten a las características particulares y precisas del personaje (p. IX) está en la mayoría de manuales (Bastús, 1833; Prieto, 1835; Romea, 1858).

Cita a Talma (p. X), y a Jouy hablando sobre Talma³⁷⁵: la cita aparece también en el manual de Romea (ver nota 335). Este es una referencia clara en el prólogo; sin embargo, las ideas sobre la naturalidad y la verdad, se oponen claramente a las formulaciones mímicas de la primera parte del libro *Sobre la acción*. Además, esta primera parte no tiene vínculo alguno con la segunda; son partes aisladas.

La idea del talento innato como diamante en bruto que la educación y la formación tallan para hacerlo brillar (p. XI), aparece en Álvaro Romea (1882: 199).

Cita a «Mackenzie»³⁷⁶ (p. 46); presumiblemente se trata de Charles Mackenzie, como actor Henry Copton (1805-1877), famoso actor inglés.

En referencia al trabajo regular y la pronunciación cita a Demóstenes, Cicerón y Quintiliano (p. 49).

Luis Millá (1914: 130) copia algunos párrafos de Prohens sobre el cuidado de la voz.

11.8.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El exceso de preceptos recarga la memoria de los jóvenes y no da resultados; sin embargo, para los principiantes:

³⁷⁵ Posiblemente *Discours prononcés sur la tombe de Talma, par MM. Jouy, Arnault et Lafon*, le 21 octobre 1826 (1826).

³⁷⁶ No es posible determinarlo. Pudo ser también Henry Mackenzie (1745-1831), escritor y novelista escocés con algunos escritos sobre teatro.

aún supuestas las dotes de la naturaleza, son absolutamente necesarios algunos principios, escuela y maestros que marquen el camino que han de seguir para desarrollar con la educación esmerada las dotes que recibieran (p. IX).

El ejercicio constante con la voz y la articulación no solo ayuda a la formación en las reglas del arte, sino que también ayuda a la expresión de la persona y su educación.

11.8.7. Conclusiones

Desconocemos quién era Lorenzo Prohens, y por tanto su enfoque de la cuestión o sus motivos. Sabemos apenas que era cantante.

La primera parte *Sobre la acción* está desligada de la segunda sobre la voz, y ambas se muestran desconectadas del prólogo, en que aparecen, sintetizados, los argumentos de Julián Romea. El tratado es un ensamblaje de distintos materiales: el manual de Romea, los tratados de Segond y Botey, y un texto italiano sobre acción mímica y fisiognómica dirigido a cantantes (pp. 37-39).

Aproximadamente la mitad del tratado está dedicado a la voz, con materiales tomados en su mayor parte de los tratados sobre fisiología de la voz de Segond (1856) y muy posiblemente de Ricardo Botey (1886); los principios que en estos se aplicaban al canto, se aplican ahora a la Declamación, con algunas adiciones. En el tratado vemos como la voz se desliga progresivamente del enfoque de la voz cantada, proceso que, en nuestra opinión, comenzó con los tratados de fisiología e higiene. Hay una serie de contenidos que mantienen su presencia sin vinculación directa al canto y sus puntos de vista: anatomía y fisiología, ejercicios respiratorios, ejercicios físicos, cualidades de la voz y registros, procesos de trabajo y entrenamiento vocal, articulación, higiene vocal.

Naturalidad y codificación conviven en el tratado y se mantienen como principios imprescindibles, tan opuestos como estables. Prohens las asocia respectivamente con el talento (dones) y la formación (arte). Estos deben finalmente desaparecer a la vista en pro de la naturalidad.

11.9. Luis Millá (1900) *Manual practich de l'Actor* y (1914) *Tratado de tratados de declamación*

11.9.1. El autor y las ediciones

Melchor Millá y Castellnou, vendedor de libros y prestidigitador entre otros oficios, casó con Antonia Gacio Santín en El Escorial, y su hijo Luis nació en Madrid en 1865. La familia llega a Barcelona en 1868 y se instala en la barriada de Gracia; su hermano Francisco, maestro tipógrafo, funda la imprenta “La Neotipia”, y Luis va viviendo de hacer cajas de fósforos, de hojalatero, carpintero, pintor de paredes y “colomista”.

Un amigo aficionado al teatro, Fernando Bozzo (que después sería actor), le lleva al Odeón, una sala de espectáculos donde la sociedad “la Gata” de Federico Soler (“Pitarra”) estrenaba sus espectáculos, que más tarde llevaría el dramaturgo y empresario Jaime Piquet durante muchos años. De ahí surge la afición por el teatro que le lleva a formar compañía de aficionados con Miguel Rojas, Serrador, Ferrándiz y el tenor Castañas (Vila, 1967)³⁷⁷: todos ellos serían después nombres conocidos de la escena. Luis se hace profesional y trabaja durante unos años en Barcelona, en las importantes compañías de Teodoro Bonaplata, Enrique Borrás, Donato Jiménez, o Parreño.

Escribió unas doscientas obras dramáticas, así como varios libros sobre costumbrismo y Declamación. Después de dejar la escena fundó en 1901 la conocida librería Millá de la Calle San Pablo de Barcelona, todavía hoy especializada en archivo teatral y de espectáculo, que Luis Millá instauró originalmente para textos teatrales.

Su labor editorial en torno al teatro engrandece la figura de Millá: editó revistas teatrales, catálogos de obras dramáticas «con más de cuatro mil títulos de obras escénicas impresas» (Vila, 1967), contribuyó especialmente a crear la Biblioteca General del Teatro de Arturo Sedó, colección que fue la más importante de Europa y que pasaría después a formar parte del Musée de les Arts Escèniques y la Biblioteca de Catalunya (fondo Artur Sedó). Sirvió al Institut del Teatre una colección de cinco mil obras, las mismas que a la Sociedad de Autores Españoles, de Madrid. Editó las colecciones “Biblioteca del Teatro Mundial”, “Teatro Infantil” y “Teatro fácil”.

En lo referente al arte del actor, escribió un tratado de Declamación que, según Vila (1967), fue adoptado como texto en el Conservatorio de Isabel II, y que pudo ser —aunque no hemos encontrado otras noticias— el *Tratado de tratados de Declamación*. Con el seudónimo de «Actor Vell» publicó en 1900 el *Manual practich de l'Actor*, un folleto muy sintético dirigido principalmente a los aficionados. En 1944 publicó un *Tratado de caracterización teatral*.

Luis Millá falleció en 1946; su hijo Mariano también fue librero, y su hijo Ángel continuó con la librería Millá —que era punto de encuentro del mundo teatral y sede de una conocida tertulia—, después Luis Millá Reig y actualmente Luis Millá Salinas.

El *Manual practich de l'actor* —dice— no pretende dar lecciones, pretende dar nociones y consejos que acaso a algunos actores les parezcan vulgares, pero quizá sirvan a los aficionados (Millá, 1900: 13).

³⁷⁷ Tomo los datos biográficos del artículo de Pablo Vila San-Juan *Los Millá de Barcelona. Crónica y crítica de una casta literaria y teatral*, en *La Vanguardia española*, 17-9-1967.

Tratado de tratados de Declamación es una suerte de *collage*, sobre el que el autor construye o justifica su opinión; por ello, y para no repetir contenidos que ya hemos revisado, nos centraremos en los puntos de vista propios de Luis Millá. Hubo dos ediciones, en 1913 y 1914.

11.9.2. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

Para el *Tratado de Tratados de Declamación* a partir de aquí citaremos únicamente por la página.

11.9.2.1. Conocimientos (Saber)

En el capítulo décimo, *La voz*, aparecen algunos conceptos sobre la voz: sonido, tono, «el sentir», fuerza, armonía, «pastosidad», vocalización, apoyatura. Son conceptos importantes para el actor pues la voz le resulta esencial, y amplios si se estudian detalladamente (p. 183). Millá no los desarrolla.

Entre los conocimientos que deben tener el director y los actores, Millá incluye Retórica y Poética (p. 234).

Los conocimientos sobre el Habla Escénica aparecen en el *Diccionario teatral, Voces propias y apropiadas al Teatro* (p. 237):

- «Acento. Hermosa cualidad en todo artista de la palabra que no tiene vicios de dicción ni resabios provincianos» (p. 239).
- «Acústica. Derivado de un verbo griego, *oír*. Así se dice que tiene condiciones acústicas todo local en el que la voz del actor se oye bien sin que para ello el ejecutante tenga que hacer grandes esfuerzos. Poseen estas condiciones los teatros construidos de piedra y con arco en la embocadura» (p. 240).
- «Afonía. Emitir la voz sin sonido y sin poder modular las frases. Con todo y su afonía, actores han existido verdaderas celebridades en el arte del *buen decir y bien hacer*; pero en las medianías, preciso es que el público se acostumbre a ellos, para aceptarlos con sus relativos méritos de dicción» (p. 240).
- «Bajo. Voz la más grave de las humanas con referencia a otra que no llega al tono natural o corriente. Sus notas se articulan desde el *fa* grave al *re* fuera del pentágrama. Clave de *fa*, toda voz de pecho» (p. 244).
- «Barítono. Voz intermedia entre el tenor y el bajo. Su extensión, generalmente, es del *la* grave, clave de *fa*, al primer *fa* encima del pentágrama, sin perjuicio de mayor extensión en las voces notables» (p. 245).
- «Camelando. Cuando el actor, por no saberse el papel, profiere palabras incomprensibles, pero entonadas y con gran osadía» (p. 248).

- «Contralto. La voz más grave de las femeninas» (p. 252).
- «Desafinar. (Sinónimo de *Desentonar*) No sólo en la orquesta y en los cantantes, sino que también cuando una representación resulta desigual, con todo y los actores saberse bien sus respectivos papeles» (p.258).
- «Falsete. Voz de cabeza que produce el hombre al imitar la de la mujer. *Voz sobrelaringiana*» (p. 256).
- «Grita. Confusión de voces manifestando su desagrado por una obra o artista. Así se dice: «A fulano le dieron una *grita* que le volvieron loco» (p. 258).
- «Glotis. De la laringe, la parte más estrecha, en la cual, mediante la vibración de las cuerdas vocales inferiores, se produce la voz por el aire arrojado de los pulmones». (p. 258).
- «Latiguillo. Cuando, al final de una relación, el actor precipita la dicción, y, las más de las veces atropellando el concepto, lanza un grito que luego reprime para terminar la palabra secamente» (p. 260).
- «Mimólogo. El que imita la voz y pronunciación de otro» (p. 262).
- «Modular. Variar de expresión; dar a la voz suavidad» (p. 262).
- «Parlamento. Relación o tirada de versos encomendada a un actor» (p. 265).
- «Pausa. Silencio entre el hablado de los personajes, que, a discreción del actor, puede resultar muy significativo e importante» (p. 266).
- «Período. Reunión de palabras formando sentido perfecto» (p.266).
- «Prosopopeya. Afectación de gravedad y pompa, de la que el actor no debe abusar para no caer en la pesadez de dicción y presentación de su figura» (p. 268).
- «Recitado. En la zarzuela, al terminar el número de música, cuando se habla. Recitar versos de memoria en veladas literarias» (p. 269).
- «Retruécano. Juego de palabras invirtiendo los términos. En el llamado género chico se ha hecho gran abuso de ello rebuscando el chiste» (p. 270).
- «Soprano. Véase *tiple*» (p. 270).
- «Tenor. La voz más aguda del hombre y el que la posee. Canta a la octava baja del soprano; su extensión es, de unas dos octavas desde el *do*, bajo la primera línea del pentágrama, hasta el *la*, y algunos hasta el *do* agudo» (p. 272).
- «Tiple. La voz de mujer: una octava más aguda que la del hombre» (p. 272).
- «Unísono. Que tiene un mismo tono. Todos a la vez» (p. 274).

11.9.2.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

La memoria es un aspecto fundamental sobre el que Milà (1900: 4) aconseja:

es molt convenient fixarse, de bon principi, en la *frase capital* de cada parlament, en el *sentit*, en l'intenció d'un mot: ben compres aquest, les demás paraules queden en la memoria ab més facilitat³⁷⁸.

El actor con buena memoria no debe fiarse, pues la buena retentiva suele hacer que descuide el estudio, y después lanza las palabras como un loro, y esto no tiene nada de artístico. Cuando falla la memoria el actor suele quedarse recordando, enfría la acción e incluso cierra los ojos, lo que resulta artísticamente desastroso. El actor no debe despreciar al apuntador pero tampoco «encariñarse» demasiado de él: «L'apuntador es per recordar lleument tot lo que l'actor ha de colorir ab la paraula y l'acció³⁷⁹». Para memorizar, recomienda dos lecturas antes de acostarse y una al levantarse, así como una lectura después de la función: afianza las siguientes funciones, afirma la comprensión práctica, y aclara los momentos oscuros que haya habido en la acción por miedo a equivocarse. Es una lectura muy provechosa (Millá, 1900: 4).

El capítulo tercero del *Tratado de tratados de Declamación, Del estudio del papel y la memoria*, aborda las mismas cuestiones, y añade ejemplos de la manera de memorizar de algunos actores.

La voz no debe salir «blanca» ni ruidosa, y una voz «pastosa» es adecuada para simular otras voces, que con la buena guía del estudio servirá para diferenciar los personajes.

El capítulo sexto del *Manual practich de l'actor* esta dedicado a la voz (Millá, 1900: 11). El actor ha de estudiar su voz natural para desde ella poder aplicar los distintos tonos de los personajes.

En escena, es tan importante hablar como escuchar las palabras del interlocutor. En el capítulo quinto aparece el título *Arte del silencio* (p. 51). Millá dice que la escucha debe ser atenta y respetuosa, y que no se debe tomar la atención del público por el gesto excesivo cuando no se está hablando.

Debe haber un equilibrio o equiparación entre la palabra, el rostro y el movimiento, aspecto que resulta difícil para los principiantes aficionados:

el ademán se queda a medio hacer, y por mucho que la palabra que acompaña sea dicha con valentía, la indecisión de la postura causa es de que pierda más de la mitad de su justo valor (p. 65).

³⁷⁸ «Es muy conveniente fijarse desde el principio en la frase capital de cada parlamento, en el sentido, en la intención de una palabra: bien comprendido esto, las demás palabras quedan en la memoria con más facilidad».

³⁷⁹ «El apuntador es para recordar levemente todo lo que el actor ha de colorear con la palabra y la acción».

Al explicar las actitudes físicas suele relacionarlas con la palabra, por ejemplo en la duda:

no ofrecen grandes dificultades de expresión si van ayudadas por la palabra, pero si precisa exteriorizarlas con antelación a la frase, gran cuidado ha de poner el actor en no hacer de ellas confusión presentando inciertas líneas (p. 83).

La estética teatral determina el tipo de personaje también por la voz, por lo que el actor debe acomodar la voz al tipo que representa. El joven actor, según su voz, podrá hacer de galán joven o de "barba" (p. 183).

Sobre la respiración, indica que en la Declamación es conveniente inspirar cada vez que se pueda, con frecuencia y en poca cantidad, mientras que en el canto las inspiraciones están marcadas. Es necesario evitar el «fatigoso quejido» que aparece en actores viciados, «por caducar en ellos las facultades vocales», o bien el ruido al inspirar rápidamente por la nariz. Cada actor debe estudiar la respiración según sus condiciones personales. La inspiración se apoya en los signos ortográficos, pero no debe notarse, ya sea oral o nasal. Esta puede hacerse en cualquier momento en que se necesite, como en largos discursos o escenas picadas, y es preferible que sea pausada y progresiva (P. 184).

Sobre la higiene vocal, Millá recomienda lavarse la nariz tras las funciones, para limpiar el polvo que hay en todo teatro. Los problemas de los actores con la voz casi siempre provienen de los malos hábitos en «su manera de vivir, en sus costumbres, en el trabajo de su órgano vocal» (p. 185). El abuso del café y trasnochar son perjudiciales para la voz, así como la doble cena, y por supuesto el tabaco (más si es en polvo) y el alcohol. El actor "de verso" ha de cuidar la voz, tanto como lo hacen los cantantes, para evitar la ronquera en la voz tan molesta para el espectador (pp. 184-186).

Diferencia claramente entre no ser oídos y no ser comprendidos, y advierte de esta confusión que conduce a elevar la voz, mientras que lo eficaz es darle «cuerpo y consistencia» (p. 15) y mejor aún articular con claridad. La vocalización es un aspecto fundamental: «Muchas veces creemos no ser oídos, y lo que en rigor no somos, es comprendidos» (p. 191). Es necesario cuidar la dentadura y que esté en buen estado para la articulación que necesita el actor: «La dentadura para el actor es un tesoro». Las postizas hacen que la voz suene más metálica y a veces dificultan la pronunciación; la falta de piezas dentales afea mucho la presencia del actor (p. 193).

11.9.2.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Para hacerse una idea del carácter del personaje con facilidad y casi sin darse cuenta, puede buscar la similitud con la voz de un determinado animal, y del instinto del animal sacar el del personaje (Millá, 1900: 11).

Antes de la función, Millá recomienda al actor alejar de la mente todo pensamiento ajeno al papel que tiene que representar para facilitar la memoria y adaptarse al personaje (Millá, 1900: 12).

En cuanto a la memorización del papel, que estudia en el capítulo tercero, propone varias nociones, recursos y métodos (p. 33). El estudio del texto debe ser un goce y no un sufrimiento. La memorización del actor es muy diferente de otras, porque ha de retener también la entonación y fuerza de las palabras que conforman la situación y el estado de ánimo del personaje. No basta la memoria del texto, es necesario el estudio, comprender el carácter y la acción, saber lo que se dice, y esto requiere de un proceso (p. 33). Primero estudia el actor solo, y después debe llevar al ensayo el texto dominado.

En los ensayos la tarea consiste en naturalizar la voz, adaptarla artísticamente hacia el personaje, estudiar su relación con el gesto y el movimiento (p. 41). Muy importante es estudiar la acústica del local donde se va a representar:

otra de las miras del ensayo debe ser estudiar las condiciones acústicas del local donde ha de actuarse; por ese detalle solamente, un ensayo en el escenario no conocido por la compañía, es muy conveniente por mucho que la obra se tenga por sabida (p. 42).

El ensayo se trabaja con la palabra y después con el gesto: «Cada una de ellas tiene su importancia relativa en el párrafo, cada párrafo hace demanda de su colorido, y cada discurso exige una tonalidad (...) dominada el *habla*, pasemos a la parte mímica» (p. 47).

11.9.2.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Para Millá el teatro es principalmente arte, elaboración artística. Aunque defiende que el actor no debe dejarse llevar por los impulsos emocionales que no dejan espacio a los detalles del estudio artístico («L'art es infinit. El sentiment té un limit» Millá, 1900: 13), sin embargo también defiende que el actor debe desaparecer para dejar que quede el personaje:

en els ensaigs, l'actor deu ficarse de mica en mica dins del seu paper, tractant de que desapareixi sa personalitat y quedi el personatge que representa. Si l'actor se cuida massa d'ell, sera sempre *ell* fent comedia: es dir, el personatge acomodat a l'actor, may l'actor acomodat al personatge; tal com convé³⁸⁰ (Millá, 1900: 5).

³⁸⁰ «En los ensayos, el actor debe meterse poco a poco dentro de su papel, tratando de que desaparezca su personalidad y quede el personaje que representa. Si el actor se preocupa demasiado de sí mismo, sera siempre él haciendo comedia: es decir, el personaje acomodado al actor, nunca el actor acomodado al personaje; tal como conviene».

La naturalidad debe estar siempre, pero una naturalidad artística (Millá, 1900: 6): «*Arte en la naturaleza y naturaleza en el arte*» (p. 40).

No cree que el actor deba sentir el papel para dar fuerza y expresión al personaje. La emoción puede ser tan real como se quiera, pero siempre que no estropee la parte artística del actor, y que no le haga caer en la concentración del sentimiento haciendo pesada la acción (Millá, 1900: 12).

En el teatro las más de las veces la realidad es contraproducente. Pese a los modernistas del naturalismo, la práctica teatral destruirá siempre sus teorías: por mucho que las hermosteen en floridos discursos, no vencerán el artificio del arte, artificio que al pasar por él deja de serlo y se transforma en artístico naturalismo.

Más claro: en el teatro todo debe ser artístico (Millá, 1900: 28).

Esto no significa que sea partidario de reglas o pautas fijas, ni tampoco de la imitación de modelos, ya que «es altamente artificiosa toda imitación por buena que ella sea» (p. 71).

El éxito en la carrera teatral puede depender de muchas circunstancias, pero el «tronco vital» o «base fundamental» del actor es el conocimiento que le proporciona el estudio. El actor debe estudiar los clásicos, los tratados de Declamación, para olvidarse de ellos. En ese olvido se fundamenta su formación artística. Recordar las formas del pasado, compararlas con las del presente, evitar el dogmatismo, para que el actor evolucione, y con él el arte dramático (p. 6). Las reglas no pueden ser una prisión, de igual modo que el instinto intuitivo o el genio y dotes naturales no bastan al actor; ha de formarse, estudiar. Es lo que recomiendan todos los libros (p. 13). Después llega la inspiración:

la inteligencia le sirve al actor para prepararse, para seguir camino progresivo sin grandes tropiezos y evadir los escollos que puedan presentarse... Pero viene la inspiración, y saltando por encima de todo, en un solo instante llega al punto más elevado que imaginar pueda el saber humano con todo el esfuerzo de concienzudo estudio (p. 11).

Millá incluye un *Capítulo H*, a modo de prólogo, con un diálogo «rigurosamente histórico» —dice Millá haberlo oído entre bastidores— entre un actor y un principiante. El actor es concluyente:

el público queda en segundo lugar. Una vez logrado el éxito entre bastidores (...) En el teatro nadie cede el paso; en el teatro hay que pasarse. ¡Siempre adelante! Adelante siempre, atropellando por todo. (...) Ríase usted del corazón. Nada, nada... atropellar o ser atropellado. Elija usted (p. 14).

En varias ocasiones se refiere a la vanidad del actor como un gran defecto a evitar a toda costa:

ello se logra en gran parte desprendiéndose de todo énfasis del *yo soy*, que tanto daña al actor. La vanidad obstruye todos los sentidos. Sacrifiquemos este goce, altamente ridículo, y tendremos andado la mitad del camino para *meternos* en el personaje (p. 20).

El actor debe ajustarse en lo interior y exterior al tipo, al personaje, y no debe intentar hacer aquel tipo para el que no tiene disposición y experiencia (p. 30).

El actor que se emborracha con el aplauso ignora así que forma parte de un arte colectivo.

Millá da un tratamiento diferente a los actores y a las actrices, en lo que parece un claro sesgo de género:

una mujer sabia en escena y fuera de ella, es sencillamente horrible. Una mujer discreta, en el sentido de arte, es plenamente hermosa en la realidad de la vida y en el artificio escénico (p. 28).

A diferencia de otros países, donde los actores representan un mismo tipo durante periodos amplios, en España los ensayos atropellan al actor, que no puede aprovechar sus facultades:

la poca duración de las compañías españolas es causa del cambio de géneros en los actores, y en consecuencia falta de conjunto en ellas y convicción en los ensayos que se efectúan para *salir del paso* del mejor modo posible (p. 40).

En España las obras duran poco en cartel, así que una compañía pone en escena cada temporada muchas obras, por lo que los actores han de cambiar de personaje y de tipo constantemente, por lo que con frecuencia hacen tipos que no saben o no les corresponden, «el favoritismo reina por completo en el reparto de papeles» (p. 216).

Más adelante Millá deja ver la falta de respeto y colaboración de los actores en los ensayos:

buen avance ha tenido el teatro, pero así y todo, hoy como ayer, la *atención*, *importancia* y *respeto*, resultan palabras vanas, en el conjunto de los actores. En particular, todos *comprenden* y *respetan*; en montón, poquísimas veces practican mutuamente lo que resultaría un verdadero éxito para el conjunto de las Compañías (p. 54).

En varias ocasiones denuncia la competencia terrible, el uso de la palabra y la acción para destacar frente a los otros actores:

- ¿Por qué no escucha usted a su interlocutor? —preguntamos una vez a un actor de buen renombre.
- Porque el aplauso se lo lleva el que habla —contestó.
- ¡Pero después al hablar usted deberá costarle más trabajo identificarse en la situación!
- Hasta cierto punto, sí... Pero ese esfuerzo lo compensa el lucimiento propio sin necesidad de hacer préstamos ajenos. (p. 86).

Y propone la confluencia artística, que comienza en el ensayo:

Queramos pues la *unidad* artística para conquistar el aplauso general, aplauso que alcanza para todos en el conjunto y para cada uno en su particular mérito (p. 56).

Millá continúa, como otros tratados, presentando tipos y actitudes corporales, ilustradas con dibujos, siguiendo la larga tradición de la fisiognómica.

La primera caracterización del personaje se hace a través del habla:

que el caracterizado no se halla en el estuche de colores del actor, si no en el habla del personaje, hasta aquí, creemos haberlo así demostrado (p. 139).

En cuanto a la higiene vocal, Millá recoge largos párrafos de varios tratados (ver abajo, en 11.9.4) analizados en este trabajo, y que no reiteraremos:

no seguiremos copiando consejos referente a la voz, pues son tantos y tan rígidos los que hallamos en todos los tratados de declamación, que seguramente se nos diría: —¡Pues qué ha de comer y beber el actor! (p. 190).

Millá carga contra los actores que toman su «*bebida de valor*» antes de entrar en escena, y que solo encubre el nerviosismo, el miedo y la falta de preparación. La bebida ha arruinado a muchos actores de talento —dice— y afecta también al teatro: «esto no es vida privada, pues el actor puesto en escena se debe al público» (p. 191).

Tomando de sí mismo (Millá, 1900) concluye:

la voz del actor es importantísima en su arte. No debe descuidarla bajo ningún pretexto, y mucho más cuando para su conservación hoy día se cuenta con infinitos medios prácticos (p. 194).

Insiste con múltiples argumentos, citas y experiencias, en que los actores no deben dedicarse a la dirección sino a su propio arte:

cúidese el primer actor de sus primeros papeles y deje la dirección escénica para quien sólo director sea, y el teatro dará un paso de gigante en beneficio de los actores en particular, y del público en general (p. 230).

11.9.2.5. Aplicaciones artísticas

En los ensayos hay que tener en cuenta si el texto es verso o prosa. El verso requiere cierta afectación, cierta ligadura, que puede ser de mérito o una cencerrada. Hay que buscar una dicción intermedia entre “cantar” el verso, e ignorar la cadencia del metro (Millá, 1900: 6).

Los actores deben mirarse y hablarse a la cara, y por esto nunca deben hablar al público, porque este no existe para los personajes (Millá, 1900: 8).

En los apartes se debe hablar pero no accionar, para no revelar nada a los otros personajes por medio del gesto.

Además de adaptar la voz al local, el actor debe adaptarla al espacio imaginario que indica la decoración distinguiendo entre espacios cerrados y abiertos, expresando los cambios y hasta atendiendo al ruido de los cambios de tramoya (p. 42).

11.9.3. Habla Escénica y actuación

En el capítulo segundo, *Las actrices*, expone algún rasgo específico sobre la voz:

la voz afónica en el actor, puede ser tolerable hasta cierto punto: en la actriz, es inadmisibles por todo concepto de simpatía, tan precisa en la mujer, mucho en sociedad, y más en el teatro (p. 27).

11.9.4. Fuentes, referencias y tradiciones

En la parte de la voz (Millá, 1900: 11) dice que según Hipócrates hay tres tipos de voz: una grave y fuerte, otra amarga y clara, y la mezcla de ambas. Toma de Aristóteles las distintas voces que, sin ser tomadas al pie de la letra, pueden ser útiles para caracterizar los distintos tipos de personaje: el hombre de pasiones calurosas la tendrá fuerte, el generoso tendrá la voz fuerte y la palabra firme, el afeminado voz aflautada, el colérico ronca, el hombre de talento fuerte y clara, el inconsciente llorosa, el hipócrita dulce y pausada, el pervertido y malvado la tendrá áspera y honda. Estas consideraciones vuelven a aparecer, prácticamente copiadas, en el *Tratado de Tratados de Declamación* (p. 193).

Consignamos las fuentes y referencias en el orden en que aparecen, y las dividimos en bibliografía y actores³⁸¹. Millá copia amplias citas. Con todo, la bibliografía aportada al final por Millá es mucho más amplia.

³⁸¹ No recogemos las referencias literarias de preceptiva, autores y obras de teatro.

Bibliografía:

- Félix Enciso (1832) *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación.*
- Julián Romea (1879) *Manual de declamación: Para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid.*
- Antonio Barroso (1845) *Ensayos sobre el arte de la declamacion.*
- Antonio Capo (1865) *Consejos sobre la declamacion.*
- Antonio Guerra (1884) *Curso completo de declamacion.*
- Carlos Latorre (1839) *Noticias sobre el arte de la declamacion.*
- Vicente Joaquín Bastús (1865) *Curso de Declamación o Arte Dramático.*
- Juan Risso (1892) *Breves apuntes para el estudio del Arte Dramático.*
- Julián Romea (1866) *Los héroes en el teatro: reflexiones sobre la manera de representar la tragedia.*
- Isidoro Fernández (1900) *Tamayo, estudio biográfico.*
- José de Manjarrés (1875) *El arte en el teatro.*
- Eduardo Saco (1879) *El teatro por dentro.*
- Sebastián Carner (1890) *Tratado de arte escénico.*
- Mariano Rubio y Bellvé (1900) *Arte de estudiar.*
- Eduardo Minguell (1888) *Mímica melodramática.*
- José Ixart (1894) *El arte escénico en España.*
- Antoine-François Riccoboni (1783) *El arte del teatro.*
- Francisco Flores (1909) *Memorias íntimas del teatro.*
- S. Manero (Editor) (1887) *Manual práctico de gimnasia de jardín y salón. La higiene por medio de los ejercicios razonados sin necesidad de aparato.*
- Josep Puiggari i Llobet (1886) *Monografía histórica e iconográfica del traje.*
- Felipe Óvilo (1885) *La higiene en el teatro.*
- Ricardo Botey (1886) *Higiene, desarrollo y conservación de la voz.*
- Dr. E. Monin (1905) *Higiene de la belleza.*
- Guilherme Oncken (1890) *Historia universal.*
- José de Manjarrés (1878) *El vestido: Primeras necesidades del hombre.*
- Felipe Roxo de Flores (1794) *Invectiva contra el luxo, su profanidad y excesos por medio de propias reflexiones, que persuaden su inutilidad: descripcion circunstanciada de los trages y*

adornos de diversas naciones, distinguiendo los tiempos de su uso respectivo, especialmente en España.

- Rafael María Liern (1895) *El teatro en el bolsillo: Colección de tipos teatrales.*
- Manuel Milà i Fontanals (1848) *Manual de Declamación.*
- Ricardo Sepúlveda (1888) *El corral de la Pacheca.*
- Modesto Costa y Turell (1856) *Tratado completo de la ciencia del blason, ó sea, Código heráldico-histórico.*
- Benoît-Constant Coquelin (1890) *El arte del actor.*

Nómina de actores citados³⁸²:

Julián Romea, Antonio Barroso, Carlos Latorre, Antonio Vico, Joaquín Arjona, Talma, Emilio Arolas, Emilio Mario, José Valero, Ramón Rosell, García, Mariano Fernández, Ricardo Zamacois, Isidoro Máiquez, Rafael Calvo, Ricardo Calvo, Molière, Domingo García, Simó Raso, León Fontova, Acisclo Soler, Enrique Borrás, Jaime Borrás, Vicente Daroqui, Francisco Tressols, Manuel Catalina, Lumbreras, Pedro Mate, Francisco Arderius, Escriu, Rosell, M. Rodríguez, Luján, Riquelme, Francisco Soler (“Pitarra”), Arnau, Vidal y Valenciano, Feliu y Codina, Roure, Ferrer y Codina, P. A. Torres, Gervasio Roca, Fernando Puiguriguer, Joaquín G. Parreño, Miguel Llimona, Andrés Cazorro, Antonio Tutau, Juan Bertrán, Conrado Colomer, Hermenegildo Goula, Federico Fuentes, Joaquín Pinós, Jaime Capdevila, Bonifacio Pinedo, Mesejo, Riquelme, Bosch, Carreras, Gil, Ruiz de Arana, Duval y Angeles, Serafino Mastracchio, Ferrucchio Caravaglia, Enrique Giménez, Gastón A. Mantua, Perico Vázquez, Francisco Llano, Salvador Cervera, Torreski (transformista), Bartolomé Pujol, Lope de Rueda, Concepción Rodríguez, Antonio Tutau, Isidoro Soler, Fernando Díaz de Mendoza.

11.9.5. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Dice Millá que el actor debe estudiar gran cantidad de conocimientos sobre el ser humano, sin embargo:

el que pretenda ser actor, antes de nada ha de estudiarse él mismo, ha de mirar si cabe en él el serlo. Si sin *saber* ya *sabe*. En una palabra, si presiente el arte. Si solamente *quiere ser cómico* por serlo, si cree que a fuerza de estudio lo será, si no goza siéndolo, si sufre cuando lo practica, y finalmente, si no lo lleva dentro; ni *querer*, ni *estudio*, ni *práctica* harán de él más que un actor de relativo mérito a fuerza de tiempo y a macha martillo.

La primera condición del artista es enamorarse del arte (p. 13).

³⁸² De varios de ellos Millá sólo da el apellido.

Esta idea se repite en el Capítulo primero, *Condiciones para ser actor* (p. 18).

La cualidad más importante del actor la expresa Millá en una palabra: discreción. Y copia del diccionario su definición:

DISCRECIÓN: Rectitud de juicio, discernimiento, Consideración, prudencia, circunspección en obras y palabras. Agudeza, acierto y prontitud en discurrir y explicarse. Gracia, mérito, atractivo (p. 48).

11.9.6. Conclusiones

El *Manual practich de l'actor* es extraordinariamente ágil, sintético y práctico, y tiene algunos recursos que no se han visto en otros tratados, como encontrar la voz del personaje por medio de la similitud con la de un animal.

Si el *Manual practich de l'Actor* es una síntesis mínima, el *Tratado de tratados de Declamación* puede entenderse como la marca final, el cierre y resumen enciclopédico de los tratados del siglo XIX, sobre el que Millá aporta sus opiniones, que no son pocas. La más clara y repetida dice que, por encima de lo demás, el teatro es un producto artístico. Esto no excluye, por ejemplo, la vivencia del actor. Pero Millá se opone al naturalismo entendiendo que el teatro es convencional, y en él no cabe la realidad sin arte, ni el arte sin realidad.

Hay un orden por capítulos que organiza la materia; deja uno para *La voz*, que, sin embargo, aparece en muchos otros capítulos. Como se ha visto en los tratados de fin del siglo XIX, existe una organización disciplinar que, por decirlo así, quiere aislar el Habla Escénica pero no puede por su estrecha relación con las otras disciplinas.

El carácter enciclopédico del libro, hizo que Millá incluyese un *Diccionario teatral* (p. 235) con unas 280 entradas, y una *Bibliografía teatral* (p. 277) con más de 138 referencias, apéndices útiles y muy poco usuales en los tratados. Durante mucho tiempo ha sido, por así decirlo, la memoria de los tratados de Declamación del siglo XIX.

12. Otros textos

12.1. José de la Revilla (1832). *Cartas I-VI: Artes de imitación*

12.1.1. El autor y las ediciones

José de la Revilla (1796-1859) fue escritor, crítico, y profesor de Literatura en el Conservatorio de Música y Declamación. Aparecen datos biográficos narrados por Antonio Cánovas del Castillo en el prólogo a las *Obras de D. Manuel de la Revilla* (1883: XXXVI), hijo este de José y también crítico literario. Hay una biografía hecha por Don Manuel en la introducción a la reedición de 1874 de la *Vida artística de Isidoro Maiquez*. Más datos en Soria (2010: 345 y s).

Tras terminar Filosofía en los Reales Estudios de San Isidro, en 1815 obtuvo un puesto de funcionario en la Administración Pública, aunque fue apartado del servicio hasta 1838 como consecuencia de su compromiso con la causa liberal de Riego y ser reclutado como miliciano en la defensa de Cádiz. Era miembro de la Academia Sevillana de Buenas Letras, en 1836 fue nombrado miembro honorario de la Academia Española, y en 1837 miembro supernumerario. Ejerció dos años en una Cátedra de Literatura en el Ateneo Científico y Literario de Madrid. En 1838 se le da el puesto de Secretario Contador y Conservador de Máquinas del Conservatorio de Artes. En los dos años siguientes desarrolla una intensa labor crítica y periodística, hasta que en 1840 es nombrado profesor de Literatura española en el Conservatorio de Música y Declamación; en este mismo año comienza a trabajar en la Secretaría de la Dirección General de Estudios. En 1844 es ascendido de nuevo en la Secretaría del Ministerio de la Gobernación; desde esta posición interviene de manera directa en la preparación del plan de estudios de 1845 o “Plan Pidal”, junto con Antonio Gil de Zárate y el Oficial Pedro Juan Guillén. Es ascendido en el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras públicas en varias ocasiones, hasta que en 1851 pasa a ser Jefe de Sección del Ministerio de Gracia y Justicia, con la Dirección general de Instrucción pública a su cargo. En 1854 se le nombró Inspector de los establecimientos de enseñanza del Reino y Vocal del Real Consejo de Instrucción pública.

D. José de la Revilla no era un aficionado así como quiera al arte dramático, que merece ser contado además entre los escritores más correctos y elegantes de su época, y que era crítico, erudito, sensato, en todos conceptos consumado hombre de letras, maestro digno de su brillante hijo y de quienquiera (Antonio Cánovas del Castillo, en Revilla, 1883: XXXVI).

Guadalupe Soria (2010: 76) cree que el perfil intelectual y posiblemente los artículos que aquí estudiamos, hicieran que José de la Revilla fuese designado por Francesco Piermarini como

maestro teórico de Declamación en el Conservatorio durante las reformas de 1835. A pesar de aparecer en la nómina con ocho mil reales anuales, nunca desempeñó el cargo por no haber tomado posesión de su destino. En la reforma de 1838 fue nombrado profesor de Literatura Castellana, como sustituto de Félix Enciso, y cuando en 1840 este falleció, contaba con el apoyo del Conde de Vigo, viceprotector del Conservatorio, y una real orden le dio la plaza. Estaba impartiendo clases en el Ateneo y trabajaba como oficial en la Secretaría de la Dirección de Estudios. Se sumó a la redacción del nuevo reglamento del Conservatorio que llevaba elaborándose más de un año, y poco después se le encargó la redacción del mismo. Los maestros de Declamación (Carlos Latorre, José García Luna y Antonio Guzmán) reconocían que se podía ser buen actor sin instrucción, y que en la Cátedra de Declamación no se podían establecer reglas (en Soria, 2010: 192); un punto de vista contrario al que José de la Revilla expone en sus artículos de 1832. Al parecer, no pudo concluir el reglamento y dejó la Escuela de Declamación Española a causa de un expediente de incompatibilidad con su cargo de jefe de sección en la Dirección General de Estudios.

Los textos de José de la Revilla son diversos, y de ellos destacan los de crítica literaria como el *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière*, de 1833, la primera biografía de Isidoro Máiquez: *Vida artística de Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, de 1845, estudios sobre historia como la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, de 1858, y sobre educación: *Breve reseña del estado presente de la instrucción pública en España con especial atención a los estudios de filosofía*, de 1854.

Su hijo Manuel aseguraba que escribió un curso de Declamación, aunque no lo concluyó (Soria, 2010: 346). José de la Revilla, en todo caso, tenía nociones sobre Declamación, como demuestra la serie de seis cartas sobre las *Artes de imitación*, publicadas en *Cartas Españolas* entre el nueve de febrero y el treinta de agosto de 1832:

- *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico*. Carta I. En *Cartas Españolas*, Tomo IV, cuaderno 38, 9 de febrero de 1832, pp. 167-170.
- *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico*. Carta II. En *Cartas Españolas*, Tomo IV, cuaderno 41, 1 de marzo de 1832, pp. 264-268.
- *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico*. Carta III. En *Cartas Españolas*, Tomo V, cuaderno 51, 10 de mayo de 1832, pp. 146-150.
- *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico*. Carta IV. En *Cartas Españolas*, Tomo V, cuaderno 57, 21 de junio de 1832, pp. 315-320.

- *Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico.* Carta V. En *Cartas Españolas*, Tomo VI, cuaderno 62, 26 de julio de 1832, pp. 103-107.
- *Artes de imitación. Vicios introducidos en la declamacion teatral.* Carta VI. En *Cartas Españolas*, Tomo VI, cuaderno 67, 30 de agosto de 1832, pp. 237-241.

12.1.2. El Habla Escénica en el texto

La primera carta presenta el asunto y el planteamiento general. En la segunda, Revilla aplica los principios a la poética, y es ahí donde aparecen las referencias a la palabra. La tercera carta expone los argumentos en relación con la pintura. En la cuarta aborda la música, y la relaciona con el teatro a través de los espectáculos melodramáticos; le permite establecer algunos paralelismos y relaciones entre la música y la palabra escénica. El quinto artículo se centra en la declamación teatral, y en la necesidad de que los actores se formen en los principios de su arte y no solo por la práctica. En la sexta y última hace un repaso histórico de la Declamación hasta el momento, sin precisar sobre el Habla Escénica.

A partir de aquí citaré únicamente por la carta y la página.

12.1.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

El valor de las cartas de José de la Revilla estriba en la reflexión estética y pedagógica sobre las artes en general y la Declamación en concreto; como se ha dicho, el propio medio y la brevedad determina la falta de contenidos sobre Habla Escénica. Por otra parte, Revilla era literato y debía carecer de conocimientos prácticos sobre Declamación.

12.1.3.1. Conocimientos (Saber)

La ópera es un ejemplo de arte que requiere la unión del genio y el arte. El poeta escoge las palabras que transmiten las emociones, y el músico selecciona los recursos que mejor las comunica: «porque en la música la melodía, la cantidad y el tiempo forman la prosodia de la lengua, y por consiguiente dan valor al sentimiento» (Carta IV, p. 316). Hay, de nuevo, una comparación de los recursos y términos comunes entre el lenguaje hablado y la música.

12.1.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

No se concretan habilidades, por el necesario carácter general y a la vez sintético de las cartas.

12.1.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

No hay referencias a procesos técnicos.

12.1.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Dice Revilla que la buena disposición natural no es suficiente para las grandes producciones artísticas, y que esa presunción perjudica tanto al artista como a los progresos del arte. Si bien el ingenio es imprescindible en la imitación de la naturaleza,

el ingenio sin el auxilio del arte, es un potro desbocado cuya briosa lozanía hallará su término en un precipicio inevitable (Carta I, p. 168).

El ingenio y las visiones creativas han de encontrar pautas y orden en el arte, y este no tiene sentido si no es actuando sobre las «inspiraciones» del alma.

En arte, hay cuestiones y secretos muy delicados que solo pueden descubrirse en la práctica, pero «el estudio profundo de las teorías prepara el anticipado descubrimiento de aquellos mismos secretos» (Carta I, p. 168).

Revilla plantea un principio pedagógico básico: «nadie nace enseñado», esto es, lo que hace el artista no proviene de la simple naturaleza o la imitación, sino que estará siempre condicionado por la instrucción recibida, el estudio metódico, o las facultades morales. El arte se aprecia como influjo regulador en cualquier creación artística, y este principio se puede descubrir incluso en las obras de quienes hacen «alarde de desdeñar el arte» (Carta I, p. 169). La sola experiencia, la práctica, puede llevar al artista a los principios del arte, pero llevará mucho tiempo:

el solo conducto de la práctica ha necesitado el transcurso de muchos años para que V. haya llegado á poder deducir las máximas y principios fundamentales de aquel arte (Carta I, p. 169).

Ya que no es posible la imitación directa de la naturaleza, el estudio y aprendizaje de los principios ahorrará tiempo y permitirá al artista avanzar más. Ya que el arte regula el genio, la cuestión, entonces, está en la manera de usar el arte, mostrando u ocultando su influjo en la imitación de la naturaleza:

porque el acercarse á la verdad posible, imitar el desconcierto aparente de la naturaleza, conservando sin embargo el orden, es justamente un esfuerzo sublime del arte mismo (Carta I, p. 169).

Los diferentes estilos en las artes poéticas, por ejemplo, no son sino un «pulimento» que el arte da a las ideas, sentimientos, expresiones, o entusiasmo: «aún en la verdad, en la sencillez, en la naturalidad entra el arte; y solamente cuando descubrimos sus huellas nos disgusta» (Carta II, p. 266). La ilusión aparece cuando no vemos el arte y creemos ver la naturaleza misma, y esta ilusión es también fruto del arte, que encubre el artificio.

Aunque su reflexión parte de las bellas artes y la poética, Revilla considera la palabra escénica y la pone como ejemplo de la regulación del arte en la creación:

ese nos obliga á posponer ó anteponer una idea á otra; nos dice cuál pensamiento debe preceder á los demas y cuál orden deben seguir; elige para las pasiones el tono y rasgos convenientes, segun el personaje que se finge; escoge las palabras, los períodos, las frases para que la expresion sea análoga á las circunstancias y á la persona; hace lo propio para el sentimiento: en la efervescencia del entusiasmo no descuida las inflexiones, las palabras, ni los acentos; y en medio del desorden del ánimo inflamado, cuida de ordenar los medios elegidos para la expresion. Una palabra repetida, otra ociosa, la ingrata colision de sílabas, un acento que altere la cadencia armónica, un período largo, una frase que no parezca digna, una locucion que no sea pura, el estilo, las imágenes, todo sufre la inspeccion del arte, obligando á la imaginacion y al sentimiento á transigir con la severidad del juicio y del buen gusto (Carta II, p. 266).

Se sigue que es necesario el estudio metódico del arte que incluye la historia, sociedad, ciencias auxiliares y teoría del arte. Las reglas del arte —aduce Revilla— no pueden ser un obstáculo a la imaginación; se trata de que no sean excesivas, pero que tampoco estén ausentes. En arte no es posible una ciencia con reglas exactas, pero sí «reducir estas al menor número posible, y que sean sencillas y claras» (Carta II, p. 266). La voz debe servir para transmitir el sentimiento con sencillez y de acuerdo a la armonía, y por esto existen las reglas de la prosodia, que operan como en una composición musical. Desde posiciones ilustradas Revilla denuncia la «inestabilidad de principios, máximas falsas, incertidumbre en el gusto, falta, en fin, de arte filosófico, y sobra de arte mecánico» (Carta IV, p. 319).

La mera imitación de la naturaleza, o el agrandar a los sentidos, ignora la filosofía del arte —se refiere a la reflexión— y la transmisión de las «emociones del corazón» (Carta IV, p. 318). José de la Revilla achaca el auge de dichas tendencias a la ignorancia del público:

la tiranía que aquel [el público] ejerce sobre todos los artistas, sus extravagancias, sus caprichos, su mal gusto, su inconstancia, son otras tantas leyes que sirven para abatir al genio y encumbrar al charlatanismo (Carta IV, p. 318).

Sin embargo, para Revilla el problema principal se encuentra en la propia profesión, que no había tenido el apoyo necesario sino que más bien había sido vilipendiada y abandonada a su suerte:

asi es que la misma costumbre de verla constantemente á merced de los esfuerzos aislados de la naturaleza, ha hecho creer, aun á los mismos que se dedican á ella, que es un arte que no admite escuela, sin advertir el contra-prin-

cipio extraño que envuelve el no conceder principios á lo que se llama arte, ó el dar éste nombre á una profesión que quieren hacer hija de un ciego instinto (Carta V, p. 103).

Carga contra los actores que, desde un territorio de pragmatismo inaccesible a la crítica o la razón filosófica, defendían la pasión del alma como única vía de creación, eximiéndose con ello del estudio y la meditación. Decir que el arte reside en el corazón dice tanto que no dice nada (Carta V, p. 104); entonces, sin principios, el arte dramático quedaría reducido a arte mecánica, manual. Las máximas obtenidas de la experiencia particular nunca pueden alcanzar la experiencia, reflexión y estudio que muchos artistas realizaron previamente. El arte del actor requiere el estudio de

el carácter moral del personage que va á representar; si para ello necesita valerse del juicio, del conocimiento del mundo y de las pasiones humanas; si necesita hacer un examen riguroso de la situación del personage que finge, de lo que éste haría en aquella crisis, de su continente, ademán, gesto y tono de voz propios de la pasión que le impulsa; y si todo ha de guardar exacta relación con la calidad del mismo personage, con el país, religión, usos y costumbres en que vivió; no se diga que una ciega práctica enseña todo eso, sino un estudio muy prolijo, muy analizador y filosófico (Carta V, p. 104).

Y de todas esas experiencias surgen máximas y resultados útiles para la profesión escénica, pues la mera «disposición moral» no conduce al éxito, ni a principios, ni a «máximas que constituyen su conducta artística» (Carta V, p. 104).

Consígnelas V. en un libro con orden, método y claridad, y tendrá V. lo que todo el mundo entiende por *arte* (Carta V, p. 104).

Admite que los principios requieren de la práctica, y que esta no puede reducirse a un número concreto de reglas; sin embargo, permiten avanzar mucho más rápido:

no de otro modo han llegado las ciencias á alcanzar lo que todos sabemos; y en verdad que si cada uno de los que se dedican á ellas hubiese de comenzar su estudio por la simple observación, llegaría al sepulcro antes de poder salvar la línea á que llegaron sus antecesores (Carta V, p. 105).

Por otra parte, la «escuela práctica» tiene en la declamación un peligroso inconveniente: los actores acaban por copiarse unos a otros en lugar de copiar la naturaleza, el aprendiz acaba por copiar al maestro y de ese modo se pierde la originalidad. Por ello, los ejemplos del maestro deben ser pocos, y el estudiante habrá de asimilar y practicar los principios de la Declamación según su propio proceso (Carta V, p. 106).

Una vez más la cuestión del genio («el alma entregada a sí misma» Carta V, p. 107, «el instinto natural» Carta VI, p. 237) frente a los principios disciplinares se plantea como núcleo de debate: Revilla no niega el genio, o el talento, o la imaginación, antes al contrario lo considera imprescindible, pero aduce, citando a Quintiliano y La Harpe, que el genio siempre necesita del arte. Pone el instinto natural como origen de los errores en la declamación, y defiende que el estudio metódico es requisito indispensable; quien lo desprecia desdeña el arte, y por tanto es risible y digno de desprecio.

12.1.3.5. Aplicaciones artísticas

El estilo de cada composición poética o musical, debe adaptarse al contenido de la misma.

12.1.4. Habla Escénica y actuación

Revilla propone en sus cartas principios generales, pero no elementos concretos sobre actuación.

12.1.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Revilla sigue una estructura similar en las cartas: expone sus argumentos o enlaza con la carta anterior, desarrolla el argumento central sobre la necesidad del estudio metódico aplicado en cada carta a un arte en concreto, y en la parte final aporta algunas referencias —pocas— de autoridad. Así, en la primera carta no aparecen referencias. En la segunda, ya que trata sobre la poesía, refiere a Homero, Horacio, Virgilio y Aristóteles, para más adelante citar a Góngora, Quevedo y Lope de Vega. La carta cuarta, sobre la música, se cierra con estos nombres: Mozart, Haydn, Lully, Pergolesi, y Cimarosa. En la carta quinta, sobre la declamación teatral, en cambio, comienza con las referencias de autoridad de actores estudiosos: Lekain, Mole, Riccoboni, Talmá; después cita un fragmento del poema de Dorat (1767) *La déclamation théâtrale: poëme didactique en quatre chants*. Al final de la carta trae citas de Quintiliano y La Harpe en apoyo de sus argumentos.

La sexta carta hace un recorrido histórico sobre la Declamación española alrededor de la figura de Isidoro Máiquez, de quien posteriormente escribiría su primera y quizá más conocida biografía. Comienza su recorrido en el siglo XVII con Sánchez y los mosqueteros, para seguir por Molière y Leandro Fernández de Moratín. Intenta centrar su narración en torno al cambio desde el teatro «de la antigua escuela» al estilo «verdadero» (Carta VI, p. 238), y cita a Rita Luna, Amarilis, María Ladvenant, Baron, Lekain, Dumesnil, para llegar a Máiquez: según Revilla, supo adaptar al gusto español «la escuela de la verdad» de una manera original y potente que no tuvo continuidad después de su muerte (Carta VI, 239). La imitación de la Declamación francesa por muchos actores no consiguió, sin embargo, mantener el estilo de Máiquez: a ello se oponía el gusto del público y

las propias características de la lengua francesa, diferente «á nuestro genio, á nuestra lengua y á nuestra poesía» (Carta VI, p. 240).

12.1.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Revilla está de acuerdo en que el arte ha de seguir la naturaleza, pero no cree que de ahí se siga que la disposición natural o el «genio» basten para producir grandes cosas en las artes. El artista necesita primero el «temple de su alma», y después el orden del arte: «el alma vé y concibe; el arte rige y ordena» (Carta I, p. 168). Como se ha visto, la práctica necesita de la teoría, pues así el artista anticipa sus descubrimientos. Del mismo modo que la formación teórica y práctica no bastan para formar al artista si carece de disposición natural, el ingenio y la imaginación necesitan de los principios que grandes artistas formularon (Carta III, p. 149-150). Por tanto es necesaria la formación, y no solo una formación en la práctica: «estoy persuadido de que para conseguir que en este arte los actores sean originales, es preciso que nada aprendan por simple práctica» (Carta V, p. 106), pues esta conduce a extravíos o a la imitación.

Por todo ello, la formación del actor debe ser amplia y delicada. Requiere como base una buena educación, y además el estudio de las sensaciones, las pasiones y el carácter, y su concreción física; hay que estudiar la expresión, buscar la identificación con el personaje. Pero es conveniente permitir que el estudiante desarrolle los principios del arte según sus propias fuerzas, y los vaya aplicando progresivamente, reduciendo los ejemplos del profesor al mínimo estrictamente necesario para así, evitar las copias serviles.

12.1.7. Conclusiones

José de la Revilla hace un alegato de la instrucción y los principios del arte frente a los presupuestos románticos —a los que se opone explícitamente (Carta II, p. 268)— basados en la imitación directa de la naturaleza y el “genio” individual. Anticipa así posiciones que aparecerán, más adelante, en los manuales y tratados de Pizarroso (1867), Guerra y Alarcón (1884), o Risso (1892), y que tienen consecuencias claras en cuanto al Habla Escénica: el arte tiene principios y reglas ciertas cuyo estudio permite al artista ganar mucho tiempo frente a la pura experiencia.

Las cartas se centran en los principios estéticos y pedagógicos, sin descender a los contenidos, habilidades, procesos y aplicaciones específicas. La reflexión estética de Revilla considera el teatro entre las artes de imitación: poesía, pintura, escultura, música, declamación teatral. Con visión de pedagogo, hace una crítica al pragmatismo, que tenía no pocos defensores en la profesión teatral, y defiende los «principios del arte», es decir, de las disciplinas: «Es pues indubitable que las imitaciones de la naturaleza se hacen siempre con la guía del arte» (Carta I, p. 169).

Revilla da un paso más, y plantea un punto de vista sobre una cuestión central en la teoría de la actuación: se pueden mostrar u ocultar los recursos artísticos, pero no se pueden negar. Admite que una creación completamente libre, aun con sus «extravagancias y caprichos» podría dar lugar a «meditaciones profundas acerca de la teoría de nuestras sensaciones» (Carta I, p. 169), pero deja claro que hay principios y reglas, reguladores de las operaciones del genio, que guían al artista en la imitación de la naturaleza, y que son «fruto de las artes» (Carta I, p. 170).

Saber ocultar el arte es un triunfo del arte mismo, es saber en qué consiste y manejarle con inteligencia (Carta II, p. 267).

La forma, regulada por las pautas y el buen gusto, debe adaptarse para transmitir el contenido y las emociones, por lo que el estilo es consustancial a la expresión (Carta IV, p. 317). Por tanto, la palabra, que fundamentalmente es elección (selección), está regulada por el arte; de hecho, es un ejemplo característico, junto con las composiciones melodramáticas u óperas de las que también forma parte.

Si la declamación es un arte como las demás, ha de contener principios y reglas en que se funde la ejecución, y que éstas bases ó fundamentos pueden y deben ponerse al alcance de los que se dedican á la profesión escénica (Carta V, p. 107).

Se trata, en definitiva, de un alegato en favor de las disciplinas artísticas, especialmente dirigido a los actores. En otras palabras, una denuncia de la discrecionalidad, de la subjetividad, del pragmatismo, de la falta de formación y principios: las mismas cuestiones que planteaba la Ilustración desde las últimas décadas del siglo XVIII.

12.2. Manuel Bretón de los Herreros (1834) *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación*. (1852) *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España*

12.2.1. El autor y las ediciones

Poco hay que decir aquí de una de las vidas (1796-1873) más conocidas del siglo XIX. El teatro fue una pasión y un oficio para Manuel Bretón en sus facetas de dramaturgo, traductor, periodista y crítico teatral.

Cercano a los círculos del poder, fue militar, liberal en el ejército de Torrijos (1791-1831), alumno de Alberto Lista, y reconocido masón. Viajó con la compañía de Juan de Grimaldi, fue académico honorario de la Española (de la que después fue Secretario) y periodista (dirigió la *Gaceta de Madrid*, pero escribió en varios periódicos y revistas), y ocupó cargos de relieve (Director

de la Biblioteca Nacional, Administrador de la Imprenta Nacional). Bretón ocupa un lugar destacado en el *theatrum* (Rodríguez, 2012: 11 y s.) literario, social y político.

Manuel Bretón conoció de cerca a los actores maestros del Conservatorio, y estuvo próximo a la institución: desde sus artículos, en la crítica sobre los actores (Carlos Latorre, Julián Romea, Antonio Guzmán), en las reseñas sobre las actividades del centro, a través de la frecuente puesta en escena de sus textos y traducciones ya que fue el más representado por la institución al menos hasta 1857 (Soria, 2010: 233), en la asistencia a los exámenes públicos como espectador o como jurado, y cuando donó libros para la recién creada biblioteca en 1866 (Soria, 2010: 169). Hace referencia al Conservatorio y sus «felices resultados», señalando que la institución es consciente de las mejoras necesarias, entre las que está la dotación y establecer relaciones con los teatros para las prácticas e inserción profesional de los alumnos (Bretón, 1852: LX).

El interés de Bretón en el actor se manifestó ya en 1831 en un artículo titulado *Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas* (Bretón, 1965: 117).

Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación se publicó en 1834, y en el prólogo hay una breve presentación de la situación general del teatro.

Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España (1852) es un texto más amplio, de cuarenta y cuatro páginas en doble columna, elaborado veinte años después. El conocimiento de Bretón del teatro en casi todas sus facetas da relevancia a este escrito, cuya mayor parte está dedicada a la historia del arte escénico. Se publicó primero por la imprenta de Mellado, y en 1853 en París, en el tomo primero de su *Obras escogidas*, en edición autorizada y seleccionada por el autor, y prologada por Juan Eugenio Hartzenbusch.

Para lo demás, remito a los estudios críticos y biografías³⁸³.

12.2.2. El Habla Escénica en el texto

Las reflexiones sobre el Habla Escénica, en relación con la formación del actor y su desempeño sobre el escenario, aunque repartidas a lo largo del texto, se concentran en las cuatro últimas páginas (LX-LXIV).

³⁸³ Una bibliografía puede encontrarse en:

http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/breton/pcuartonivel.jsp?conten=bibliografia_autor&pagina=bibliografia_autor4.jsp

Varios estudios en: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/breton/pcuartonivel.jsp?conten=estudios

Una relación de sus artículos de 1831-1833 sobre el estudio metódico en las artes de imitación en Sánchez (1999, p. 270).

12.2.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

12.2.3.1. Conocimientos (Saber)

Como ya vimos (en 7.2), Bretón de los Herreros asume el término “declamación” por uso convencional y por no encontrar otro mejor. Hay actores que a la Declamación llamaban «ejercicio», en detrimento de su cualidad artística como arte liberal, y Bretón enumera quienes eran: los que solo ejercitan la memoria o los pulmones, los que no preparan los papeles, los que solo repiten mecánicamente lo que dice el apuntador (Bretón, 1852: XXIX).

Junto a la exposición de la situación del teatro, una buena parte del artículo quiere ser una historia del arte del actor que Bretón hace a través de la Literatura y la Historia.

12.2.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Al igual que otros, Bretón formula en negativo: lo que el actor no debe hacer. Por ello, estos contenidos aparecerán en otros epígrafes.

12.2.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

12.2.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Bretón quisiera poder reducir a principios fijos el arte de la Declamación teatral para poder mejorar el trabajo de los actores (Bretón, 1965: 117). En 1834 dice que para ello sería de gran utilidad la publicación de un tratado completo, pues ninguno hasta entonces recoge todo lo que se requiere para ser actor (Bretón, 1834: 3). No quiere tener enemistad con los actores por sus críticas. Confiesa estimar a muchos tanto por motivos artísticos como personales, y cree que «ejercen una profesión muy recomendable» (Bretón, 1834: 4).

Escribe desde lo que es, un autor dramático, y como hiciera Larra, defiende la importancia y valor de su posición artística; aunque atribuye al actor la —rara— posibilidad de mejorar el texto por medio de sus propios recursos:

queremos conceder que algun actor de mucho, y muy cultivado talento pueda superficialmente corregir el papel que representa y darle la última mano, por decirlo así, sin variar una sola palabra del texto; bien sea emitiendo con mayor énfasis las cláusulas que carezcan de la suficiente energía para significar la idea misma del escritor; bien atenuando en la pronunciacion las que pequen por el extremo contrario; ó ya evitando, por medio de una discreta y rápida transicion, que los espectadores fijen su atencion en uno que otro vocablo mal sonante (Bretón, 1852: XXX).

Propone la colaboración del autor y el actor para mejorar el producto y reforzarse mutuamente. Vimos en otra parte la importancia de saber dedicarse cada cual a las habilidades propias

de su oficio; Bretón insiste en que los actores no deben modificar los textos, de igual manera que los autores

ni hacen profesion de buenos lectores, ni para escribir excelentes dramas se ha necesitado nunca voz sonora, expedita pronunciacion y otras cualidades físicas de que no pueden los actores dispensarse (Bretón, 1852: XXXI).

El arte del actor no tiene posteridad, a excepción las reseñas en algún artículo de crítica, por ello no es sorprendente la codicia por los aplausos, que busca a todo trance. La historia aporta pocos datos sobre el arte del actor y los documentos:

nos contarán mil anécdotas de su vida artística y privada, que por lo general poca luz pueden darnos para investigar lo que unos ú otros ó todos juntos pudieron en cada época contribuir al perfeccionamiento del arte (Bretón, 1852: XXXIII).

Sobre los principios de la formación del actor Bretón dice que la Declamación no puede reducirse a preceptos claros, fijos y determinados, ya que el libro o texto es la humanidad entera. Además, es partidario del talento innato: el talento de actor ni se puede comunicar, ni se puede enseñar. Por tanto los tratados no pueden ser útiles ya que ni es fácil establecer cuáles son los principios, ni estos se podrían aplicar dada la infinita variedad de personajes y situaciones posibles. Los profesores tienen interés en sacar buenos alumnos, «pero lo ordinario es no producir sino gimios-papagayos que remedan sus gestos, sus movimientos y hasta el eco de su voz». Entonces, ¿qué se puede enseñar? Bretón responde:

cómo se doma algun tanto un órgano vocal áspero y desabrido, cómo se corrige una pronunciacion imperfecta y resabiada, cierta soltura en mover cabeza, piernas y brazos, algunas actitudes tomadas de la naturaleza misma ó de la estatuaría, y aplicadas á tales ó cuales personajes, el modo de tomar aliento para que no haga falta en la mejor ocasion; estas y otras lecciones accesorias, además de las indispensables de literatura, historia, etc., etc., se pueden dar y su utilidad es innegable; pero de aquí no le es dado pasar al catedrático, porque no hay explicacion posible para poner en juego á sangre fria tanto resorte oculto, para escudriñar tanto pliegue del corazon humano (Bretón, 1852: LX-LXI).

Frente a los preceptos de la fisiognómica y el gesto prefijado Manuel Bretón propone el «estudio constante de la humanidad viviente», ya que si las pasiones tienen cada una expresión propia, esta expresión se manifiesta de manera diferente en cada personaje: en la palabra, en el gesto, en el movimiento, en lo que siente y piensa. El actor debe esperar todo de la inspiración del momento.

En una palabra, fuera de la instrucción literaria y artística, de que no se puede prescindir, y de ciertas máximas generales, pero secundarias, no hay modo de transmitir la teoría de la declamación (Bretón, 1852: LXI).

El proceso mejor, según Bretón, consistiría en hacer que el alumno evite los «resabios y aberraciones y adefesios de que adolece el vulgo de los representantes», evitando los defectos antes que enseñando habilidades artísticas, ya que si estas no las hace por sí mismo se notarán «postizos».

Aparece la cuestión de la “verdad” y la imitación de la naturaleza, que ya estudiamos (en 7.5). En síntesis: el actor debe copiar la naturaleza pero embelleciéndola, apartando todo lo innoble o repugnante, pues «entre el traslado artístico y la realidad hay siempre algo de convencional» (Bretón, 1852: LXI). Este principio indica que en escena la verosimilitud es más importante, o al menos más atractiva, que la verdad. La verosimilitud permite la convencionalidad del arte sin llegar a la afectación. La verdad no se refiere a la del naturalismo, a la realidad tal cual es, sino a una verdad intrínseca, de carácter moral. Por ello, el actor debe ser natural y a la vez dar relieve a los elementos expresivos, como los del verso. Bretón pide la colaboración de los actores para poner en valor el trabajo del poeta (Bretón, 1852: LXII).

Una curiosa cuestión es la de los bigotes: hacia mediados del siglo XIX estaban de moda, y Bretón advierte de que «usurpan los fueros y prerogativas de otra facción y tan primordial como lo es la boca» (Bretón, 1852: LXII).

12.2.3.5. Aplicaciones artísticas

En escena hay ciertas restricciones, además de las impuestas por el decoro: el público debe ver, oír, y entender; hay sitios del teatro donde el público no entiende «la mitad de lo que se articula». Por ello es necesario dar al gesto, la voz, la articulación y las inflexiones «cierto relieve». Para personajes algo «elevados» es conveniente cierta «solemnidad» en la entonación, aunque sin llegar al «cántico» (Bretón, 1852: LXII), y siempre dentro de la naturalidad y verosimilitud del personaje.

La parte estética del lenguaje, sobre todo cuando el diálogo está hecho en verso, suele estar desatendida por los actores:

no se pretende que se reciten los versos con cierta salmodia escolástica como ante una academia, pero bien se compadece con la naturalidad de la expresión el cuidado de hacer perceptibles el número y el ritmo (Bretón, 1852: LXII).

12.2.4. Habla Escénica y actuación

En *Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas*, Bretón de los Herreros afirma que hay tres tipos de actuación por los que los actores imitan la vida:

- Los actores que no se preocupan de dar al personaje el colorido y profundidad que requiere, y recitan la mayor parte de los pasajes de la representación fastidiosamente, como quien lee el periódico, reservando sus pulmones para obtener el aplauso en pasajes concretos.
- Los que buscan el aplauso en cada parte, exagerando el gesto y la acción, dando a cada frase «una importancia ridícula y fatigosa» (Bretón, 1965: 117), como si el público no fuese capaz de comprender.
- Aquellos que imitan a otros actores de fama.

Este último método conduce a la caricatura extravagante más que a la imitación porque el actor suele copiar las formas, los efectos, sin considerar «los motivos del gesto ó del tono que quiere copiar». El primero se descalifica por sí mismo (Bretón, 1965: 117).

Propone avanzar a partir del segundo tipo:

no limitándose á aprender de memoria sus papeles; analizándolos escrupulosamente á sus solas, dando á cada verso, á cada palabra el valor conveniente; apoyando con la voz ó con la acción aquellas en que estriba la fuerza del pensamiento, el énfasis del discurso, y variando económica y naturalmente los tonos, según lo requiere la diversidad de las ideas y de los afectos (Bretón, 1965: 118).

En *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación*, critica que haya actor que «balbuciendo deletrea» (Bretón, 1834: 9) o al que no se le entiende, al que después de hablar se queda inmóvil,

o al moduloso, que parece seda
su lengua, y tanto pule que fastidia,
y no dice el papel, que lo remeda.
(Bretón, 1834: 10).

No basta con tener buena voz y buena figura. No puede creerse buen actor el que usa la voz a todo pulmón, gritando y atronando, y al contrario, aquel que «solo cuenta tus cuitas á la orquesta, y no alzaré la voz por un tesoro» (Bretón, 1834: 10). La búsqueda del aplauso lleva a algunos a “pisar” a otros en el diálogo; otro «declama con tenaz solfeo / que los oídos sin piedad barrena» (Bretón, 1834: 12); uno se atasca en los dos versos que tiene, y otro se equivoca al decir los versos y los cambia; además, se escuchan dos veces, al apuntador y al actor. Los versos que el actor no entiende los quita; otro grita en los apartes aunque diga un secreto; morcillea el actor rellenando versos con ripios (Bretón, 1834: 13-14).

En su repaso de la historia del teatro, explica Bretón el estilo de actuación en los primeros años del siglo XIX:

actores y actrices hemos conocido, y muy estimables por cierto, que aunque capaces sin duda de brillar en mejor escuela, nunca quisieron desposeerse de la tradicional en que se educaron, y como de ellos se dijese que *cortaban bien el verso y pisaban bien las tablas*, á poco mas se limitaba su ambicion artística. Por lo mismo, preferian al moderno el teatro antiguo, que se prestaba mucho mas á su amanerada canturía; canturía que no acertaban á desechar ni aun en la prosa, cuando se veian precisados á trabajar en dramas de fecha mas reciente (...) una especie de gimnástica agradable acompañada de una manera de decir que por la uniformidad de las inflexiones y cadencia hubiera podido pautarse como el canto llano, pero grata al oido, y muy adecuada al estilo floridamente enfático y poético en demasía de las escenas á que se aplicaba (Bretón, 1852: XLVII).

Y ya en su tiempo, dice que lo falso y extravagante, ampuloso o paradójico, las figuras formales pero vacías de sentido, «rara vez dejan de hacer fortuna»; mientras que los rasgos de la pasión, agudeza y talento expresados con sencillez y claridad «suelen hacer poca ó ninguna sensacion» (Bretón, 1852: XLVII).

El apuntador «para el arte es una calamidad», por más que en ocasiones pueda ser útil, y desde luego necesario para los actores dado el poco tiempo de ensayo en la continua presentación de obras dramáticas que el público exige. Recuerda que Juan Lombía llegó a suprimirlo en ocasiones, y que no fue el único ejemplo (Bretón, 1852: XLVIII).

12.2.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Una buena parte del texto repasa la historia del teatro en relación con la declamación. Dedicó Bretón a Isidoro Máiquez una parte amplia del texto ya que le propone como modelo de actor.

Suele interpolar con frecuencia locuciones y citas en Latín, entre las cuales hay varias de Horacio.

Daremos las referencias relacionadas con la declamación ignorando las literarias, que son las más abundantes pues es el terreno propio de Bretón. Recogemos también los actores citados.

Bibliografía y referencias:

- Manuel Juan Diana (1850) *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*.
- Casiano Pellicer (1804) *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*.

- José de la Revilla (1845) *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*.
- Fermín Eduardo Zeglirscosac [Francisco Rodríguez de Ledesma] (1800) *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un ensayo preliminar en defensa del ejercicio cómico*.

Actores y actrices:

Roscio, Juan de la Encina, Lope de Rueda, Isidoro Máiquez, Molière, Garrick, Agustín de Rojas, Sebastián de Prado, Francisca Besón, Cristobal Santiago Ortiz, María Navas, María de Heredia, Clara Camacho, Damiana López, Mariana Romero, María Calderón, Francisca Baltasara, Villegas, Cisneros, Tomás de Fuente, Morales, Correa, Grajales, Claramonte, Velazquez, Angúlo, Gabriel Torres, Zurita, Mesa, Ruiz Avendaño, Sanchez, Vergara, Castro, Damián Arias, Farinelli, Petronila Jubaja, María Ladvenant, Rita Luna, Antonia Prado, Talma, Lafon, Mlle. Mars, Mlle. Georges, Mlle. Duchesnois, Clauzel, Rafael Pérez, María García, Gertrudis Torre, Virg. Caprara, Cristiani, Julián Romea, Concepción Rodríguez, Carlos Latorre, Juan Lombía.

El mismo Bretón de los Herreros se convirtió en fuente, referencia y tradición. Buena parte de *La Declamación española*, de Enrique Funes (1894), glosa abiertamente los *Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España*.

12.2.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Propone Bretón en *Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas* los contenidos que debe estudiar el actor: nociones de literatura, estudio largo y meditado de la historia, estudio del corazón humano; el actor necesita también «una alma sensible á los halagos de la gloria» (Bretón, 1965: 118). En la *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamacion* añade algunas otras condiciones:

un arte en que sin una esquisita sensibilidad, sin mucha instruccion, sin una figura bien proporcionada, sin una voz grata y flexible, y sobre todo, sin genio de imitacion, es muy dificil el llegar á ser sebresaliente (Bretón, 1834: 3).

Un terceto dice, en conclusión: «Pues aplíquense el cuento los actores. / Estudie el ignorante, pese á su alma, / y procuren los buenos ser mejores» (Bretón, 1834: 15).

En *Progresos y estado actual de la declamacion en los teatros de España* defiende el arte escénico como arte liberal nada vulgar, porque requiere fuerte vocación, mucho talento, dotes físicas y morales, conocer el mundo, y «una instruccion no tan limitada como desgraciadamente suele serlo en la generalidad de los actores» (Bretón, 1852: XXX).

No basta que el actor se muestre «poseído de las pasiones humanas», ya que estas varían según cada personaje (edad, categoría, carácter, educación) y su situación en ese momento con-

creto: necesita una gran sensibilidad subordinada al «decoro» de la escena, a la verosimilitud, pues la verdad desnuda rara vez cabe en los espectáculos. Debe el actor ajustarse a las palabras del autor con toda naturalidad, para emitirlas como si fuesen propias. Cualquier artista puede corregir su creación, pero si el actor se equivoca por falta de memoria o inteligencia el error se hace evidente e irremediable (Bretón, 1852: XXXI-XXXII). El actor tiene los ensayos, pero como falta asiduamente, salvo a dos generales, los estrenos tienen mucho de fortuito e improvisado.

La Escuela de Declamación del Conservatorio estaba dando resultados, aunque se requerían mejoras y relaciones con los teatros de verso y ópera para que los alumnos practicasen con profesionales acreditados y público. Según Bretón los exámenes eran «casi privados simulacros» con cuyo aplauso algunos alumnos creían poder emanciparse (Bretón, 1852: LX).

En cuanto a la formación, los consejos y la práctica, que son más necesarios si cabe que en cualquier otra profesión, le servirán de poco al alumno si carece de lo esencial: el instinto de la imitación; necesitará además una «privilegiada organización física que le dé aptitud para imitar todo género de afectos y pasiones» (Bretón, 1852: LX).

Aparece la habitual comparativa con los teatros de París. Bretón cree que el arte dramático está a la misma altura en España que en Francia, y que podría estar mejor con una buena organización y apoyo institucional. La gran diferencia está en los ensayos:

las representaciones en los teatros de París, y sobre todo las de la comedia, ofrecen un conjunto mas animado, mas natural, mas perfecto que en los nuestros; pero si consideramos que allí se ensayan las funciones nuevas treinta, cuarenta y mas veces, cuando aquí ocho ó diez ensayos es el maximum para las de mas empeño y aparato (Bretón, 1852: XLVII).

12.2.7. Conclusiones

Nos parece significativo que hacia 1834 la sátira sea el medio que un buen conocedor del teatro estima más a su alcance para la mejora del arte del actor. Vivió la época teatral de Isidoro Máiquez, trabajó en el entorno de Juan de Grimaldi, con Carlos Latorre, Concepción Rodríguez y Julián Romea; con este último y con Ventura de la Vega, estuvo vinculado al nacimiento del Teatro Español y a la Escuela Española de Declamación.

Acorde con el entorno teatral del romanticismo, Bretón de los Herreros no cree en la teoría sino en la práctica, en las dotes innatas del alumno, y principalmente en evitar los defectos comunes de los actores.

Bretón representa bien los valores ideológicos del periodo romántico: apoyados en los principios de la Ilustración (liberales pero cercanos al poder), en el nacionalismo, la religión y la moral.

En él hay un compromiso entre la naturalidad, la espontaneidad del actor basada en el talento personal, la formación literaria, la formación en la práctica, y las convenciones que impone el medio teatral. La “verdad” es una verdad artística a caballo entre la naturaleza y lo convencional: se trata de la verosimilitud, que implica tanto los acuerdos colectivos como el imprescindible decoro. La línea que no se debe pasar es la de la afectación, que Bretón asocia a la declamación tradicional. El actor ha de moverse en el territorio delimitado por la imitación de la naturaleza, la naturalidad, la verosimilitud y la expresión de las «bellezas poéticas» del texto (Bretón, 1852: LXII). Como dramaturgo, exige el respeto absoluto por el texto y apunta de manera original la utilidad artística de la colaboración entre autor y actor para mejorarlo.

Se reitera la petición a las instituciones de proteger el teatro, con las razones usuales: es la medida de la civilización de los países, incide en el brillo de las letras y las artes, y la industria sigue en precaria situación.

12.3. Louis-Auguste Segond (1856) *El libro de los oradores y actores / Higiene del cantante*

12.3.1. El autor y las ediciones

Loius-Auguste Segond (1819-1908) fue anatomista, Doctor en Medicina y profesor en la Universidad de París. Una parte importante de sus publicaciones se especializó en anatomía y fisiología de la laringe, y en la higiene vocal.

En 1846 publicó *Hygiène du chanteur: influence du chant sur l'économie animale; causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies*. Sobre la laringe publicó varias memorias: *Mémoire sur la Parole*³⁸⁴ (1847), *Mémoire sur l'Ossification des Cartilages du Larynx*³⁸⁵ (1847), *Mémoire sur la modification du timbre de la voix humaine*³⁸⁶ (1847), *Note sur les Mouvements de totalité du Larynx*³⁸⁷ (1847), *Mémoire sur la voix inspiratoire*³⁸⁸ (1848), *Recherches Expérimentales sur la Phonation*³⁸⁹ (1849).

En 1856 Juan de Castro³⁹⁰ (1818-1890) tradujo al castellano y publicó el tratado relacionado con la voz artística, de 1846: *Higiene del cantante: influencia del canto sobre la economía animal*,

³⁸⁴ «Memoria sobre el habla».

³⁸⁵ «Memoria sobre la osificación de los cartílagos de la laringe».

³⁸⁶ «Memoria sobre la modificación del timbre de la voz humana».

³⁸⁷ «Nota sobre los movimientos de la totalidad de la laringe».

³⁸⁸ «Memoria sobre la voz inspiratoria».

³⁸⁹ «Investigaciones experimentales sobre la fonación».

³⁹⁰ Tradadista, musicólogo, editor, crítico musical y compositor (Morales, 2013: 200).

causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes, medios para precaver dichas enfermedades... y también publicó: *El libro de los oradores y actores: causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades y modo de precaverlas; precedido de la higiene para conservar la salud*. En realidad, se trata del mismo libro presentado de dos maneras. En el primero, introdujo un apéndice de veinte páginas sobre *Higiene* al final del libro; además, Castro quitó un vocabulario de términos técnicos y la tabla de materias del original. En el segundo, *El libro de los oradores y actores*, puso el citado apéndice al principio. El resto, salvo la portada, es idéntico.

Segond, él mismo lo explica en el prólogo, escribió el libro para cantantes; sin embargo Castro lo dirigió a médicos, oradores, actores líricos, actores dramáticos, profesores e instrumentistas de viento. Por tanto la relación con la voz y el Habla Escénica es directa desde la perspectiva de la salud vocal y la técnica.

En la edición original Segond lo dedicaba a Manuel García³⁹¹, profesor de Canto del Real Conservatorio de Música y Declamación de París, y una de las figuras más importante del canto en el siglo XIX. El traductor, Juan de Castro, dedicó la edición española a Francisco Salas, Primer Barítono del Teatro Lírico Español.

El apéndice de veinte páginas del traductor, al principio del libro, tiene reflexiones y consejos sobre la *Higiene* en general, que son muy aplicables a la voz. Introdujo también diversas notas al pie expresando opiniones propias. Es claro que Castro se sentía en disposición de matizar y corregir a Segond; en una nota al pie escribe: «Como las láminas que el autor ha intercalado en su obra carecen de exactitud, he creído conveniente reemplazarlas por las presentes» (Segond, 1856: 26). Efectivamente, las ilustraciones fueron sustituidas por otras similares. En algunas ocasiones las apreciaciones de Castro son claramente erróneas³⁹² (ver nota en p. 30) y en otras complementarias.

Castro basó en los principios de Segond su *Nuevo método de canto teórico-práctico* (Morales, 2013: 200), que publicó en 1856 y que cita varias veces en las notas a pie de página. Los datos biográficos de Juan de Castro (1818-1890) pueden verse en Morales (2008: 564). Había estado formándose en Francia en los años posteriores a la primera Guerra Carlista (1833-1840), y publicó varios libros sobre canto; fue musicólogo, crítico musical en la prensa especializada (*La Gaceta*

³⁹¹ Manuel García realizó investigaciones sobre la laringe y presentó en 1840 una *Memoria sobre la voz humana* a la academia de Ciencias de París; en 1854 desarrollo un método para visualizar la laringe, una especie de laringoscopia indirecta, por lo que pasa por ser inventor del laringoscopio (Sosa, 2012: 45-46). Cantante y prestigioso maestro de canto, entre otros tratados, publicó (1840) *Traité complet de l'art du chant*.

³⁹² No obstante el Diccionario Usual de la RAE (1852) definía glotis como «Orificio ó abertura superior de la laringe».

Musical, El Diario de Teatros, La España Musical y Literaria). No consta actividad como cantante o docente.

12.3.2. El Habla Escénica en el texto

Los contenidos están distribuidos por todo el texto. Destaca la parte anatómica, la fisiológica en relación con el canto, los procesos de trabajo, y las pautas de higiene vocal.

12.3.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

Dado el carácter del tratado la mayor parte de los contenidos se refieren a conocimientos, y muy poco a la voz y el habla en relación con la actuación.

A partir de aquí citamos por el número de página.

12.3.3.1. Conocimientos (Saber)

Exponemos únicamente aquellos contenidos relacionados con nuestro trabajo, sin detallar otros.

En el apéndice de Juan de Castro aparecen contenidos de higiene vocal en relación con la prevención en los siguientes ámbitos:

- Aire y habitación (p. 2): calidad del aire y ventilación, limpieza, objetos, olores.
- Alimentación (p. 4): la alimentación es decisiva para la salud, pues afecta a todas las funciones vitales y a la respiración.
- Alimentos sólidos (p. 6).
- Alimentos líquidos (p. 7): el agua pura es muy recomendable, pero no las bebidas espirituosas, ni las muy frías o muy calientes. El té y el café deben consumirse cuidadosamente, de manera adecuada.
- Comida (p. 9): es recomendable comer a horas regulares, con tranquilidad y no en excesiva cantidad, así como no realizar actividades al principio de la digestión.
- Temperatura (p. 9): las temperaturas frías o calientes son perjudiciales, y en las calefacciones se colocará un recipiente con agua para mantener la humedad del ambiente. Se debe tener especial cuidado con las bebidas heladas en los días calurosos del verano.
- Vestidos de abrigo (p. 12): protegerse en invierno, especialmente el pecho y cuando se está sudando; también es importante abrigar los pies. El corsé es muy nocivo para la salud en general y dificulta la respiración. El calzado debe ser cómodo y holgado. El cuello no debe oprimirse con corbatas o similares.
- Limpieza (p. 16): cuidar los cambios de temperatura y las corrientes al salir del baño; se debe cuidar la dentadura con los productos adecuados.

- Del trabajo corporal y mental (p. 17): es necesario el trabajo físico y mental, siempre con moderación; el sueño debe ser suficiente y nocturno.
- Tempestades (p. 18).
- Conclusión (p. 19): el cuerpo y el espíritu están en estrecha relación, por lo que las emociones fuertes pueden afectar gravemente al cuerpo. La higiene debería enseñarse en las instituciones educativas. Médicos, oradores, actores, profesores y músicos de instrumentos de viento, deberían tener conocimientos de anatomía y fisiología para mejorar en el ejercicio de su arte. Juan de Castro cree que deberían establecerse como asignaturas:

así, pues, para que las escuelas de canto, de declamación u oratoria, y otros establecimientos de enseñanza reuniesen las condiciones debidas, seria conveniente establecer en ellos cátedras para las asignaturas ya citadas (en Segond, 1856: 20).

En el tratado de Segond, los contenidos son los siguientes:

Capítulo primero:

- La respiración y su importancia: los pulmones, conexión y dependencia del pulmón con otros órganos, la respiración y la alimentación.
- *Ventajas del desarrollo de la voz*: la voz es un lenguaje universal que expresa más que el rostro y el cuerpo; puede expresar las emociones e interpretarlo todo, «la voz por sí sola puede interpretar toda clase de pensamientos. En la vida social y sobre todo en los «artistas dramáticos» el éxito depende con frecuencia de la voz, que puede destruir toda la ilusión con su monotonía o uniformidad en el acento (p. 19-20). Un timbre agradable o desagradable tiene también gran influencia en el oyente.

De lo cual resulta que cualquiera que sea el papel social que uno esté destinado á representar, es preciso poseer ó formarse una voz capaz de sostener vigorosamente la verdad y de defender sus creencias con firmeza, y de modo que pueda espresar sus pasiones con energía; pues no se trata solamente de formar los cantantes, sino que es tambien necesario preparar el profesor, el orador profano y religioso, en una palabra, es necesario formar hombres que al mismo tiempo que se hagan oír se hagan tambien comprender (p. 20).

El canto tiene capacidades terapéuticas en casos de enajenación mental y alteraciones del sistema nervioso, y ayuda a prevenir ciertas enfermedades pulmonares como la tisis. Los beneficios morales son muy apreciados y pueden equipararse a los de la música. Segond hace referencia a la introducción de la música y el canto en la escuela primaria en Francia a principios del siglo XIX, y a los orfeones de las escuelas musicales populares de París.

Capítulo segundo: divide el aparato vocal en tres partes: fuelle o pulmones y tráquea, la glotis (el traductor, en nota, la ubica en la laringe), y «tubo vocal representado por la faringe, la boca y las fosas nasales» (p. 24-25).

Parte I:

- Pulmones, tráquea, bronquios y bronquiolos.

Parte II:

- Glotis (laringe): cartílagos tiroides, cricoides y aritenoides. Son descripciones detalladas; sobre los aritenoides:

la parte posterior ó esterna se halla ligada á los músculos crico-aritenoideos laterales y posteriores, siendo la apófisis anterior ó interna el punto de inserción de la cuerda vocal inferior (p. 33).

- Posición e inserciones de las cuerdas vocales. Articulaciones de los cartílagos laríngeos y ligamentos. La epiglotis. Cuerdas vocales inferiores y superiores, ventrículo. Los sonidos se producen en las cuerdas vocales inferiores; las superiores «en ningún modo concurren á la formación de los sonidos» (p. 36).
- La laringe y la glotis. Las dimensiones de la glotis varían según la edad y el sexo, y determinan la clasificación («géneros») de la voz. Sobre este asunto Segond dice que en los ancianos la laringe se reduce, mientras que Castro anota que las voces de los ancianos son más débiles y agudas, por lo que no tiene sentido componer papeles de anciano con voces graves y fuertes, ya que se falta a la verdad. En la glotis Segond distingue dos partes separadas por la apófisis aritenoidea: una parte anterior, y una posterior o interaritenoidea. Identifica la acción extensora del músculo cricotiroideo sobre las cuerdas vocales, señala la apertura de la glotis por acción del cricoaritenoideo posterior, y el cierre por acercamiento de las apófisis de los aritenoides por acción del músculo cricoaritenoideo lateral (pp. 38-40). Señala los movimientos de ascenso o descenso por acción del músculo tirohioideo y «esternotiroideo».

Parte III: el «tubo vocal»: faringe, boca, fosas nasales.

- Faringe: modifica su dimensión por la acción de los músculos, y también incide la acción del velo del paladar que se puede aplanar contra la base de la lengua. Según Cruveilhier estas modificaciones afectarían al timbre pero no al tono de la voz. En todo caso estos cambios producen un resultado «tan prodigioso como inesperado» (p. 41): la elevación de la laringe acorta la faringe y produce un timbre claro, brillante, con poco volumen, mientras que el descenso de la laringe y alargamiento de la faringe producen un timbre oscuro y lúgubre, aunque con mucho volumen.
- Boca: varía mucho su apertura, y debe conservar una movilidad independiente de la producción vocal para evitar una pronunciación deficiente. La variación esencial en el timbre debe producirse en la faringe. El velo del paladar está circunscrito por los «pilares del velo del pala-

dar». Segond dice que según sus experiencias el velo tiene influencia en la «producción de la voz, y particularmente en la voz de cabeza» (p. 41-43).

- Nariz: cuando se dirige el sonido a estas cavidades el sonido puede hacerse brillante e intenso, pero debe usarse con cuidado para evitar sonidos «nasales o gangosos» (p. 44).

Capítulo tercero: *Mecanismo de la respiración.- Teoría de la voz de pecho y de la voz de cabeza.- Funciones del tubo bucal.- Estensión de la voz* (p. 45).

I. *Fuelle y conducto porta-viento*. Los movimientos respiratorios se producen por la elasticidad pulmonar y las fuerzas musculares. «La ampliación en sentido vertical [del tórax] se opera por la contracción del diafragma» (p. 48). El ascenso y descenso lateral de las costillas, más amplio en la parte inferior, produce la dilatación o contracción de la cavidad torácica. El traductor anota que este movimiento suele ser bloqueado en actores y cantantes por la presión de los trajes; también corrige a Segond, explicando el movimiento de contracción y descenso del diafragma como principal acción muscular en la inspiración, y separando esta acción principal de la secundaria de otros músculos accesorios del tórax (intercostales), que Segond aprecia como primarios. En la inspiración desciende la base de la lengua y la laringe, sube la epiglotis, se separan las cuerdas vocales por acción de los aritenoides, la tráquea se acorta y se ensancha.

El flujo del aire pone en vibración la glotis; es necesaria tensión en las cuerdas vocales para mantener sonidos estables y afinados (p. 49). Los sonidos graves y agudos dependen de la actividad intrínseca de la glotis, independientemente del flujo de aire y la vibración. El flujo aéreo puede modificar únicamente el volumen, «pero los fenómenos más esenciales se verifican entre los labios de la glotis». Castro anota que si la fuerza es excesiva las vibraciones pueden no ser isócronas, es decir, convertirse en ruido (p. 51).

II. *Lengüeta*. Según los experimentos, las cuerdas vocales inferiores son las responsables de la producción del sonido, para lo que hace falta que mantengan cierta tensión. Esta tensión se produce por acción del músculo crico-tiroideo lateral (p. 52). Segond hace un repaso de la historia de las teorías de la producción vocal desde los antiguos, que la entendían como una flauta, hasta Denis Dodart (1634-1707), que propuso la ondulación semejante a la de un papel o una bandera en relación a la proximidad de las cuerdas vocales entre sí. Segond cree, al contrario que Dodart, que la mayor o menor separación de las cuerdas vocales no influye en la modificación de los sonidos. Cita las experiencias de Antoine Ferrein (1693-1769) sobre laringes de cadáveres: probó experimentalmente que al reducir la porción vibrante de las cuerdas vocales se elevaba el tono, y que la diferencia en la apertura de la laringe no modificaba el sonido, pero sí la «brillantez y elasticidad de la voz» (p. 57).

Más adelante, Georges Cuvier (1769-1832) atribuía modificaciones del sonido a las modificaciones del tubo vocal. Cita los aportes de otros fisiólogos como Destrocher, Biot, Magendie y Savart. Concluye Segond que las diferencias de presión del aire sólo influyen en el volumen del sonido, y que los ventrículos son un medio de perfeccionamiento: «todas estas disposiciones solo sirven para aumentar la intensidad del sonido, pero en nada influyen en su generación» (p. 59). En la laringe todo se organiza para la modificación de la

tensión de las cuerdas vocales, cuya elasticidad hace posible diversas vibraciones. La mayor o menor tirantez produce las variaciones en el tono, según los experimentos de Johannes Müller³⁹³ (1801-1858). Hay «dos registros ó series de sonidos», el sonido de «pecho» y el de «falsete»; sobre este último todavía falta una explicación satisfactoria (p. 61). El traductor anota que sea como fuere todos los sonidos provienen de la laringe, y las citadas denominaciones de los sonidos «solo las admito como palabras convencionales para distinguir una serie de sonidos de otra» (p. 62). Segond niega la teoría de Diday y Pétrequin según la cual el funcionamiento de la laringe en el falsete es similar al de la lengüeta de una flauta, sin vibración de las cuerdas vocales. A esta teoría opone las experiencias de Müller y de Lehfeldt, y concluye que en falsete solo vibran los bordes de las cuerdas vocales, mientras que en voz de pecho vibran completas³⁹⁴. Explica diversas teorías, pero con un patrón común: hay cambios en las cuerdas vocales al cambiar el sonido, pues en el falsete de «deprimen» (p. 66).

Sonidos inspiratorios. Requiere esfuerzos y produce fatiga, pero resulta un sonido muy agudo de falsete con notas que «sería imposible producirlas por medio de la voz espiratoria ó natural» (p. 68).

Segond pone especial interés en negar la «la influencia del conducto aéreo y sobre las diferentes partes del tubo vocal en la producción de los sonidos ó en la modificación de los tonos» (p. 66).

III. *Tubo vocal*. Es el espacio móvil que atraviesa el sonido producido en la glotis y donde modifica su volumen y carácter. La forma, estado y dimensiones, conformados por la posición de las distintas partes, determinan el timbre peculiar de cada individuo. Los cambios en las membranas, dientes, fosas nasales, amígdalas o velo del paladar modifican el sonido, por lo que «los individuos cuyo tubo vocal tiene una grande flexibilidad pueden imitar numerosos sonidos» (p. 69). El timbre claro se asocia a un tubo reducido, y el oscuro a un tubo amplio (laringe baja), que aporta mayor volumen y realza el «acento dramático» (p. 70).

³⁹³ Los experimentos fueron realizados por el fisiólogo alemán Johannes Peter Müller (Fernández, Vázquez de la Iglesia, Marqués, y García-Tapia, 2006).

³⁹⁴ Las posiciones de Segond se han confirmado, en su conjunto, en las teorías mioelástica aerodinámica, mucoculadora, impulsional, neurooscilatoria y osciloimpedancial (ver: Cornut, 1983: 28; Le Huche y Allali, 1993: 92 y s.; Estill, 2010: 24, 41).

IV: *Estension de las voces.* Tabla con las extensiones de las voces en el canto.

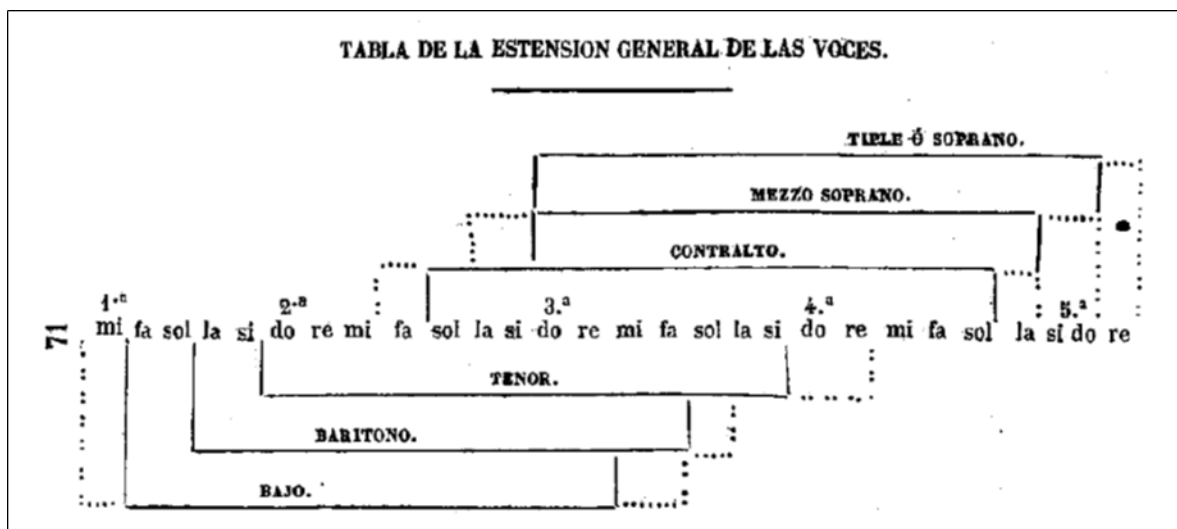


Tabla introducida por Castro sustituyendo a la de Segond (p. 71).

Capítulo cuarto: *Mecanismo bocal.*- *Funciones particulares de los órganos en el acto de la fonación.* - *Distribucion de los medios de que dispone el cantor.*

El conocimiento anatómico y fisiológico resultan útiles para determinar el mecanismo del canto, y así facilitar los métodos y evaluar los resultados. Estos conocimientos ayudan a determinar los ejercicios, obtener mayor desarrollo, y preservar la salud (p. 72-73).

I. *La respiracion en el canto.*- *Intensidad de la voz.*- *Funcion espresiva del pulmon.*

El fuelle debe permitir obtener el mejor resultado con el mínimo esfuerzo. Con ello se evitarán los siguientes problemas: el esfuerzo en las dificultades, no llegar en condiciones al final de la frase, no poder aplicar recursos artísticos, mostrar al público su impotencia, haciéndole partícipe de su propio cansancio. La respiración es un aspecto fundamental de la voz considerada desde el punto de vista de la higiene (p. 74-75).

Muchos cantantes en ocasiones toman excesivo aire en la inspiración, lo que causa que también lo pierdan en las primaras notas del compás. Segond separa el efecto de la presión del aire, que afecta al volumen, de la acción de las cuerdas vocales, que afecta al tono (p. 77).

II. *Formacion de los sonidos.*- *Vocalizacion.*

Segond advierte de la costumbre de valorar las voces por la nota más alta que son capaces de dar. Castro anota que la preocupación por los extremos como extendido criterio de clasificación de los profesores de canto, junto con la extensión, ignoran el criterio fundamental del timbre, y resultan muy perjudiciales (p. 79).

III. *Timbre claro.*- *Timbre oscuro.*- *Pronunciacion.*

El conducto vocal no se debe usar para regular la intensidad y el tono, pues sirve para caracterizar el timbre y variar su volumen, así como para articular los sonidos del lenguaje. El timbre puede caracterizar un idioma: por ejemplo al variar la longitud del conducto en una vocal. El

timbre oscuro ha sido adoptado por los cantantes franceses, pero debe usarse con cierto cuidado ya que requiere esfuerzo respiratorio. El timbre es un recurso esencial para los actores y cantantes dramáticos:

es necesario que estén convencidos de que el timbre ayuda ó concurre sobremanera para el sentimiento, ó sea para espresarse con verdad, y que á falta de palabras él solo bastaria para espresar las pasiones (p. 94).

La pronunciación es un aspecto crucial: hay quien pronuncia excesivamente apoyándose en cada acento, lo que acaba por cansarle al igual que al público. Cada palabra y cada frase requieren de su acento, pero lo justo para ser comprendidas (p. 95). Sobre el acento Castro introdujo una interesante y larga nota:

si todos los compositores y todos los cantantes supieran que el canto es una declamacion algun tanto exagerada, convendrian en que la mejor música es aquella en la que todos los acentos son observados con exactitud. Las reglas de la prosodia son tan indispensables á los unos como á los otros, á fin de no caer aquellos en el contrasentido de escribir frases musicales, cuya acentuacion musical este en contraposicion con el acento gramatical que tienen las palabras, y el cual debe servir de guia á unos y otros, sobre todo en la música dramática, y mas especialmente en los recitados, y los últimos en el de no acentuarlas como es debido; de lo que resulta que no solo no se comprende lo que dicen, sino que las frases carecen de colorido, y el canto por lo mismo de espresion dramática (p. 96).

El estudio fisiológico de la pronunciación resulta muy complejo debido a que la realización de los sonidos cambia según su posición y contexto. En todo caso la pronunciación permite unos recursos muy variados en relación con el mecanismo vocal. La articulación de sonidos como la /p/ puede ser muy expresiva; la pronunciación puede dar mucha importancia a las palabras sin esfuerzo y sin volumen excesivos; debe trabajarse aisladamente.

Capítulo quinto: *Fenómenos químicos de la respiracion.- Respiracion del cantante.- Alimentacion.*

Segond analiza diversas mediciones para concluir que el consumo mayor de oxígeno que implica la amplia actividad respiratoria del cantante determina un mayor desarrollo del tórax, y mayores necesidades alimentarias. Igualmente conciernen al artista dramático o «á todas las personas que tienen que hablar ó cantar mucho tiempo en público» (p. 112). La idea esencial es que el cantante debe cuidar su alimentación como parte de su salud y como medio de conservar la voz, y el actor como medio de mantener un cuerpo y una voz vigorosos necesarios para expresión de las grandes impresiones dramáticas.

Capítulo sexto: *Protección del aparato bucal.- Aire.- Ejercicios. Modo de vestirse.*

- I. Irritantes exteriores, ronqueras, exposición al aire después de cantar, cansancio vocal, inflamaciones, y congestión después de una actividad de canto sostenida. Las observaciones

sobre los riesgos de la actividad vocal se extienden a los abogados, predicadores y profesores.

Después de un «ejercicio que haya puesto en juego de una manera activa los órganos de la voz y de la palabra» se debe evitar la exposición al aire húmedo y frío. Tampoco es recomendable tener una larga conversación o cantar al aire libre. Para quienes tengan que exponerse al aire después de hablar o cantar, Segond recomienda tomar dos o tres cucharadas de vino generoso en un vaso de agua azucarada; repara la mucosa y hace desaparecer la inflamación (p. 117).

- II. Las actividades que implican mayor respiración producen fatiga añadida al cantante. Este puede cantar sin fatigarse, pero leer en voz alta, conversar o correr, pueden causarle un cansancio añadido, velar la voz, producir sed, o fatigar los músculos del tórax. Hay artistas que guardan silencio antes de trabajar; otros evitan entrar en discusión ya que cansa los órganos y afecta a la voz. La risa prolongada o violenta reseca la garganta y puede dañar las cuerdas vocales a causa de la tensión espasmódica, por lo que no conviene antes de cantar (pp. 118-119). En nota, Castro completa los consejos:

evitar el paso repentino de temperatura, sobre todo del calor al frío, las corrientes de aire, la humedad, el calor del fuego, en una palabra, observar un régimen de vida en un todo higiénico, y tanto como sea posible exento de fuertes conmociones morales (p. 119).

- III. El pecho necesita mantener amplia flexibilidad y movilidad, debe moverse con libertad, por lo que deben evitarse las prendas que lo compriman. Los corsés, de uso muy común entre cantantes y actrices, impiden la inspiración profunda y precipitan la salida del aire, por lo que deben evitarse. Comprimir la laringe o el cuello durante el canto o la declamación puede producir accidentes graves e incluso la muerte por rotura de vasos; además:

tener el cuello desembarazado y sin cosa alguna que le oprima, es de una gran importancia, pues el mas pequeño estorbo, la mas mínima incomodidad que hubiere en dicha parte del cuerpo, establece una predisposicion que perjudica al sentimiento y á la ejecucion (p. 122).

Hay una cierta fragilidad de los pulmones de los cantantes debida al esfuerzo del canto, y por ello conviene proteger el pecho de los cambios bruscos de temperatura.

Capítulo séptimo: *Restauración del carbono.- Digestion.- Influencia del canto sobre la digestion.*

El equilibrio requerido entre el estómago y los pulmones —según Segond— permite establecer las bases de una alimentación peculiar para el cantante: debe cuidar especialmente el funcionamiento del estómago, y por tanto de la digestión (p. 126). No se debe cantar profesionalmente cuando el estómago está lleno, pues se requiere un considerable esfuerzo y se interfiere la circulación sanguínea. La energía y el vigor que necesitan el canto y la actividad dramática pueden entorpecer la digestión. Castro anota que el estado soñoliento es habitual durante la

digestión, y que es común en los cantantes dormir después de comer hasta la hora de la función. Segond aduce también que el estómago lleno se opone al diafragma. «Nada entorpece tanto al canto como la plenitud del estómago» (p. 131). El cantante debe tener en cuenta esto para organizar sus horarios de trabajo. Después de cantar resulta conveniente descansar un tiempo antes de comer, para aliviar la congestión provocada por el canto en el aparato vocal y el cerebro (p. 133).

Para cantar es necesario respirar mucho; y de esto se deduce que el canto es tanto mas enérgico y agradable, cuanto que las facultades digestivas se encuentran perfectamente desempeñadas y el individuo bien nutrido (p. 134).

Capítulo octavo: *Restauracion de las fuerzas.- Insomnio.*

El sueño es absolutamente necesario para recuperar las «fuerzas nerviosas» (p. 136). El cantante debe procurarse un sitio apartado, silencioso, cómodo y oscuro para dormir, de modo que nada pueda excitar los sentidos. Es necesario dormir por la noche y no por el día, según los ciclos naturales. La mañana es un buen momento para el estudio, y la noche para las pasiones exaltadas y la imaginación, que requieren vigor y energía.

Capítulo noveno: *Higiene especial.- Uso de gargarismos.- Incision de las glándulas y de la campanilla.*

Segond expone algunas afecciones de la voz. Inflamación del velo del paladar, inflamación de la mucosa faríngea: se tratan con gargarismos en fase aguda; el cantante debe abstenerse de cantar para evitar el empeoramiento, e incluso «poner la laringe á dieta» (pp. 139-140). Si hay mucosidad en la faringe o velo puede eliminarse con agua templada azucarada. Castro recomienda en una nota al pie agua salada filtrada. Las bebidas calmantes o excitantes no son recomendables. En ocasiones es necesario cortar las amígdalas si la infección es grave, pero solo como último recurso. Cuando la campanilla sufre inflamación de manera regular puede recurrirse a la incisión igualmente.

En nota, Castro pide a los cantantes suprimir la costumbre de decir reiteradamente «estoy muy ronco» y toser varias veces antes de cantar. Aduce que la tos irrita la garganta y no elimina el obstáculo, que casi siempre es imaginario (p. 142).

Capítulo décimo: *Relaciones orgánicas.- Antagonismo del hígado y del pulmon.- Simpatia entre los órganos de la voz y el aparato generador.*

Las relaciones entre la voz y otros órganos se explican por la «teoría positiva de la acción refleja de los centros nerviosos» (p. 144).

- I. Relaciones entre el pulmón y el hígado. Segond cree que la actividad del canto es beneficiosa para las afecciones del hígado.
- II. Relaciones entre el aparato «generador» y la fonación. Segond se refiere al desarrollo del aparato respiratorio y laringe durante la pubertad, que cambia el sonido: «la voz es mas fuerte, mas vibrante, mas sonora y mas estensa que antes de dicha época» (p. 147). Este proceso determina la didáctica del canto: en la primera juventud no se trabajará la voz y su extensión sin los «defectos de emisión y de la articulación de las palabras», sólo en la adolescencia se trabajará la fuerza y extensión de la voz. Las alteraciones en los órganos genitales afectan a los órganos de la voz, especialmente en las notas agudas que requieren mayor vigor. La actividad genital continua hace que se resienta todo el organismo y también la voz, a la que le faltará tonicidad. El cantante deberá tener cuidado:

en razón de las muchas fuerzas que se gastan en el trabajo del canto, y en atención á la influencia recíproca que hay entre las dos funciones mencionadas, deben tener juicio y obrar con moderación (p. 152).

Reflexiones acerca de la enseñanza del canto en las escuelas y en los colegios (p. 153).

Tanto Segond como Castro exponen la importancia de la educación musical para el desarrollo de las personas y las sociedades. Segond pone la atención en «la influencia sanitaria que incontestablemente el canto puede ejercer sobre el cuerpo» (p. 155). Castro dedica una extensa nota a reclamar la enseñanza musical paralela a la de primeras letras, como en Francia. Segond explica algunas clases del Conservatorio de París, en las que se exponen obras maestras al análisis y práctica de los alumnos. Propone investigar los métodos de los colegios para, comparando los datos, elaborar un método unificado para todas las escuelas.

Segond propone que los alumnos hagan estudios de canto después de los científicos y literarios, con descansos para que no se haga fatigoso; la hora no podrá ser después de las comidas para no entorpecer la digestión, de modo que propone:

la hora, pues, mas favorable para el estudio del canto, es la que precede á la comida; pues ya hemos convenido en que los ejercicios que activan las funciones del pulmon, facilitan el acto digestivo (p. 163).

12.3.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

En una nota Castro explica la diferencia de longitud y sección de la tráquea según la posición de la cabeza, de donde deduce «la necesidad que hay de tener la cabeza recta cuando se vocaliza ó se canta, á fin de que los sonidos salgan con la mayor pureza é igualdad posibles» (p. 28).

Es necesario entrenar al pulmón a mantenerse lleno de aire, o vacío, durante algunos segundos, para flexibilizar las paredes del tórax, desarrollar la respiración, y cantar sin fatiga (p. 76).

El control de la respiración aporta estabilidad al sonido y permite la regulación del volumen (en los sonidos graves, no en los agudos). El «sonido filado» requiere variación del volumen por la fuerza del aire y del tono por acción intrínseca de la laringe (p. 77); el cantante debe saber separar ambos mecanismos. El volumen intenso debe usarse con moderación y solo cuando las pasiones representadas lo requieran:

cuando el cantante se halle ya acostumbrado á dar á su voz una acentuacion mordente y enérgica sin necesidad de emplear mucho aire, y que ademas articule con pureza, no necesita forzar su voz para hacerse oír en un salon por grandes que sean sus dimensiones (p. 77).

El movimiento respiratorio es capaz de expresar variadas emociones, que reflejarán las pasiones junto con los efectos vocales, el acento y la mímica. Castro advierte en una nota del «mal efecto que producen no pocos actores con una declamación violenta y sofocada debida á la exageración del acto respiratorio» (p. 77).

El timbre y el tono de la voz pueden y deben manejarse independientemente de la pronunciación de las palabras, ya que «se puede cambiar totalmente su significado, por medio de la variacion del tono ó del timbre» (p. 90). Además, la fisonomía puede operar a su vez de manera independiente.

12.3.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Los sonidos agudos no se deben abordar desde el principio, sino solamente cuando la laringe haya hecho el trabajo preparatorio, y no sean necesarios grandes esfuerzos para las notas altas. De lo contrario, si se trabaja por fuerza para obtener las notas agudas, el cantante en formación arriesga su salud (p. 80). Repetir un resultado (nota) muchas veces no significa que se haga adecuadamente, es decir, con «la suficiente maestría para ejercitarse en este trabajo, sin peligro ni inconveniente alguno» (p. 81). Segond propone trabajar primero los mecanismos necesarios a la producción del sonido puro y estable (respiración), para después trabajar la melodía, escalas, volumen, timbre, mordente, etc. Después vendrá la pronunciación. Esta es una gran diferencia con el trabajo de habla escénica para la Declamación que se ha visto en otros tratados, en los que la pronunciación aparece al principio del proceso. Para obtener buena pronunciación:

para ejercitarse en dicho estudio sin fatiga, es necesario hablar á media voz ó cu-chicheando, y ocuparse exclusivamente de la produccion clara y distinta de los ruidos ó sonidos que constituyen la palabra (p. 98).

Segond propone un trabajo concienzudo de aislamiento de los movimientos, una especialización que permitirá dominar los mecanismos y sus efectos, y que hará fácil y segura la aplicación al

canto, eliminando la incertidumbre y preocupación. Se desprende entonces una ejecución perfecta, cómoda y natural, que no requiere de artificios pues «nunca se canta mejor que cuando parece que no se canta» (p. 100).

12.3.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Como vimos, según Juan de Castro, la anatomía y fisiología deberían formar parte de las materias en las instituciones educativas donde esté implicada la voz.

En el prólogo, Segond asocia directamente la conservación de la voz del cantante con el cuidado de la salud: «la buena o mala disposición de la voz es una consecuencia del estado general de dicho organismo» (p. 22). Al final de la introducción Segond parece cuestionar la adscripción de la profesión del cantante a las artes liberales dada la evidente implicación del cuerpo: «nadie hasta ahora ha señalado las circunstancias especiales que pueden influir sobre la salud del que profesa esta carrera» (p. XIV).

Segond considera la alimentación un punto clave en la salud profesional del cantante:

he conocido cantantes que, bajo pretexto de cuidar su voz, no comían lo suficiente, de modo que no solo aquella se debilitaba de día en día, sino que concluían por morirse lentamente de hambre (p. 17).

Pero es más importante «la cuestión del mecanismo vocal» (p. 17), su explicación razonada y concienzuda, por varios motivos: en primer lugar por las implicaciones en la salud, y en segundo lugar por las implicaciones en los métodos de trabajo de los cantantes:

si en vez de seguir muchas personas un erróneo sistema de estudio, en el que luchan infructuosamente contra las dificultades, adoptasen una marcha lógica y segura, conseguirían en breve tiempo y sin gran trabajo los felices resultados que en el primer caso solo se consiguen por medio de un trabajo lento, penoso y difícil (p. 17-18).

La formación vocal de los cantantes —hemos de suponer que era la que generalmente seguían los actores— con frecuencia no considera los diferentes mecanismos de producción y control del volumen y el tono, además de clasificar las voces por la nota más aguda que el estudiante puede dar. El traductor anota que los métodos de solfeo tampoco consideran la edad y características del individuo. Ambas costumbres crean no pocos problemas de salud:

la mayor parte de los autores de métodos de solfeo y de profesores de este son extraños al arte del canto, y desconociendo las cuestiones fisiológicas que a este atañen, no toman la debida precaución ni en el modo de escribir las lecciones ni en el de hacerlas ejecutar, de lo que resulta que forzando los niños sus cuerdas

vocales y su pulmon para atacar los sonidos agudos que contienen, concluyen por perder la voz y tal vez la salud (p. 81).

Contrariamente a los métodos usuales que plantean las dificultades en conjunto revestidas de una melodía, el criterio fundamental en la formación vocal debe ser, además de la salud, la diferenciación de mecanismos en la producción del volumen y el tono: «la glotis forma y modifica los sonidos [tono]; el pulmon debe solo influir en su intensidad y en su duracion»; de este modo se deben trabajar primero ejercicios para la emisión de aire necesaria a un sonido puro y brillante, y después la variación en el tono, la melodía y la extensión de los límites: «un conjunto de ejercicios cuyas dificultades se hallen aisladas y clasificadas de una manera progresiva». Las dificultades deben trabajarse de manera progresiva, aislada e independiente, para poder controlarlas y evitar confusiones o mezclas (p. 83).

Las numerosas y mal combinadas vocalizaciones que se encuentran en la mayor parte de los métodos de canto, solo sirven para estacionar los progresos artísticos, y lo que peor es, para destruir la voz, pues se les puede aplicar el título que algunos cantantes les dan, cual es de *rompe voces* (p. 84).

Las dificultades técnicas complejas no deben abordarse desde el principio, sino al final y de manera progresiva. El traductor anota que el

sonido filado, que se hace pasando del piano al fuerte, y vice versa, y por cuyo ejercicio muchos métodos y profesores cometen el grave error de hacer empezar el estudio. Esto es verdaderamente empezar por el fin (p. 85).

De lo contrario, y trabajando con el esfuerzo, los estudiantes de canto acaban sin perfección y sin voz.

Los cantantes por lo general, aprecian muy mal las funciones de la laringe, quienes desconociendo el papel importante que representa en la economía animal, como órgano de la dirección de la fuerza hacia lo exterior, y olvidando su perfecta unión con el pensamiento y con la expresión, la tratan del mismo modo que los pianistas al cuarto dedo, es decir, que lo estropean con un ejercicio irreflexivo y sin método (p. 86).

12.3.3.5. Aplicaciones artísticas

El movimiento de la respiración expresa las pasiones, y lo hace en combinación con la voz y el gesto. Por ello debe usarse adecuadamente:

la inspiración profunda y vigorosa caracteriza la cólera y las demás pasiones violentas, y por el contrario debe ser corta y débil en el miedo, en la tristeza y en el dolor (p. 78).

El timbre oscuro, que aunque no es característico de la lengua francesa, ha sido adoptado por la «escuela moderna del canto francés», y es muy adecuado al género dramático. El timbre es por sí mismo un medio expresivo poderoso que puede usarse independientemente de las palabras.

Los cantantes, los oradores, y los artistas dramáticos, deben emplear todos los timbres; pero al mismo tiempo deben aplicarlos con gusto y con discernimiento (p. 90).

Hay cantantes que adecúan la expresión a su propio timbre o particular forma de emisión, y no su timbre a la expresión:

cualquiera que sea la expresión, el color, el significado, el compás ó movimiento de una pieza de música, su voz sale siempre del mismo modo, su timbre no cambia nunca (p. 91).

El timbre oscuro, por el descenso de la laringe, plantea dificultades en las notas agudas, por lo que requiere un gran esfuerzo respiratorio y genera mucho cansancio. Aunque ofrece grandes recursos, este procedimiento debe usarse con discernimiento, oportunidad y cuidado, sin hacer de él una regla absoluta.

El timbre claro permite al cantante ser oído a gran distancia sin esfuerzo y sin excesivo gasto de aire, además de producir «sorprendentes efectos» (p. 94). Es necesario evitar la monotonía en el timbre y en el tono.

Muchos cantantes subordinan la colocación del tubo vocal y su apertura al sonido de la nota, modificando para ello la articulación de los sonidos, y haciendo así que la posición de la lengua no les permita pronunciar. Este es el origen de una articulación defectuosa al cantar. Igualmente hay cantantes que asocian cada sonido a un gesto particular de su cara, lo que perjudica mucho su expresión (p. 99).

Castro señala en una nota que la articulación y la emisión vocal deben ser acordes con el tamaño del local y del acompañamiento orquestal. No se trata de exagerar o de hacer alardes de capacidades vocales, pues los hay que fuerzan la voz y «que en vez de cantar gritan, ahullan y voccean» (p. 99).

12.3.4. Habla Escénica y actuación

12.3.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Dado que Segond era anatomista y fisiólogo, y conocía bien las investigaciones realizadas en su campo, este tipo de referencias científicas sobre anatomía, fisiología, patología, psiquiatría,

higienismo, son abundantes en el texto³⁹⁵. Sin embargo, no se corresponden con el campo de nuestro estudio, de modo que únicamente señalaré algunas de ellas especialmente significativas en cuanto a los descubrimientos sobre la anatomía y fisiología de la voz:

- François-Achille Longet (1811-1871), publicó con Antoine Masson (1852) *Études expérimentales sur la voix et sur les causes de la production du son dans divers instrumens de musique*.
- Jean Cruveilhier (1825-1893); relevante anatomista, publicó *Traite d'anatomie descriptive* en 1852, con estudios sobre la laringe a los que se refiere Segond (p. 40-41).
- Johannes Peter Müller (1808-1858); anatomista y fisiólogo alemán, realizó experimentos de laboratorio que fueron clave para explicar el funcionamiento de la laringe y la fonación. Publicó (1839) *Über die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan: mit Bemerkungen über die Stimme der Säugethiere, Vögel und Amphibien: Fortsetzung und Supplement der Untersuchungen über die Physiologie der Stimme*.
- Antoine Ferrein (1693-1769); anatomista, publicó en 1741 *Sur l'organe immédiat de la voix, de ses différens tons*.
- Georges Cuvier (1769-1832); relevante anatomista francés, publicó con Bennati, Savart y otros *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine* en 1832.
- Denis Dodart (1634-1707), publicó en 1703 *Mémoires sur les causes de la voix de l'homme et de ses différens tons*.
- Henri Dutrochet (1776-1847) publicó en 1808 *Essai sur une nouvelle théorie de la voix*.
- Françoise Magendie (1783-1855); fisiólogo, estudió los nervios laríngeos y su función en *Précis élémentaire de physiologie* (1817).
- Jean-Baptiste Biot (1774-1862); en *Précis élémentaire de Physique expérimentale* (1817) describía los mecanismos de la producción de la voz.
- Y. R. Diday y J. P. É. Pétrequin (1840) *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée*.
- F. S. Liscovins (1814) *Théorie de la voix*.
- Carl Lehfeldt (1835) *Nonnulla de vocis formatione*.

Métodos de Canto y Música:

- François-Joseph Fétis (1843) *Méthode élémentaire de plain-chant*.
- Bordogni, [Giulio] Marco (1832-1835) *Trenté-six vocalises pour la voix de soprano ou tenore; composées selon le goût moderne*.
- Manuel García (1830) *Exercices pour la voix: avec un discours préliminaire*.

³⁹⁵ Buena parte de estos pioneros de la fisiología de la voz aparecen en Cobeta, Núñez y Fernández (2013: 23 y s.).

- Guillaume-Louis Bocquillon [Wilhem] (1781-1842) *Méthode B. Wilhem. Manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles, et de cours de chant: comprenant, pour tous les modes d'enseignement, le texte & la musique en partition des tableaux de la méthode de lecture musicale et de chant élémentaire.*

Cantantes:

- Segond cita reiteradamente al famoso cantante Gilbert Duprez (1806-1896).
- Manuel García (1805-1906).

Higiene:

- Jean Brou (1830) *Hygiène philosophique des artistes dramatiques.*

12.3.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Para ser un excelente orador, no basta el tener ideas fogosas, sino que también es necesario poseer un tubo vocal flexible, y un oído fino que pueda y sepa dirigir sus movimientos (p. 94).

12.3.7. Conclusiones

Desde al menos 1856, publicación del libro, existían en España textos de divulgación sobre la anatomía, fisiología y cuidado de la voz en los oradores y actores. El interés por el mecanismo de la producción de la voz, la higiene vocal, la alimentación y la inclusión de estos contenidos en la formación reglada de los cantantes, pone de manifiesto que desde mediados del siglo XIX los actores y maestros tenían al alcance la información, pues compartían con aquellos escenarios e instituciones educativas. En el Habla Escénica, la parte relacionada con la técnica vocal, su didáctica y aplicaciones, tenía un claro referente en el canto.

Segond aborda el terreno artístico desde su perspectiva científica, y en esto reside, en mi opinión, uno de los valores del tratado. Es muy importante el planteamiento de que el conocimiento anatómico, fisiológico, y de higiene vocal modifica los métodos de trabajo para conseguir mejores, más seguros (en términos de salud y en términos artísticos) y más rápidos resultados, es decir, replantea, o al menos cuestiona, los métodos de enseñanza vocal:

desde el día en que para el estudio del canto se ha tomado por base la estructura y el mecanismo de las diferentes partes que componen al aparato vocal, desde entonces, repito, se ha hecho marchar á los alumnos en una vía segura, cierta é higiénica (p. 18).

Estos conocimientos generan principios, y esto a su vez procesos y ejercicios concretos. Segond propone aislar los movimientos precisos, mecanizarlos, y después aplicarlos al canto con

mayor dominio y facilidad, y lo mismo ocurre con la voz hablada puesto que el principio es el mismo.

Sin embargo, este tipo de información científica no aparece en los tratados hasta 1884, con el *Curso completo de declamación* de Antonio Guerra. El tratado de Segond aparece en la amplia compilación bibliográfica de Luis Millá (1914).

Por otra parte, Segond aporta valiosa información al registrar algunas enfermedades profesionales del cantante y el actor.

12.4. Louis Eugène Marie Bautain (1857) *Estudio sobre el arte de hablar en público*

12.4.1. El autor y las ediciones

El *Abbé* Bautain (1796-1867) nació en París, estudió en el Liceo Carlomagno, en la Escuela Normal, medicina, y finalmente teología.

Publicó *Étude sur l'art de parler en public* en 1856, cuando ya tenía una extensa obra. Había sido profesor de filosofía y literatura en la Universidad de Estrasburgo, y se convirtió al catolicismo, ordenándose sacerdote en 1828. Allí llegó a canónigo y rector del seminario, antes de trasladarse a París hacia 1840 como vicario de la diócesis. En 1853 ocupó la cátedra de Teología moral en la Facultad de Teología de la Sorbona. Fue conocido por sus escritos de filosofía moral y tuvo una gran reputación como orador.

La traducción del tratado de Bautain refleja el interés de la sociedad decimonónica por la palabra en público. Había sido comentado en 1857 por Manuel Milà en la prensa, como indican los traductores en su prólogo (Bautain, 1865: 6), y no deja de ser significativo que estos fuesen abogados, una profesión que requería de las habilidades del Habla Escénica.

La primera edición en castellano, de 1857, fue la comentada por Milà, y editada por la Imprenta de la publicidad, a cargo de Antonio Flotats.

Una segunda edición se publicó en 1865 por la Imprenta del heredero de Don Pedro Riera, que es la que utilizaremos aquí, y que tuvo en 1999 una edición facsimilar por Librerías París-Valencia. Los contenidos son los mismos pero cambia la paginación: en esta edición la numeración comienza desde el principio, mientras que en la edición de 1857 el prólogo y la dedicatoria tienen numeración aparte, en romanos³⁹⁶.

³⁹⁶ Así, en la edición de 1857 el texto del libro comienza en la p. 1, mientras que en la de 1865 lo hace en la p. 11.

Hubo una tercera edición en 1887, también por la Imprenta del heredero de Don Pedro Riera.

La obra tuvo éxito en Francia y también en España, lo que explica las ediciones. El tratado de Bautain era ya un clásico. En el prólogo los traductores se proponen hacer un servicio a las letras, a aquellos han de hablar en público profesionalmente, y a toda la sociedad, pues el arte de hablar es también el arte de pensar:

el *Estudio* sobre este arte difícil es de la mayor importancia y digno de una detenida meditación, por los profundos conocimientos que encierra, y por la elevada y filosófica sencillez que lo hacen tan estimable como interesante (Bautain, 1865: 5).

El libro está dedicado a Abel-François Villemain (1790-1870), Secretario perpetuo de la Academia Francesa, que había sido profesor de Bautain.

La intención del autor es transmitir su experiencia para facilitar la comunicación, y ayudar a «aquellos que desean formarse en el arte de decir convenientemente» (Bautain, 1865: 12). Por tanto, no es un manual ni un tratado al uso, sino más bien una colección de experiencias y buenos consejos:

débase con todo tener entendido que no es nuestro ánimo imponer preceptos; pues no nos proponemos sentar una teoría ni escribir una obra didáctica, y sí solo dar algunos consejos sacados de nuestra experiencia en la materia que nos ocupa, y que cada cual aprovechará á su modo tomando ó dejando lo que mas le convenga, segun su genio ó sus necesidades (Bautain, 1865: 13).

Bautain ciñe su propósito al discurso improvisado, se dirige a quienes, como él mismo, el público estimula e impulsa el discurso, y «tienen la facultad de expresar fácilmente en público sus sensaciones y sus pensamientos» (Bautain, 1865: 19).

12.4.2. El Habla Escénica en el texto

Todo el libro trata sobre el Habla Escénica directa o indirectamente; sin embargo, los contenidos aparecen en la primera parte: el capítulo cuatro trata sobre *La voz* (p. 88), *La pronunciación* (p. 98), y *La acción oratoria* (p. 102). En la segunda parte los contenidos son menos específicos y se reparten por todos los capítulos, pero con materiales sueltos, muy relacionados, en los capítulos decimoquinto: *Preparación final antes de tomar la palabra*, decimoctavo: *Preparación física*, y vigésimo: *Principio o exordio*.

A partir de este punto citaré únicamente por la página, siempre referida a la edición de 1865.

12.4.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

12.4.3.1. Conocimientos (Saber)

Bautain organiza los contenidos de manera indiferenciada en torno a las cualidades, habilidades y formación del orador (que se verán en el título 12.4.6); la mayoría habrán de verse entonces.

Bautain escribe sobre el discurso que responde a una necesidad y un objetivo de comunicación inmediatos. El discurso improvisado da forma al pensamiento o sentimiento según las circunstancias del momento sin preparación previa, ni escrito ni memorizado; puede prepararse, pero será muy distinto de un discurso escrito y leído, aunque ambos sirven a un mismo objeto. Se trata de dar forma por medio de una bella organización de la palabra, en una frase elegante y correcta, a una idea fruto del pensamiento y del espíritu.

La palabra es un arte, la mas bella sin duda; pues está destinada á expresar el espíritu por medio de la forma, la idea por medio de dicciones, el sentimiento por medio de sonidos, todo lo que el alma siente, piensa y quiere por medio de los signos y de la accion exterior (p. 21-22).

Divide las voces según su «timbre natural» en tiple o aguda, tenor o media, y bajo (p. 92 y s.).

La voz media es la más conveniente para el discurso: se sostiene bien, llega a mayor distancia si se combina con una buena articulación, es más agradable, más «cariñosa», y ofrece más variedad de recursos e inflexiones al poder subir o bajar. Por ello, no cae en la monotonía y mantiene bien la atención del oyente.

La voz de tiple tiende a hacerse chillona, gangosa, o de falsete a medida que avanza el discurso, desventaja que hay que contrarrestar con «gran vivacidad de pensamiento en el lenguaje y el modo de decir» (p. 92).

La voz de bajo comienza fuerte y majestuosa pero tiende a bajar y hacerse oscura, monótona; tiende a fatigar. Pero tampoco puede ser estrepitosa y violenta, especialmente si la sala es pequeña, porque ensordece, o grande, porque la reverberación la hace confusa: las ondas sonoras que van y las que regresan, se mezclan creando confusión, «caos acústico» (p. 92).

La «voz simpática» es aquella «que no podremos decir en qué consiste, pero que está claramente caracterizada por el don de hacerse escuchar». Se trata de una voz atrayente, que penetra hasta el corazón del oyente para hacerse con su voluntad, que inspira confianza y convence al «corazón y entendimiento» (p. 95). Se produce gracias a una especial configuración natural del órgano

vocal, y también del ánimo, del alma y el pensamiento del orador, que manifiesta de manera viva y sincera los afectos.

Cuando el oyente ve al orador presa de la emoción, esta emoción penetra en él como en virtud de contagio, y siente con el orador y como el orador (p. 95).

La segunda parte del libro trata sobre los contenidos propios de la oratoria: el asunto y la ocasión del discurso, la organización, y la ejecución. Es en esta donde aparecen más contenidos sobre el Habla Escénica.

El lenguaje, las palabras, son el medio de transmitir las ideas, de hacerlas materiales, y también el medio de que el mundo, a través de los sentidos, llegue al entendimiento. El lenguaje es el depósito de las ideas de una sociedad:

el lenguaje de una sociedad humana que llega a ser depósito ó almacén de los pensamientos, de las ideas y de la ciencia de esta sociedad y sus componentes, constituye el verdadero mundo de los espíritus, la esfera de las existencias intelectuales, con su vida, su luz y sus leyes (p. 154).

Una buena parte del libro está dedicada a la reflexión sobre las ideas: ontología, génesis, cualidades, relación con el mundo material y práctico, con las sociedades, organización intelectual, su expresión por la palabra, principios espirituales y morales (ver, por ejemplo, el capítulo duodécimo: *Incubación y organización de la idea*, p.168). Una diferencia entre actor y orador, respecto a esta cuestión, estriba en que el orador trabaja con sus propias ideas (aunque sean asimiladas de otros, trabaja desde sí mismo), mientras el actor lo hace con ideas ajenas (autor, personaje...). En síntesis, las ideas y sus manifestaciones (lo intelectual, lo científico, lo físico) provienen del espíritu, y este es manifestación de las ideas eternas, de Dios (p. 173 y s.).

12.4.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Según Bautain la pronunciación es principalmente una cualidad, y aunque se refiere a habilidades técnicas, por ello lo incluimos en el epígrafe 12.4.6, sobre las cualidades del actor (orador).

12.4.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

De igual modo, siguiendo el esquema del autor y para no desestructurarlo, algunos procesos se verán en el epígrafe sobre formación y cualidades del actor (orador), y en el epígrafe sobre principios pedagógicos.

Para Bautain los métodos y preceptos requieren aprehenderse a fondo y aplicarse con perfección y naturalidad, para lo que se requiere «estar dotado de buen sentido, de inteligencia y de un espíritu recto y penetrante» (p. 236); de no ser así resultan inútiles.

El estudiante aprenderá la lógica de manera práctica y a través de múltiples ejercicios «dirigidos por un pensador experimentado, por un artista del pensamiento que le enseñe á ejecutar con desembarazo lo que él sabe y la experiencia aconseja» (p. 63). Bautain sugiere regresar al método silogístico, frente a la libertad de pensamiento que —dice— huye de las reglas, los principios y la disciplina, lo que conduce al desorden, la extravagancia y la confusión. Propone ejercicios prácticos de disertación escritos y orales para practicar el orden del discurso, sus partes, las descripciones, pruebas, siguiendo un «orden y método» (p. 63): discusiones aplicando las reglas dialécticas y el método silogístico; discusiones dialécticas improvisadas; posiciones, tesis y antítesis, «siempre con orden, con método, y bajo una buena direccion» (p. 66). Dice haber probado con éxito estos métodos en su cátedra de Estrasburgo.

Para el trabajo con la respiración y la voz, Bautain afirma que «producirá buenos resultados el recitar frecuentemente en alta voz bajo la direccion del maestro en el arte declamatorio» (p. 89-90).

En el apartado sobre la pronunciación, se hace referencia igualmente al estudio con los profesores de Declamación. Es necesario realizar muchos ejercicios, «guiados por hábil disciplina y que una el ejemplo á los preceptos», de modo que los articuladores se adapten a pronunciar con agilidad, facilidad y agrado (p. 99).

El proceso de trabajo es el siguiente:

- Emisión de la voz trabajando los distintos grados de «fuerza», siempre con un sonido agradable.
- Articulación: «limpia, clara, muy distinta, todo sin exageracion, para que no adquiera pesadez, dureza, y ese martilleo que desgarrá el oido» (p. 99).
- Prosodia: marcar «largas y breves»³⁹⁷. Se trata de trabajar la frase musicalmente, ya que «una frase hablada ó escrita es susceptible rigorosamente de ser puesta en música». Así, con la ayuda de la voz, el discurso adquiere «expresion y encanto» (p. 100).
- Acento: de las palabras, y «dominante». Debe obedecer a la intención: «el acento de la frase lo modula sobre todo la vibracion del alma, lo enternecen el deseo, el sentimiento y la conviccion» (p. 100).
- El débito y el ritmo («movimiento en el decir»): deben adaptarse siempre al contenido expresado, desde lo más lento hasta lo más precipitado.

³⁹⁷ Se refiere a las sílabas largas y breves de la poesía latina.

- Las relaciones, los «primores», el estilo, el gusto y el tacto. Estas cuestiones requieren «no mear la naturaleza con la ciencia, al tratar de perfeccionarla» (p. 101). Una vez más propone atender al sentimiento y la naturalidad.

Para dar expresividad al rostro, la espontaneidad da el mejor método: el orador debe primero «apoderarse con viveza, adquirir perfecta conciencia de lo que debe decir ó describir», y después hablar con sinceridad, convicción y sentimiento, ya que:

cuando realmente está conmovido é impresionado el orador, el rostro se emociona naturalmente con la palabra, como la palabra con el alma; sirviendo de poco en tal circunstancia el concurso del arte (p. 103).

El orador, como el actor, algunas veces «echa mano de su fondo aun para decir lo que no es suyo» (p. 157), toma de los demás los materiales (provisiones), los «digiere, los transforma» (p. 60), y acuña en el molde propio. Debe haber «transformacion, apropiacion, y por consiguiente producción animada» (p. 161).

Aunque Bautain habla del proceso de preparación del orador, este puede compararse al del actor en algunos procesos fundamentales: organización del texto, preparación por escrito del plan, determinación de la idea o ideas principales y las derivadas, concentración y repaso del esquema del plan antes de enfrentarse al auditorio, revisión de los recursos que va a utilizar, preparación del ánimo. Todos estos procesos están explicados en el capítulo decimotercero y siguientes.

El orador debe mantener la concentración antes de intervenir ante el auditorio. Las circunstancias no siempre lo facilitan, de modo que conviene

evitar toda excitacion exterior que podría cambiar el curso del pensamiento y desviar la atencion hácia diferente senda. Refugíese el orador en su propio fondo como en un santuario (p. 205).

Es común el penoso estado de agitación y miedo: inquietud, opresión del pecho como si se llevase una pesada carga, dificultad para respirar, facultades mermadas en definitiva. La causa es la responsabilidad y el riesgo. Pero esta agitación es mejor que el abandono, y hasta cierto punto saludable si no abate las facultades del orador (p. 206).

La preparación del cuerpo: Bautain no ignoraba la importancia del cuerpo en la acción oratoria, y atiende también a la *Preparación física* en el capítulo decimotercero (p. 214). Mantener eficaces las facultades físicas, intelectuales y morales requiere del cuidado de la «maquinaria» (p. 105).

La salud es un aspecto esencial, pues el cuerpo que sufre no está disponible para la acción. Es posible estimular o violentar el cuerpo por la voluntad, pero además del sufrimiento, después se pagará el esfuerzo. Es necesario mantener en estado vigoroso el cerebro, los pulmones, el corazón

y la circulación, la laringe, el sistema nervioso y los músculos; todos son necesarios para una actividad que requiere gran esfuerzo. No se debe confundir con enfermedad los síntomas de la indisposición, cuando el cuerpo se resiste y quiere retirarse antes de enfrentarse al público, a causa del miedo, de la pereza, la responsabilidad o la emoción (p. 216). Infundirse ánimos mediante la bebida o la comida copiosa no es el camino eficaz para excitar las facultades y conmovier. Cada cual debe conocer su organismo y lo que necesita en cada circunstancia: hay quien necesita comer, y quien no puede hablar si ha comido. Bautain recomienda el equilibrio, la higiene, y conocerse bien para actuar en consecuencia.

El cuidado de la voz durante el discurso es otro aspecto que el orador debe vigilar:

para que se mantenga hasta el final debe cuidarse de la voz, siendo de notar que no se extingue ni padece por esforzarla y animarla gradualmente; por lo contrario, consérvase clara, fuerte y agradable. Y cuenta, que uno de los mas importantes puntos para quien habla, lo mismo que para los que escuchan, es el de que nos vamos ocupando: para el primero, porque le interesa conservar sano y expedito el instrumento sin el cual nada puede hacer; para los segundos, porque no hay cosa que mas mortifique á los oyentes como los sonidos de la voz roncós, cascados ó mal articulados (p. 228).

La improvisación del discurso aporta la frescura y la naturalidad, pero se corre el peligro de distraerse con lo accesorio, de desconcentrarse en el devenir de las ideas. A veces el orador se queda en blanco, no recuerda ni el asunto: es momento de mantener la calma y la atención, de buscar las relaciones que harán recordar, de repetir una idea ya dicha, de evocar (p. 242).

Hay días en que la atención permanece dispersa, seguramente por indisposición del cuerpo o preocupación de ánimo; entonces hay que intentar seguir el plan a toda costa, aunque no siempre se consigue y el cansancio resulta enorme. Bautain recomienda no fijarse en nadie en concreto sino dirigir el discurso al público en su conjunto para evitar las distracciones (p. 243-244).

Al finalizar, conviene al orador dar descanso al cuerpo, especialmente al cerebro, pero también al sistema nervioso, los músculos, y reponerse del esfuerzo. Dado que los «órganos vocales» pueden estar fatigados conviene evitar la conversación o recibir gente (p. 267). Después de una actividad que implica dudas y riesgos, hay que evitar toda vanidad y orgullo. Hecha la tarea y cumplida la responsabilidad llega una deliciosa calma, alegre y voluptuosa (p. 269-270).

12.4.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Varios de los principios pedagógicos aparecen más adelante, en el epígrafe sobre formación (ver 12.4.6), pues Bautain los explica en relación a los contenidos de la formación del orador.

Cuando la pasión o excitación repentina se desborda y se expresa con palabras sublimes, no hay consejos que se puedan dar, pues es la naturaleza la que se expresa:

hé aquí la fuente de toda poesía, de toda elocuencia, de todo poder artístico. No hay reglas ni didáctica posible para esta clase de improvisación (p. 15).

Bautain distingue entre los dones de la naturaleza, las cualidades personales y la posición, por un lado, y el trabajo con reglas y el esfuerzo, por otro: «el genio poético es un don celeste, y que el talento oratorio puede adquirirse» (p. 18). La elocuencia es un don divino que puede alimentarse, pero no crearse. Por esto es muy importante reconocer los dones para estimular adecuadamente la vocación recibida.

El orador no debe conmoverse con las pasiones como dice la máxima de Horacio (ver nota 298).

En presencia del público no hay necesidad de llorar, ni tampoco de estar conmovido hasta el extremo de que llegue a faltar la voz, ó de que las lágrimas la dificulten: es preciso llorar con la voz, mas no con los ojos, y aun en aquella tenerlas de manera que puedan ser oportunamente dominadas (...) Mas cumple al arte oratorio que se reprima la sensibilidad, por lo menos lo suficiente para que no impida el libre y desahogado uso de la palabra (...) El carácter del arte cristiano, y lo que le hace sublime, consiste en que hay en sus obras cierto predominio del espíritu sobre la materia, del alma sobre el cuerpo, del hombre sobre la naturaleza (p. 26).

El orador cristiano, por este dominio de lo espiritual «comunica á su expresión algo de noble, de elevado y sobrehumano que la asemeja al lenguaje del cielo» (p. 27). La virtud está en el equilibrio, en el término medio: sentir lo que se quiere comunicar con fuerza para hacerlo con inmediatez y calor, pero sin llegar a la vehemencia que paraliza e impide la expresión (pp. 28-30).

El talento o genio natural es la cualidad indispensable del artista de la elocuencia, como ocurre en el resto de las artes:

es, pues, necesario para ejercer con buenos resultados el arte de la palabra, ó para hablar con elocuencia, un talento natural: don del cielo que toda la ciencia del mundo con sus preceptos, y todas las doctrinas con sus prácticas, jamás podrán suplir (p. 49).

La característica principal del orador es que influye en la mente, los afectos, las emociones y las ideas, transforma el alma de quien le escucha transmitiéndole lo que piensa y siente. Bautain dice que la transmisión de la vida se produce mediante la «gracia divina, inspiración celeste, fuego sagrado» (p 55-56), y en ese sentido equipara la omnipotencia creadora de Dios, mediante la palabra, con la del orador.

En consonancia con los principios expresados Bautain rechaza la formación especializada, materialista, sensualista y profesional. Reclama la necesidad de educar el espíritu, el pensamiento, la reflexión sobre el propio pensamiento, su orden y dirección.

El verdadero hombre es, como su pensamiento, una idea mas bien que un cuerpo ó una letra, letra y cuerpo que solo valen por la idea que les anima y que aquella debe expresar. Hoy se tiene miedo á lo ideal (p. 57).

Según Bautain, la educación en aquel momento buscaba más la instrucción positiva y profesional, y esto hacía que las artes acabasen derivando hacia el realismo y naturalismo (p. 57): «la realidad absorbe la atención de todos, porque se prefieren los deleites sensuales á las dulces fruiciones del alma» (p. 58). Argumenta por extenso contra el positivismo de las ciencias y la «humana sabiduría» (p. 59), a favor de la religión y la Iglesia Católica. Son principios tradicionalistas.

Lo importante es el fondo, el espíritu, mientras que hablar bien es una cuestión de forma para transmitir el pensamiento (p. 67). Para Bautain lo material es reflejo de lo espiritual, de las ideas:

no se siente, no se comprende lo bello sensible sino por el reflejo del bello moral, por la luz de la idea que brota del espíritu, iluminando y cambiando las formas y la vida de la naturaleza (p. 86).

Dicho de otra manera, el discurso didáctico, como el religioso, tiene como finalidad «hacerles comprender y admitir una verdad, á convencerles ó persuadirles de la misma» (p. 135).

El orador debe practicar los ejercicios diariamente, «multiplicados hasta el infinito» al objeto de suavizar el lenguaje y hacer de la lengua un «órgano dócil y obediente al menor impulso de la voluntad, á la mas leve excitación del pensamiento»; se trata de que su trabajo, siendo producto sutil del arte, parezca espontáneo. Es un trabajo que persigue una palabra límpida y fácil, y que no debe obstaculizar el pensamiento, la imaginación y las emociones desviando la atención (p. 70). El alumno debe estudiar las reglas retóricas y el estilo, pero sobre todo debe practicar guiado por un maestro que aporte el ejemplo. El ejemplo del maestro y la imitación harán avanzar rápidamente al alumno, sobre todo si aquel tiene autoridad, el alumno admira su superioridad y tiene el deseo de emularle (p. 72). Bautain dice que así le ocurrió a él mismo con Abel-François Villemain, a quien, como vimos, dedica el libro.

La memorización de fragmentos de los clásicos es otro ejercicio recomendado por Bautain:

se hace preciso un buen molde, y el jóven orador, que debe, por otra parte, haber recibido de la naturaleza el poder artístico, no puede formárselo sino con el auxilio é imitación de los grandes modelos (p. 85).

Bautain cree en la utilidad de los estudios de idiomas clásicos desde la educación elemental a la de humanidades, ya que la gramática comparada viene a ser un curso continuado de lógica, de análisis y síntesis (p. 79-80).

Sobre la voz, dice desconocer los mecanismos de la laringe y su relación con el cerebro, por lo que se remite a la propia experiencia práctica. Cada voz tiene su timbre natural que le aporta matices diferentes: tiple, media, y baja (sus características las vimos en el epígrafe sobre conocimientos: 12.4.3.1).

La técnica es accesoria para Bautain, lo importante es el poder de convicción del alma que se transmite a la voz y la modifica:

el medio mas á propósito, pues, para comunicar á la voz ese poder simpático, aun cuando naturalmente no se posea, consiste en expresarse con alma, y por consiguiente en verter enérgicamente todo lo que se diga, á fin de que lo sientan los demás (p. 96).

Así, basta lanzarse a hablar en público movido por la pasión y el sentimiento para que las inflexiones y el tono de la voz respondan adecuadamente, y la fuerza de la naturaleza estallará espontáneamente. En cambio, los actores, además de preparar lo que dicen, consiguen la ilusión de lo natural, pero no es lo natural: tiene algo de artificio. El arte debilita o aniquila la naturalidad (p. 97). En el discurso improvisado la voz responderá espontáneamente a las emociones encontrando el tono adecuado y la expresión oportuna (p. 98).

En cuanto a la pronunciación, el principio es el mismo: aunque el arte sirva para corregir defectos y mejorar las virtudes, «la naturaleza es pues, quien alcanza la mejor parte» (p. 98). Pone Bautain el ejemplo habitual de Demóstenes, que se entrenaba frente al mar con piedras en la boca (ver nota 280).

Propone trabajar sobre la expresión del sentimiento, con naturalidad, y en base a las dotes naturales, por lo que advierte contra los profesores de Declamación:

los profesores de declamacion y del arte de decir se parecen un tanto generalmente al profesor de filosofía de Mr. Jourdain, que le enseñaba á hacer mal y difícilmente lo que naturalmente hacia bastante bien. (...) los mejores guias en tales cosas son la naturaleza y la inspiracion del momento, y el ejemplo la mas provechosa enseñanza (p. 101).

En la segunda parte del libro argumenta sobre la particularidad y originalidad de cada individuo:

lo mismo en esto que en todo, el arte debe acomodarse á los recursos de cada cual; pues por efecto de la diversidad de capacidades, lo que aprovecha á este

no aprovecha á aquel; de suerte que en esta materia fijar reglas absolutas no es posible (p. 225).

En cambio la «organización constitutiva» de las personas es idéntica, por lo que se debe obrar de una manera similar según las pautas generales obtenidas de la experiencia común; y esto es lo que ofrece Bautain: su experiencia (p. 111).

Hay cuatro profesiones que requieren de la oratoria para su desarrollo cotidiano: «orador parlamentario, orador del foro, magistrado ó abogado, orador profesional ó catedrático, orador del púlpito ó predicador» (p. 122).

Bautain reflexiona sobre la enseñanza de las artes:

la enseñanza de las letras y de las artes: ella debe ser siempre dirigida por la exposición de los principios, de las reglas y de los métodos. No basta extasiarse en los grandes modelos, y entusiasmarse por las obras clásicas: algo es en verdad un entusiasmo sincero y una admiración bien sentida; mas la explicación debe ser didáctica; debe enseñar á confeccionar revelando el secreto de la confección, indicando los procedimientos y dirigiendo el trabajo (p. 140).

Aunque los hechos y ejemplos se lleven la mayor parte en la ejecución de las artes de la palabra, solo las ideas les dan vida, pues sin las ideas las formas se quedan superficiales, muertas. Los artistas y escuelas se reconocen por el predominio de la idea, o de la forma.

El profesor de la literatura y artes deben tener formada una doctrina, una especie de ciencia de su arte, cuyos principios, cuyas reglas y procedimientos expone aplicándolos á la práctica y robusteciéndolos con ejemplos (p. 140).

La palabra tiene algo de circunstancial, tiene valor como reflejo de las ideas. El pensamiento, «mientras vuela por los aires con la palabra, tiene algo de vago, de fluido, de inexacto» (p. 185): en la elocuencia la forma es inferior a la idea (p. 247). Aun así, reconoce que la parte «artística ó de estética» que hay en la elocuencia tiene valor en sí misma (p. 248).

Los principios que expone Bautain son a la vez morales (en sentido religioso) y estéticos, y por ello son equiparables a los que aparecen en varios manuales de Declamación. El principio de la naturalidad: la palabra se despliega como consecuencia y expresión natural de «una idea viva», por efecto orgánico, «por la efusión de la vida».

Lleno el corazón, hablará con facilidad la boca; pero si aquel está vacío, colócase en su lugar la cabeza, y la cabeza es quien echa mano de los recursos artificiales para suplir la inspiración que le falta. Este recurso es el de los meros retóricos (p. 203).

Bautain previene contra el exceso de ambición, que degenera en amor a la gloria: el orador se presenta «rodeado de esplendor y ser objeto de la consideración de todos», y su pasión sacrifica la verdad a su propio interés (p. 210). El orador, y esto era extrapolable en gran medida al actor, debe apartarse a sí mismo para dejar sitio a la verdad, debe impregnarse de ella en cuerpo y espíritu, identificarse; de este modo ya no existirá sino la verdad misma que obra por él, y tendrá una palabra inspirada, y será manifestación de la virtud de Dios (p. 212-213).

Se ha de huir de la vanidad durante y después del discurso; por ello, dice Bautain, no conviene preguntar la sensación causada entre los que oyeron; suelen ser subterfugios. Más que buscar consejos útiles, que se encontrarán mejor en la reflexión, busca el amor propio alabanzas, busca ser encumbrado, alabado, admirado y envanecido (p. 272). Recomienda aprovechar para revisar lo dicho, rehacer el discurso mejorándolo y perfeccionándolo, pulir la redacción o hacer otro nuevo; igualmente interesa reflexionar sobre las cuestiones de estilo, los recursos y los efectos empleados (p. 273).

12.4.3.5. Aplicaciones artísticas

Los cambios en las inflexiones de la voz deben servir para transmitir la vida espiritual: el pensamiento o el sentimiento. Por ello se deben practicar las inflexiones, los cambios de tono progresivos o bruscos, con ejercicios múltiples y bien dirigidos:

todas las modificaciones de la vida moral requieren cierto tono, cierto acento en la voz, de la misma manera que requieren cierto signo del lenguaje, cierta armonía, cierto paralelismo entre la vida física y sus medios de expresión (p. 94).

Sobre el accionado con el cuerpo, Bautain dice lo que el orador no debe hacer: agitar los brazos y manos, mantenerlos largo rato pegados al cuerpo, mantener las manos pegadas al púlpito o tribuna, subir y bajar los brazos regularmente, gesticular constantemente. La monotonía del gesto «á la manera que un péndulo marca el tiempo» es lo que más cansa después de la monotonía de la voz (p. 106).

Bautain reprueba los golpes de efecto, los golpes de brillo y originalidad, que sacrifican el fondo a la forma:

se quiere dar golpe, es decir pasmar al auditorio y causar su admiración, y para ello no se titubea en echar mano de los medios que han de conseguir alucinar y deslumbrarle, lo que jamás se consigue sin menoscabo de la verdad del asunto y de la dignidad del orador (p. 199).

Los recursos que el orador ha preparado, una vez más, deben estar al servicio de la idea, de transmitir lo que el orador siente, de conmover. La elocuencia ha de ser eficaz, sincera. Lo otro son fuegos de artificio:

brillantes rasgos que arrojan gran número de chispas y muy poca luz, muy poco calor, se compran lo mas comunmente al precio de la verdad y del interés del discurso (p. 200).

En el exordio, al principio del discurso, conviene comenzar con voz baja. Esto se ve reforzado por la inseguridad y la conmoción propias del orador al comenzar a hablar; en este estado es difícil hablar con fuerza: se pega la lengua, seca la boca y cuesta articular (p. 227).

Si se esfuerza la voz desde el principio, o se habla deprisa, se corre el riesgo de cansarla, o perderla más adelante. En cambio, si se comienza en voz baja, conseguimos que el auditorio guarde silencio para oír mejor y preste atención; comenzar con voz fuerte puede producir el efecto contrario, puesto que la voz se escucha de todas formas y el auditorio no hará el silencio (p. 229). El público es un ente diverso y captar su atención es difícil: se acomoda, se mueve, tose, se suena, habla. El orador tiene que sobreponerse y por medio de la voz y las inflexiones, primero conseguir el silencio, después la atención completa, finalmente la conmoción y la identificación.

El orador no debe cerrar los ojos, y aunque no se fije en nadie concreto, la mirada

irradia la vida de la manera mas enérgica, y lo mismo puede comprenderse al orador siguiendo los movimientos de sus ojos que oyendo su voz y sus palabras (p. 245).

Acabar es difícil también y no debe hacerse de manera pomposa, efectista, con recursos retóricos, sino con sencillez y claridad: es una síntesis de lo dicho, que debe movilizar al público conmovido, conducir a la acción (p. 264).

12.4.4. Habla Escénica y actuación

12.4.5. Fuentes, referencias y tradiciones

No hay referencias a libros concretos. Bautain ilustra sus argumentos nombrando algunos clásicos antiguos relacionados directa o indirectamente con el arte de la elocuencia: Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, Demóstenes, Licurgo, Solón, Pitágoras, Sócrates, Bias de Priene, Esopo, Terencio, Fedro (Gayo Julio), San Vicente de Lerins.

Nombra algunos poetas y escritores clásicos franceses: Fenelón, Bossuet, Bortaloue, Massillon, Pascal, Molière, La Fontaine, Juvenal, J. J. Rousseau, Abate Lamennais, Mr. Villemain.

12.4.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Para poder hablar en público improvisando un discurso con la forma adecuada, es necesario tener primero los contenidos «los pensamientos y su enlace», y en segundo lugar los medios de expresión por medio del lenguaje, es decir, «saber lo que se ha de decir y cómo se ha de decir». Las aptitudes para hablar en público no se adquieren, son un don de la naturaleza que se desarrolla y cultiva (p. 20).

Esas «disposiciones» tienen que ver con el alma, y con su instrumento que es el cuerpo. La manera en que el cuerpo responde a los sentimientos y la voluntad es esencial en el arte de la palabra (p. 21).

Disposiciones del alma:

– Naturales:

1. *Sensibilidad viva*. En el alma y el cuerpo, donde opera a través de los nervios, para percibir las sensaciones.

La viveza de la sensibilidad, necesaria á la palabra como á toda expresion artística, consiste, pues, en esa manera adecuada para recibir las impresiones de las cosas y apropiárselas (p. 23).

Cada persona percibe según su naturaleza, de ahí la predisposición o inclinación hacia un medio y tipo particular de expresión. El orador sutil que es capaz de concebir y comunicar sus ideas con claridad está destinado a enseñar. El que concibe y transmite imágenes podrá cautivar y divertir.

El orador debe tener sensibilidad y experimentar las emociones con viveza, pero no debe dejarse arrastrar por ellas para no perder el orden y la claridad en la expresión, ni su orden y claridad internos.

2. *Inteligencia penetrante* (p. 30). El pensamiento, la reflexión, la inteligencia, sirve para ordenar las sensaciones, las emociones, y para la conciencia del yo. El pensamiento precede a la palabra: hay que saber el tema del discurso, sus partes, su orden, sus relaciones lógicas. La inteligencia determina el objetivo, escoge los medios para conseguirlo y los modifica sobre la marcha si es necesario.
3. *Recta razón o buen sentido* (p. 34). El sentido común indica que no conviene perder la idea principal perdiéndose en los detalles: hay que escoger lo que es sencillo y claro según las circunstancias y el desarrollo del discurso. En esto cumplen un papel importante el gusto y el decoro.
4. *Imaginación pronta* (p. 38). La imaginación ordena las impresiones externas y las ideas, pensamientos, y emociones internas; permite concebir y ordenar el plan, buscar los me-

dios para comunicar, e incluso imaginarse a sí mismo para escoger lo más adecuado o modificar el discurso sobre la marcha. Debe ser flexible, ágil y clara, pues no puede entorpecer al orador.

5. *Voluntad firme y decidida* (p. 40). Hablar en público es arriesgado, impone un peso moral y físico grande, da vértigo pues hay que interesar y mantener la atención a veces durante largo rato: es necesario tener voluntad y resolución. Son muchos los factores internos y externos que pueden paralizar y desconcertar al orador: el público, la memoria, las distracciones, las miradas, los gestos, los errores al pronunciar, la pérdida del orden, etc. La voluntad y resolución surgen del compromiso de cumplir con la responsabilidad (social, de conciencia), con la misión del discurso: «cualquier otro motivo, como la ambición, la vanagloria, el interés, exponen á desengaños crueles y á merecidas derrotas» (p. 42).

Es necesaria audacia y capacidad resolutive para solucionar sobre la marcha las diversas situaciones comprometidas de la elocución en público, sobre todo cuando es improvisada. Esto no pueden hacerlo los «espíritus tímidos» (p. 43).

6. Necesidad natural de comunicar los propios sentimientos (p. 43). El espíritu busca la verdad, en un sentido religioso (luz inteligible y difusa), y una vez que la percibe quiere transmitirla a los demás, sobre todo si el individuo tiene genio y deseo de gloria. Ese espíritu expansivo «se sentirá impelido a hablar en público, y mas capaz de ejercer el imperio de la palabra» (p. 44). Se ha de tener facilidad para hablar, como los niños y las mujeres (sensibilidad impresionable, «exquisidad» y «veleidad extremada»), un carácter expansivo, comunicativo y confiado. No son adecuados los caracteres reconcentrados, tímidos, tristes, reflexivos o desconfiados.
7. *Instinto ó don natural de la palabra*. El alma de la elocuencia es el alma humana misma, y el cuerpo es el lenguaje.

El arte puede desarrollar y perfeccionar el talento de la palabra, pero no crearlo; se puede aprender á hablar correcta y elegantemente á beneficio de los estudios y ejercicios de la gramática y retórica; mas nunca se aprenderá á ser elocuente con esa elocuencia que parte del corazón y va recta á él. Todos los preceptos, todos los artificios conocidos y desconocidos no pueden formar mas que las apariencias ó un débil trasunto de ese don precioso: pues esta elocuencia tan natural como verdadera que conmueve, que persuade, que arrebatada, se compone de un alma y un cuerpo, como el hombre, del cual es la imagen, el esplendor y el verbo (p. 46).

El talento innato de la palabra consiste en una disposición moral (espíritu) e intelectual, acompañada de una adecuada disposición física en los sentidos (percepción) y los «órganos vocales» (p. 47). Para la elocuencia se requiere la indispensable vocación, una irresistible atracción hacia la palabra: la vida del espíritu que necesita comunicarse.

– Adquiridas: supuesto el talento natural sin el cual las obras carecerán de elegancia, naturalidad y vida, Bautain explica las «disposiciones adquiridas», «que pueden excitarse y desarrollarse notablemente á beneficio de los preceptos del ejercicio y del hábito» (p. 50).

1. *Del fondo de conocimientos necesario al orador.* La instrucción requiere planificación y perseverancia. El orador debe tener una instrucción liberal propia de las profesiones intelectuales y morales:

estudios clásicos que comprendan junto con la gramática, las humanidades, retórica, lógica, algo de literatura, de historia, de ciencias matemáticas y físicas, y el conocimiento de la religion; perfeccionándose luego estos estudios con los cursos superiores de las facultades ó de las universidades (p. 52).

La instrucción transmite dos tipos de conocimientos:

- a. Palabras, estructuras de las palabras, recursos (Bautain parece entenderlos como elementos formales).
- b. Organización, mental, ideas, pensamiento propio (lo más importante). En la mente, en las ideas y emociones propias que transmitir está el poder del orador. Bautain distingue por esto al orador, que transmite algo y conmueve, del retórico, que sólo agrada por medio del lenguaje.

Recomienda estudiar mucho para que todo lo que se diga sea conocido (p. 60), estudiar perseverantemente los estudios clásicos; concentrarse concienzudamente en el género u objeto de estudio al que la naturaleza del estudiante tenga propensión y hacerlo en la época de la juventud, hasta dominarlo por completo.

2. *Para hablar bien, es preciso aprender antes á pensar.* Como se aprenden otras habilidades es necesario primero aprender a pensar; para ello se debe practicar constantemente la lógica, en base a las «cuatro operaciones básicas del pensamiento» (p. 63). Se realizarán ejercicios prácticos diversos, escritos y orales, aplicando las reglas del pensamiento diestro.
3. *De como puede aprenderse a decir bien.* No basta pensar bien, es necesario hablar bien, dar forma al pensamiento. Para ello se debe practicar diariamente. Las materias a estudiar son la retórica, que enseña a hablar con elegancia, y la gramática que da «las reglas para hacerlo correctamente, siendo obvio que ante todo deben conocerse y observarse esas reglas» (p. 67). Con todo, la corrección no da elegancia ni gracia. Compara el aprendizaje en las mujeres con el crecimiento espontáneo de las plantas, y su habla con el canto de los pájaros; su locuacidad natural es mayor que en los hombres, pues se expresan con mayor ingenuidad, facilidad y viveza:

á lo cual hay que añadir la dulzura de su órgano vocal, la flexibilidad de su acento, la variedad de sus entonaciones, segun el sentimiento que las anima, y, lo que coadyuva singularmente al efecto del discurso, la movilidad de su fisono-

mía, lo pintoresco de sus gestos y la gracia en fin de toda su exterioridad. Así es que aunque por su sexo y posición natural y social no están llamadas a ser oradores, en sus relaciones y en el círculo de su actividad poseen toda la superioridad y alcanzan todo el triunfo a que aquellos pueden aspirar; porque nadie como ellas sabe persuadir, conmover y seducir, en lo que consiste, a no dudarlo, el fin y la perfección de la elocuencia (p. 69).

El orador deberá adquirir por la práctica las cualidades del habla en las mujeres, especialmente la sensibilidad, impresionabilidad, gracia y soltura, pero también la capacidad de abstracción, meditación y pensamiento. El trabajo asiduo con ejercicios repetidos debe permitir que el lenguaje y la lengua misma respondan a voluntad como si lo hiciesen de manera espontánea (p. 70).

4. *Para hablar bien en público, es preciso ante todo saber escribir.* Si hablar es manifestar el pensamiento, hay que hacerse dueños del mismo, y esto se consigue únicamente fijándolo y analizándolo por medio de la escritura: «la pluma es el escalpelo que disecciona los pensamientos» (p. 73). Hay que escribir mucho, realizar muchos ejercicios imitando los mejores modelos, hasta trascender la parte escolar y mecánica. Hay que manejar la palabra para que responda al pensamiento como la laringe responde al cantante en todos sus movimientos e inflexiones, como los dedos del violinista se colocan en el lugar exacto:

volver y revolver las voces de su idioma, todas las construcciones de frases, todas las combinaciones de la palabra, de manera que esta llegue a transformarse en instrumento dócil y suave para la voluntad, y se preste sin resistencia al menor impulso del pensamiento (p. 75).

Todo ello debe redundar en una instrucción en las labores intelectuales o del pensamiento y su expresión: «del propio modo que a los aprendices o peones se les instruye y forma para las funciones materiales y ejercicios mecánicos» (p. 78). La herramienta del orador es el pensamiento y el lenguaje, y se deben dominar las reglas y métodos que lo hacen más fácil y eficaz.

Bautain propone el ejercicio de memorizar textos, especialmente fragmentos de grandes poetas, que después se podrán recitar según la ocasión. De este modo, se perfecciona el lenguaje, se aprende a percibir y expresar la música de la palabra, permite «acostumbrar el oído al ritmo y número del período», y por la imitación se desarrolla el buen gusto literario, el placer por los detalles del estilo, se prepara la imaginación y el entendimiento para desarrollar la composición oratoria (p. 83). Sugiere practicar en la naturaleza para inspirarse con ella y mitigar el cansancio de la tarea (p. 87).

Disposiciones del cuerpo.

No basta tener ideas y saber expresarlas por medio del lenguaje, el orador necesita habilidades:

saber articular las palabras, pronunciar y decir el discurso: necesita oportunidad en la voz y en el gesto, ó sea la accion oratoria, de eficacia inmensa para el éxito de la elocuencia (p. 88).

«La voz (...) es el instrumento principal para el orador» (p. 88).

1º De la voz.

Las disposiciones naturales tienen que ver con la forma y estado de los órganos que la producen: pecho, laringe y boca.

Las disposiciones adquiridas, el arte,

puede mucho, sí, para facilitar y modificar los movimientos orgánicos por lo que hace á la respiracion, á la emision de la voz y á la pronunciacion; lo cual debe ser objeto de especial estudio (p. 89).

Respiración: se requiere una emisión de aire continua y fluida, que no interrumpa los periodos o las frases que requieran cierta duración y continuidad. «Economizar el aliento» (p. 89).

El orador debe cuidar las siguientes cuestiones al comenzar el discurso: no hablar con excesiva rapidez, no usar un volumen fuerte. De ser así perderá el aliento, se puede quedar sin voz, tendrá que redoblar sus esfuerzos y así cansará también al auditorio (p. 89).

Son cuestiones de gran importancia práctica, y hay varias maneras de trabajarlas: ejercicio y trabajo, experiencia personal, experiencia y consejos ajenos. «Hoy día tan solo los actores se ocupan de dichos puntos con formalidad» (p. 89).

La acción oratoria, el uso de la voz, tan necesaria para conmover y movilizar al auditorio, tan apreciada por los antiguos, está desatendida.

Las modulaciones de la voz provienen de los movimientos de la laringe, que al contraerse o dilatarse, las puede variar sin límites. Bautain dice desconocer las relaciones entre en cerebro, el pensamiento, y la producción de la voz, los mecanismos de la laringe. Los cambios y modulaciones, las habilidades, los ha adquirido por la experiencia, realizando pruebas y experimentos de manera «puramente empírica» (p. 91).

La voz requiere de múltiples inflexiones, que se deben practicar con muchos ejercicios y recitaciones, hábilmente dirigidas para producirlas a voluntad. El arte y la enseñanza, la «gimnástica ó especie de educación de los órganos vocales», pueden dulcificar la voz, hacerla flexible y obediente, hacerla pasar por todas las inflexiones, hacer que se adapte a cualquier tono, pero sin un alma que lo mueva el instrumento mejor preparado es impotente. Bautain cree que «sin cultura alguna ni preparación» (precisamente la que hacen «un cantor hábil ó un actor práctico»), cualquiera con convicción y pasión «dará naturalmente con el tono, las inflexiones y todas las modulaciones de la voz que mejor han de responder á lo que pretende decir» (p. 97). Con todo, no deja de admitir lo que el arte y la enseñanza, con el ejercicio asiduo, pueden hacer para perfeccionar el instrumento.

2º De la pronunciación.

Es una cualidad de la mayor importancia en el orador. Le permite hacerse oír y hacerse entender. La relación entre vocales y consonantes incide en la voz; forman sílabas y estas palabras, que forman el «lenguaje *articulado*» (p. 98). La pronunciación depende de los órganos del individuo y del entorno en que vive. Bautain hace referencia a los profesores de Declamación, a los ejercicios y preceptos con que trabajan (p. 99).

3º De la acción oratoria.

Aunque la naturaleza es también en esto determinante, el arte resulta eficaz, especialmente en lo referido al cuerpo y la acción.

Fisonomía: la mirada es fundamental: «su mirada, es el espejo del alma del hombre; de que lanza rayos de luz que iluminan el discurso» (p. 102). Los músculos faciales cambian expresivamente acordes al sentimiento del orador, de manera que lo amplifican; son un gran recurso que aprovechar cuando se habla frente a las masas. Lo mejor es que el orador se exprese de manera sincera y natural, para que el rostro acompañe la expresión.

Lo mismo ocurre con el cuerpo; sin embargo, Bautain reconoce la dificultad de mover la «maquinaria», que es más pesada y embarazosa que la voz y el rostro, ya que en ella domina la materia. El movimiento de manos y brazos es lo que delata la inexperiencia o el embarazo del orador, también la torpeza, la trivialidad, la afectación, y la falta de concordancia con lo que está diciendo (p. 105). Es conveniente, por tanto, prepararse y adquirir buenos hábitos para que el cuerpo se mueva con naturalidad y acorde «al impulso de la palabra» (p. 106).

La «acción oratoria» es muy importante y puede aprenderse con ejercicios, incluso con estudios de Declamación bajo la dirección de un maestro, para conseguir aplomo, soltura y gracia en los movimientos. Ayudará estudiar a los oradores más distinguidos, y frecuentar la mejor sociedad para impregnarse de la elegancia de sus maneras y su lenguaje. Lo ideal es recibir educación desde niño entre gente culta, ya que así se aprende por imitación, por hábito y sin esfuerzo a expresarse correcta y elegantemente. Tener o adquirir distinción en las maneras y en la persona es la «cima» de las predisposiciones del orador (p. 108).

El orador necesita de un cuerpo sano, que responda a las fuertes demandas a las que se le somete. El cerebro debe funcionar perfectamente para mantener la atención y la actividad intelectual, los pulmones que suministran el oxígeno y el aire para la voz, la laringe que se contrae y expande bruscamente, el sistema nervioso que se agita, los músculos del cuerpo que entran en acción al completo, la circulación que alimenta el cuerpo en el esfuerzo.

12.4.7. Conclusiones

La Declamación teatral era considerada una disciplina estrechamente relacionada con la oratoria, de la que se fue emancipando en las formulaciones teóricas y justificaciones desde finales del siglo XVIII —en la práctica ya lo estaban—. La habilidad para hablar en público en contextos

sociales, profesionales y artísticos, fue muy valorada en el siglo XIX, por lo que los tratados de oratoria, como el del Abate Bautain, tuvieron vigencia hasta el siglo XX.

Aunque imprecisos, sorprende la cantidad y organización de contenidos sobre voz y habla, que no suelen encontrarse en los manuales de Declamación, probablemente por tener que atender estos a la diversidad de materias y disciplinas implicadas en la actuación. No obstante, los principios y consejos de Bautain están cercanos a la Declamación, y muchos son de igual aplicación.

El genio, la búsqueda de la verdad (espiritual), y el deseo de comunicarla, son los principales rasgos naturales del orador; son dones dados por Dios, que se pueden desarrollar (adquirir habilidades), pero no crear. Bautain sigue la línea del providencialismo idealista derivado del paradigma cristiano, que hemos visto en varios manuales del mismo periodo. Es el furor Platónico, el «fuego sagrado» del alma lo que el orador transmite, mediante la «gracia divina, inspiración celeste» (p. 55-56). Esta posición intelectual le lleva a rechazar el materialismo, y el arte realista y naturalista. Igualmente, en la oratoria identifica el «fondo» con el pensamiento, que es lo primordial, y la palabra con la «forma». Por esto mismo Bautain rechaza, como hizo Platón, a los actores por imitadores:

y de ahí proviene el vicio y desfavor de esta profesion, que sin embargo exige tanto talento y estudio; parece tener algo de ruin eso de decir lo que no se piensa, y manifestar lo que no se siente (p. 104).

En cuanto a la didáctica, Bautain da valor al estudio y a la imitación del maestro, cuyo ejemplo es más importante que los preceptos: «adelantarán mas esforzándose por imitarlos, que con todas sus instrucciones» (p. 71). Y sobre la voz, reconoce tener una experiencia puramente práctica:

por el solo uso, despues de experimentos á menudo repetidos, aprendemos á usarlos con mas facilidad, con mas energía, siendo nuestra habilidad en cuanto á esto puramente empírica (p. 91).

Hay varias alusiones a los profesores de Declamación y los actores, con referencias a los ejercicios y métodos con que trabajan, especialmente en la articulación y la acción oratoria. Es posible que Bautain hubiese tomado clases con un maestro de Declamación.

Afirma que las investigaciones anatómicas sobre la voz han sido infructuosas —Bautain era doctor en medicina—; sin embargo, hemos visto que había varias publicaciones en Francia explicando el mecanismo vocal y las consecuencias sonoras del mismo (Segond, 1856). Para Bautain la mejor voz es la «simpática», pero solo la puede definir por sus consecuencias: la voz que encanta e

inspira los afectos (p. 94). Como se ve, huye de toda objetivación a fin de mantener el principio de la inspiración como base de la comunicación: expone el qué, pero no el cómo. De ahí la imposibilidad de enseñar: «en este particular son inútiles los preceptos del arte. Es imposible enseñar á conmoverse, á sentir vivamente, á expresarse con ardor y persuasión» (p. 95). Es el principio más repetido:

pueden las lecciones escolares dar cierta soltura en la declamacion; pero jamás infiltrarán el sagrado fuego, vivificador de la palabra, ni el vivo sentimiento tan delicado, tan preciso de una alma conmovida ó apasionada, de un espíritu convencido que echan mano instantáneamente de las expresiones y de la voz mas apropiadas (p. 100).

Explica los principios, pero pocas veces desciende a la técnica. El talento y el ejemplo son la mejor enseñanza, cuyo objetivo es transmitir una verdad, una verdad que se tiene y se transmite a otro. Enfoca la materia desde las cualidades del individuo y no en la propia disciplina, aunque en artes —dice— hay que exponer «los principios», «las reglas» y «los métodos», así como los «procedimientos». De nuevo aparece la oposición entre arte y naturalidad:

los actores, quienes pueden sin duda conseguir gran éxito por la ilusion de lo natural, pero al fin y al cabo no producen mas que ilusion, algo parecido á lo natural, no exento del artificio; luego valdrá mas indudablemente la naturalidad por sí sola (p. 97).

12.5. Emilio Yela de la Torre / Emilio Belari (1872) *La Voz. Su mecanismo, sus fenómenos, su educación, según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*

12.5.1. El autor y las ediciones

«Los datos biográficos y artísticos sobre el tenor y maestro de canto Emilio Yela de la Torre son muy escasos», dice María del Coral Morales (2008: 725), que recoge los disponibles en la prensa. Aportaremos otros nuevos y al parecer desconocidos datos sobre su biografía.

Nació en 1839, y la primera información localizada es de 1857: aparece como estudiante en el listado de alumnos de la Escuela Normal de Instrucción Primaria de Madrid³⁹⁸, que estaba en el Colegio de sordo-mudos y ciegos, lo que ya indica cierto interés por la comunicación, la ciencia, la enseñanza y sus métodos.

³⁹⁸ Escuela Normal establecida en el Colegio de sordo-mudos y de ciegos de Madrid (1857).

Fue fundador y propietario de la revista semanal *La mujer cristiana*, publicada en Madrid desde 1864 (Morales, 2008: 726). En esta época, a través del periodismo, entabló amistad con Práxedes Mateo Sagasta³⁹⁹ (1825-1903).

En 1868 estaba en París haciendo estudios musicales y escribiendo un *Manual teórico del canto*⁴⁰⁰. Cantó en la compañía de la ópera italiana de París y estudió medicina, aunque tras graduarse no ejerció⁴⁰¹. Según él mismo dice en el tratado, estudió fisiología con el Doctor Edouard Fournié (1833-1886), para conocer de manera precisa el funcionamiento del mecanismo vocal y poder aplicarlo a la enseñanza. Asistía a observar las clases de Stéphen de la Madelaine en el Conservatorio de París, maestro que también tenía varios tratados sobre canto. Años después, en 1872, Yela se presentaba como

primer tenor de la ópera italiana, alumno que ha sido del Conservatorio Imperial de París y discípulo particular de los célebres maestros Mr. Reviel, reconocido como el primero de Francia, del célebre barítono Bennachée y del Signor Giulliani profesor de cámara de S. M. la emperatriz Eugenia y primer maestro de canto del Teatro de la Grande Opera de París (En Morales, 2008: 726).

Según Morales, solo consta una actuación en España. Fue el once de enero de 1871 en el Teatro Real, y se presentó en la ópera *Linda de Chamonix*, de Donizetti, junto a grandes cantantes como Ronconi, Gassier, Giraldoni, Natalia Testa y Ferni. El autor de la reseña hace una mala crítica de Yela señalando que «ejecutó con frialdad y sin ningún colorido las piezas en que tomó parte» (Morales, 2008: 725); hacía el papel principal: Carlo, Vizconde de Sirval.

En enero de 1872 se anunciaba en la prensa la apertura de la Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz, dirigida por Emilio Yela.

Estando constituyéndose una gran empresa con objeto de plantear muy en breve el espectáculo de ÓPERA NACIONAL, combinando todos los principales elementos de que hoy se puede disponer tanto en España como en el extranjero, y haciéndose necesario aumentar el número de cantantes españoles para llevar a cabo tan patriótico proyecto, no sólo en Madrid sino en las principales capitales de provincia, hemos determinado, de acuerdo con dicha empresa, establecer una ACADEMIA TEÓRICO-PRÁCTICA DE CANTO Y PERFECCIONAMIENTO DE LA VOZ dirigida por D. EMILIO YELA DE LA TORRE (En Morales, 2008: 727).

³⁹⁹ *Belari a suicide, says the coroner*, en *The New York Times*, 19-05-1907.

⁴⁰⁰ *Revista y Gaceta Musical*, 11-5-1868, núm. 19, p. 3.

⁴⁰¹ *Belari a suicide, says the coroner*, en *The New York Times*, 19-05-1907.

Hay que recordar que estamos en el periodo (1868-1874) en que permaneció cerrada la Escuela Española Declamación, momento en que se sucedieron proyectos e iniciativas para la enseñanza del canto y la declamación (ver 8.9). También en 1872, por ejemplo, se iniciaron las Cátedras de Declamación Lírica en el Ateneo Científico y Literario (Soria, 2009b: 91).

Las academias de canto particulares competían con la enseñanza oficial del Conservatorio, bien porque los profesores no podían acceder a una plaza, bien por desacuerdo con los métodos de la institución, bien por no querer seguir un programa rígido. El prestigio del profesor era un aspecto fundamental y

solía suceder que aquellos que querían aprender a cantar iniciaban sus estudios en el Conservatorio pero, dada la discutible calidad de esa enseñanza reglada, pronto la abandonaban y pasaban a formarse de forma privada con determinados maestros de referencia (Morales, 2008: 838).

Eran los años en que se intentaba establecer una ópera nacional española, proyecto al que Yela se sumaba en una serie de artículos titulados *La Ópera Nacional* publicados en enero de 1872 en *La propaganda musical*, donde publicitó su academia en los meses siguientes (Morales, 2008: 728). Ofertaba un rápido desarrollo de la voz basado en la escuela italiana y un método propio, para llegar a la escena en la mitad del tiempo habitual. Yela admitía alumnos de entre 12 y 25 años, a precios desde 140 a 180 reales; ofrecía también clases particulares en la academia y a domicilio. Invitaba a comprobar los resultados del método visitando las clases, y anunciaba «lecciones especiales de higiene y gimnasia de la voz, aplicadas al desarrollo de los órganos respiratorios y a la curación de sus enfermedades» (En Morales, 2008: 729).

Meses después de la apertura de la academia Emilio Yela publicó *La Voz*, un libro con clara intención didáctica. La vinculación del manual con la enseñanza y la academia queda patente en la publicación de fragmentos en *La propaganda musical*, en marzo de 1872, antes de la edición del libro (Morales, 2008: 730), y en la publicación en varias ocasiones del siguiente anuncio de la Academia y del manual (Yela, 1872c: 4).

PROPAGANDA MUSICAL

ACADEMIA TEORICO-PRÁCTICA

DE

CANTO Y PERFECCIONAMIENTO DE LA VOZ

DIRIGIDA POR

D. EMILIO YELA DE LA TORRE.

primer tenor de la ópera italiana, alumno que ha sido del Conservatorio Imperial de París discípulo particular de los célebres maestros Mr. Reviel reconocido como el primero de Francia, del célebre barítono Bonnehée y del Signor Giuliani profesor de cámara de S. M. la Emperatriz Eugenia y primer maestro de canto del Teatro de la grande ópera de París. etc., etc.

30.—CORREDERA BAJA DE SAN PABLO—30.

Los alumnos de esta Academia son dirigidos por el método racional de la antigua escuela italiana y por un procedimiento, descubierto por el director de la Academia, mediante el cual se obtiene un

RÁPIDO DESENVOLVIMIENTO DE LA VOZ

que contribuye poderosamente á abreviar la enseñanza, reduciendo á la mitad el tiempo que, en general, suele emplearse para llegar á la escena teatral.

Consagrado el director de esta Academia, durante algunos años en el extranjero, al penoso cuanto difícil estudio de la Fisiología de la voz, ha adquirido el convencimiento de que todas las voces son útiles para el canto, con raras excepciones, siempre que no exista alguna lesión orgánica imposible de corregir por los medios de que hoy dispone la ciencia, y en vista de los infalibles resultados que han ofrecido y están ofreciendo en la práctica sus procedimientos especiales de enseñanza, cree haber resuelto un gran problema, objeto de su estudio constante, cual es el de desarrollar las facultades vocales á los que apasionados del arte del canto, renuncian á él en la creencia de que carecen de voz.

Enemigos del charlatanismo y amantes de la verdad por temperamento y por convicción, y deseosos de demostrarla prácticamente, invitamos á cuantas personas deseen convencerse por sí propias de los rápidos progresos que se obtienen por nuestro procedimiento á que concurren á la clase que tiene lugar todos los días de 8 á 10 de la noche, la cual está compuesta de los alumnos que han entendido los estudios bajo nuestra dirección, sin ningún conocimiento del arte del canto, entre los cuales se halla alguno que, en su opinión y en la de otras muchas personas, carecía completamente de facultades vocales y hoy demuestra las mas excelentes, con solo 40 lecciones que ha recibido desde la apertura de la Academia hasta la fecha 15 de Marzo.

Los alumnos de ambos sexos, desde la edad de 12 años, que deseen concurrir á esta Academia, pueden pasar á inscribirse, de 10 de la mañana á 2 de la tarde ó de 8 á 9 de la noche, todos los días.

LECCIONES PARTICULARES EN LA ACADEMIA O EN CASA DE LOS DISCIPULOS.

LA VOZ

SU MECANISMO, SUS FENOMENOS Y SU EDUCACION,

SEGUN LOS PRINCIPIOS DE LA FISICA, LA ANATOMIA Y LA FISIOLOGIA

POR

D. EMILIO YELA DE LA TORRE.

Esta interesante obra que está en prensa y verá la luz pública en todo el mes próximo es la primera de su género que se publicará en España.

Basada en los principios de la ciencia hermanados con el arte, ofrece la garantía de haber sido revisada y aprobada por los principales artistas y maestros extranjeros y por los hombres más eminentes de Francia que hoy hacen autoridad en la ciencia fisiológica vocal. Viene, por lo tanto á llenar un gran vacío en el arte y por sus condiciones especiales es digna de figurar en las bibliotecas de los hombres cultos é ilustrados, por la sencillez con que se explica el verdadero mecanismo, la formación y los fenómenos de la voz, deserrando erróneas creencias y falsas preocupaciones, ya hacen necesaria, no sólo á los cantantes, maestros de canto y compositores, sino también á los actores dramáticos, á los oradores y á cuantos quieran tener conocimiento exacto de lo que es la voz; ya para bien usarla ya para ejercer la crítica con inteligencia.

MATERIAS DE QUE TRATA.

Errores de enseñanza.—Inconvenientes y consecuencias de ciertos métodos.—Base del verdadero método.—Conocimientos y condiciones que necesita un buen maestro.—Necesidad del estudio de la fisiología con aplicación al arte del canto.—Descripción del aparato vocal.—Cuerpo vibrante.—Tuvo porta-viento.—Tuvo sonoro.—Influencia de cada una de las partes que los componen.—Formación de la voz.

Breve reseña histórica del problema vocal.—Qué es la voz.—Registros de

la voz.—Denominaciones impropias y origen de que proviene la falsa clasificación.—Caracteres fisiológicos que los distinguen entre sí.

Que es el timbre.—Volúmen de los sonidos.—Teorías de la intensidad de la voz.—Resolución.—De la voz según el sexo.—Explicación de las causas por que se diferencia la voz masculina de la femenina.

De la voz en las diferentes edades.—Voz de la infancia.—En la pubertad, ó muda de la voz, su manifestación, sus causas, y precauciones que hay que tomar.—Voz de los adultos.

Clasificación de las voces.—Bajo, barítono, tenor, contralto, mezzo-soprano, soprano, voces intermedias.—Cual debe ser la base de una buena clasificación.—Consecuencia de un error en la clasificación de una voz.—Especificidades de algunos maestros para ensayar las voces.—Indicios para conocerlas.

Desarrollo de la voz.—Todas las voces son útiles para el canto, con raras excepciones.—Modo de educarlas.—Emisión, respiración, ataque, deajo.—Unión de los registros.—Uso de los timbres.—Agilidad, intervalos, escalas, trino, grupetto.—Sonidos filados.—Verdadero modo de filarlos.—Voces especiales.—Voz de los eunucos.—Su origen y destino.—Voz rara de Mr. Dupart.—La mujer tenor.

Ilusiones vocales.—Ventrilocuista.—Qué han sido y qué son los ventrílocos.—Pitónisas, magos, adivinos, el oráculo de Delphos.—Curiosa aventura de Luis Bravant, ayuda de cámara de Francisco I, contada por Juan Bordeau.—Mecanismo de la voz de ventrílocos y pruebas para demostrar que no hablan con el vientre como generalmente se cree.—El hombre muñeco, modo de imitar la voz de un muñeco para hacer la ilusión completa.—Su inventor, y su empleo en los juegos de sociedad y en los espectáculos públicos, etc., etc.

UN TOMO ELEGANTEMENTE IMPRESO, 46 REALES.

Se trata de un manual sobre la voz en el canto, no de Declamación. Por esto, a pesar del interés y proximidad con el Habla Escénica, lo incluimos en este epígrafe que recoge otros textos.

En el prólogo *Al lector* Yela explica los motivos del libro: viendo como los métodos de canto franceses e italianos no resolvían sus dudas sobre las dificultades que tenía, acudió al estudio de la fisiología para encontrar la explicación a los fenómenos vocales a través de la ciencia. Al revelar los «*misterios vocales*» y ver con exactitud qué es la voz, pudo plantear como educarla convenientemente, y «desterrar antiguas, y erróneas ideas que tanto perjudican á la enseñanza y al arte por consiguiente» (p. 8). Su intención es el progreso del arte, del que poco han escrito artistas y maestros. Afirma que el libro se ocupa de la parte relativa a la formación vocal, y no a la del *Bel canto*. Se dirige principalmente a los profesores, como guía, pero «también á los que se dedican al estudio del canto sin otra instrucción que el solfeo» (Yela, 1872a: 9).

Pocos años después estaba de nuevo en París. En 1878 aparecía reseñada en prensa⁴⁰² la «revolución en el canto lírico», que protagonizaba Emilio Belari. El reportero da los siguientes datos: español de nacimiento, había cantado en *Les Italiens*⁴⁰³, dejó la carrera en plenitud de facultades para dedicarse a desarrollar una teoría propia, basada en sus conocimientos como médico y en el sentido común. El artículo continúa: conoce perfectamente el arte de la emisión del sonido y los métodos para que las voces débiles o defectuosas puedan desarrollarse; el progreso de sus alumnos es algo realmente maravilloso y en seis semanas el instrumento vocal ha cambiado completamente. En las clases corrige a los alumnos —sigue el artículo— en cada detalle y con toda atención; los alumnos que usualmente necesitan tres años para cantar ópera en escena lo hacen en dieciocho meses; ha arreglado voces estropeadas por otros profesores. Lo describe como noble de nacimiento, con la distinguida condecoración nobiliar de la orden de Malta en el ojal, y como un caballero inteligente y refinado. Señala también que es un entusiasta de las voces americanas⁴⁰⁴, que le parecen de las mejores y más naturales del mundo. Finalmente, dice que a Belari le gustaría establecer el Conservatorio de América.

Llegó a Estados Unidos hacia 1881; en 1883 vivía en West 23d Street, en pleno centro de Manhattan, y estaba preparando la publicación de dos libros: *Didactic. Abridged art of learning and teaching singing. Practical lessons in vocal style. Critical studies on prominent singers. The art of mimic applied to singing*; y *Musical literature. Letters of a tenor. Chats*. Son datos que aparecen

⁴⁰² *A revolution in opera singing*; *West Coast Times*, núm. 2813, 8-4-1878, p. 3.

⁴⁰³ En el *Boulevard des italiens* de París estaba el teatro de la Comedia Italiana, y después de la Ópera Italiana.

⁴⁰⁴ Hay una referencia a las clases que la cantante norteamericana Lilian Nordica (1857-1914) tomó en París con Belari en 1878 (James, Wilson, Boyer, 1971: 633).

en la edición inglesa de su manual, publicado en Nueva York, en 1883, como *The secrets of the voice in singing: explained according to the laws of acoustics and physiology*.

Durante veintiséis años ejerció en Estados Unidos como profesor de «cultura vocal»⁴⁰⁵. La necrológica del *New York Times* dice que el 18 de mayo de 1907, el «profesor de cultura vocal» cayó por la ventana de un séptimo piso y falleció al instante, en circunstancias poco claras que parecían un suicidio. Vivía con Emma Roderick, también prestigiosa profesora de canto. Recientemente había vendido su casa y suspendido las clases.

Tenía esposa y un hijo, que vivían en España. Su madre era prima del Duque de Riansares, Agustín Fernando Muñoz y Sánchez (1808-1873), esposo de la Reina Regente María Cristina tras la muerte de Fernando VII, y grande de España. Yela fue condecorado con la Cruz de Malta y la Orden de Isabel y Fernando. Había sido profesor de prestigiosos cantantes⁴⁰⁶.

Según Morales (2008: 856), su significación reside en haber sido el «Primer tratado español que basa sus teorías y método de enseñanza en el conocimiento fisiológico de la voz».

12.5.2. El Habla Escénica en el texto

Los doce capítulos del manual tratan sobre la voz. Dado que el libro no incluye un índice (tampoco la edición en inglés), señalo los contenidos tal cual aparecen:

– *Al lector (prólogo)* (p. 7).

– «Capítulo primero» (p. 13).

De la enseñanza del canto.

Errores de la enseñanza.- Inconvenientes y consecuencia de ciertos métodos.- Base del verdadero método.- Conocimientos y condiciones que necesita un buen maestro.- Necesidad del estudio de la fisiología con aplicacion al arte del canto.

– «Capítulo segundo» (p. 33).

Descripciones del aparato vocal.

Cuerpo Vibrante.- Laringe.- Cartílagos, tiroides, cricoides y aritenoides.- Músculos intrínsecos, crico-tiroideos, crico-aritenoideos posteriores, crico-aritenoideos laterales, tiro-aritenoideos, aritenoides.- Cuerdas vocales.- Glotis.- Membrana vocal.- Tubo porta-viento.- Traquea.- Bronquios.- Pulmones.- Tubo sonoro.- Ventrículos de la laringe.- Ligamentos tiro-aritenoideos su-

⁴⁰⁵ *Belari a suicide, says the coroner*, en *The New York Times*, 19-05-1907.

⁴⁰⁶ La necrológica cita a Lilian Nordica, Mrs. Hillhouse, Mrs. Carnegie, y Mrs. Collins P. Huntington..

periores.- Epiglotis.- Istmo de la garganta.- Faringe.- Base de la lengua.- Velo del paladar.- Pilares.- Úbula.- Amígdalas.- Cavidad bucal.- Lengua.- Fosas nasales.- Formacion de la voz.

- «Capítulo tercero» (p. 55).

De la voz.

Breve reseña histórica del problema vocal.- Definiciones de la voz.- Definicion verdadera.

- «Capítulo cuarto» (p. 65).

Registros de la voz.

Denominaciones impropias que han recibido y origen de que proviene la falsa.- Clasificacion.- Base de la verdadera clasificacion.- Registros natural, medio y agudo.- Caracteres fisiológicos que los distinguen entre sí.

- «Capítulo quinto» (p. 84).

Del timbre.

Breve reseña histórica.- Qué es el timbre.- Defectos gutural, nasal, etc. Llamados impropia- mente timbres.- Causas que los producen y modos de corregirlos.- Timbres generales, claro y oscuro.- Opiniones sobre su formacion.

- «Capítulo sexto» (p. 99).

Intensidad de los sonidos.

Teorías sobre la intensidad.- Causas de que depende.- Modo de afilar los sonidos.- Volúmen.- Causas que depende.- Modo de aumentar el volúmen de la voz.

- «Capítulo sétimo» (p. 120).

De la voz segun el sexo.

Diferencias que existen entre la voz de ambos sexos.- Causas que las producen.

- «Capítulo octavo» (p. 125).

De la voz en las diferentes edades.

Voz de la infancia.- En la pubertad ó muda de la voz.- Sus manifestaciones, sus causas y precau- ciones que deben tomarse.- Fenómenos.- Voz de los adultos.- Decadencia de la voz.

- «Capítulo noveno» (p. 137).

Clasificacion de las voces.

Bajo.- Barítono.- Tenor.- Contralto.- Mezzo-soprano.- Soprano.- Voces intermedias.- Cuál debe ser la base de una buena clasificacion.- Consecuencias de un error en la clasificacion

de una voz.- Excentricidades de algunos maestros para ensayar las voces.- Indicios para conocerlas.

- «Capítulo décimo» (p. 157).

Educacion de la voz.

Todas las voces son útiles para el canto con raras excepciones.- Necesidad de clarificar la voz antes de comenzar la educacion.- Partes que comprende la educacion.- Emision.- Respiracion.- Atacco.- Dejo.- Union de los registros y uso de los timbres.- Agilidad.- Sonidos filados.- Ejercicios correspondientes á cada una de estas partes.

- «Capítulo undécimo» (p. 199).

Voces especiales.

Voz de eunucos.- Voz de Mr. Dupart.- La mujer tenor.

- «Capítulo duodécimo» (p. 210).

Ilusiones vocales.- Ventrilóquia.- El hombre muñeca.

A partir de aquí citaré por la página.

12.5.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

No hace aun muchos años que el mecanismo de la voz era un misterio impenetrable, en el concepto de algunos hombres; pero vino el descubrimiento del laringoscopio en auxilio de la ciencia y explicó el misterio tan satisfactoriamente como pueda desearse (p. 125).

12.5.3.1. Conocimientos (Saber)

Anatomía y fisiología; capítulo segundo. Yela divide el aparato vocal en las tres partes habituales: «tubo conductor del aire», que provoca las vibraciones del «*cuerpo vibrante*» (laringe), y «cuerpo reforzador» (resonadores).

El esquema de contenidos encabeza el capítulo:

«Laringe.- Cartílagos, tiroides, cricoides y aritenoides.- Músculos intrínsecos, crico-tiroideos, crico-aritenoideos posteriores, crico-aritenoideos laterales, tiro-aritenoideos, aritenoideo.- Cuerdas vocales.- Glotis.- Membrana vocal. TUBO PORTA-VIENTO.- Traquea.- Bronquios.- Pulmones.- TUBO SONORO.- Ventrículos de la laringe.- Ligamentos tiro-aritenoideos superiores.- Epiglotis.- Istmo de la garganta.- Faringe.- Base de la lengua.- Velo del paladar.- Pilares.- Úbula.- Amígdalas.- Cavidad bucal.- Lengua.- Fosas nasales.- Formación de la voz» (p. 33).

Se trata de una descripción anatómica detallada que no vamos a reproducir.

A estos contenidos añade la relación con el hueso hioides, y la membrana mucosa que recubre todas las partes que inciden en la producción de la voz (p. 37). Destaca que Yela reconoce en una fecha muy temprana el papel de la mucosa en la vibración⁴⁰⁷:

esta parte está formada por un repliegue de la mucosa ó músculo envuelto en una membrana sumamente lisa, lustrosa y siempre húmeda, la cual, á su vez, está envuelta en una película trasparente que se destaca con gran facilidad de los bordes de las cuerdas para vibrar en el intervalo que separa á estas, bajo la impulsión del aire (p. 38).

Yela habla de la gran movilidad de los pliegues ventriculares, y su diversidad de posiciones.

Es muy interesante cómo explica las vibraciones en el pecho («resonancia en el pecho» p. 41) por transmisión de las vibraciones laríngeas al aire de la tráquea.

Da gran importancia a la cavidad faringo-laríngea en la formación de los tonos, timbres, «de la intensidad y del volumen»⁴⁰⁸ (p. 43). Al parecer era común que los profesores otorgasen estas funciones a la tráquea, lo que causaba serios trastornos al hacer notas agudas.

Las glándulas ventriculares humedecen las cuerdas vocales, humedad sin la cual no funcionarían. Las bandas ventriculares («ligamentos tiro-aritenoideos superiores») modifican el tono al anchar o estrechar el conducto resonador (p. 45).

Describe la inclinación de la epiglotis sobre la laringe en «registro natural» en «timbre claro» hasta casi tapar el conducto, y «a medida que se asciende en la escala va separándose más del orificio» (p. 46).

Sobre la lengua: si se adelanta se produce el «*timbre claro*» y si desciende el «*timbre oscuro*». Cuando se aproxima a la faringe estrechando el conducto produce el timbre gutural o «*voz de gola*», común en los principiantes (p. 47).

El velo del paladar es muy importante en la producción del sonido: si desciende el timbre es «faringo-nasal», y si sube la resonancia es oral:

⁴⁰⁷ Jorge Perelló formuló la teoría muco-odulatoria en 1962.

⁴⁰⁸ Volumen e intensidad son hoy sinónimos. Más adelante Yela explica las diferencias. En los diccionarios de la época no estaban definidos los significados en términos de acústica.

en las notas graves conserva una posición apropiada para que la resonancia se verifique en la cavidad bucal y en las fosas nasales, y se va elevando poco a poco a medida que la voz recorre la escala en sentido ascendente (p. 49).

Las dimensiones variables de la cavidad oral

contribuyen poderosamente, no sólo a la emisión de todas las notas de la escala vocal, dándolas una sonoridad particular, sino a la modificación del timbre y a la formación de la palabra (p. 50).

Estos movimientos los producen las mejillas, labios y lengua; esta es la que permite los sonidos articulados, vocales y consonantes, con sus posiciones particulares.

En cuanto a la producción de la voz, la explicación es la habitual, pero añade:

la formación de los tonos se efectúa por medio de las tensiones longitudinal y en sentido de la latitud, combinadas con el cerramiento o abertura de la glotis (p. 54).

En el capítulo tercero Yela pregunta: «¿Qué es, pues, la voz?» (p. 59), y da hasta nueve definiciones, la mayoría fisiológicas, incluida la de Fournié, a partir de la que extrae su propia definición:

la voz es el producto de las vibraciones de las cuerdas vocales, ocasionadas por el aire contenido en los pulmones, lanzado hacia fuera a través de la glotis (p. 62).

El laringoscopio permite ver el mecanismo y comprobarlo.

Registros de la voz (capítulo cuarto, p. 65).

Ha sido esta una cuestión llena de confusión y errores, principalmente por ignorar la fisiología. Registros son los cambios sonoros y físicos que experimenta la voz al moverse por la escala tonal de los sonidos, y los nombres que se les han dado son impropios: de pecho, de cabeza, mixto, falsete... asociando grupos de notas con lugares del cuerpo, lo cual es un error (p. 67). Todas las notas se producen en el mismo lugar: las cuerdas vocales.

Se ha tomado por base solamente el efecto que la voz produce en el oído, y por lo tanto, fundándose solo en las cualidades del timbre, era natural incurrir en una grave equivocación (p. 67).

Yela propone otros términos más precisos: «procedimientos distintos para la emisión de la voz». Estos son:

- Primero o natural: sonidos graves, con volumen o amplitud que se produce sin esfuerzo ni fatiga. Laringe baja. Cuerdas vocales gruesas, con amplio contacto. Contracción de los músculos

tiro-aritenoideos: por su mayor o menor tensión los bordes de las cuerdas son más gruesos o finos. Los aritenoides se juntan.

A medida que el tono se eleva se produce: ascenso de la laringe, aumento del diámetro anterior-posterior, inclinación de las cuerdas hacia adelante sobre el plano horizontal, glotis más corta (la parte vibrante es menor). Cada individuo puede producir un número diferente de notas. Llegado un punto, el mecanismo no puede seguir aumentando la fuerza en la misma posición (p. 71), y comienza a cambiarla. Este cambio puede no ser fácil y la educación vocal debe facilitar la transición para que los sonidos «se distingan lo menos posible de los producidos en el registro natural».

- Segundo o medio: la glotis reduce su tamaño longitudinal, elevación de la laringe por contracción muscular, disminución del diámetro transversal, débil tensión longitudinal de las cuerdas vocales en las notas más graves. La lengua retrocede para hacer descender la epiglotis y reducir el tamaño del tubo, y esto puede bloquearla impidiendo articular y dificultando el regreso al mecanismo natural. Al retroceder la lengua se amplía la cavidad bucal. Los labios avanzan. El velo del paladar sube. Los pilares del velo se aproximan al centro.

Se debe evitar la proyección de los labios, «lo cual se consigue aumentando horizontalmente la cavidad bucal» (p. 75).

Es el registro más extenso, el más adecuado para el canto de agilidad, facilita la vocalización y el tono ascendente. No todos los cantantes pueden extenderlo «hasta los límites de la escala vocal».

- Tercero o agudo: tiene rasgos particulares. Varía mucho según el individuo. Algunos han confundido sus características con las notas agudas del natural por la similitud sonora (por ejemplo, el do de pecho, que en realidad es «un do de falsete en timbre oscuro, como diríamos en términos vulgares» (p. 81), pero son procedimientos distintos.

Se produce por aumento de la tensión en las cuerdas vocales, por tensión de los músculos tiro-aritenoideos y «crico-tiroideos posteriores» (p. 78). La laringe amplía el diámetro transversal. El aire pasa más fácilmente, el sonido es más suave, la vibración menos enérgica. Por la separación de las cuerdas, es necesario mucho aire para que el sonido sea «voluminoso». Aumenta la longitud de la cavidad bucal por la extensión de los labios, que forman un óvalo. El aire sale también por la nariz «para aumentar la resonancia» (p. 79).

Del timbre (capítulo quinto, p. 84).

Yela explica el timbre de manera curiosa pero clara; sintetizando mucho: el sonido se subdivide en otros más agudos y más graves que vibran dos veces más rápido o más lento: son las «armónicas» (p. 86). El mismo sonido fundamental se compone de notas parciales que se mezclan en el oído de modo que «la diferencia que observamos en los sonidos depende de la cantidad de las armónicas» (p. 86).

Estando pues, demostrado que la diferencia que existe entre los sonidos depende del número de armónicas, y la resonancia de estas de la naturaleza, y forma del instrumento, nos explicaremos fácilmente esa diversidad de timbres que produce la voz del hombre (p. 87).

La movilidad del órgano vocal permite al hombre gran cantidad de timbres; si una misma nota puede tener cualidades sonoras diferentes por medio del timbre, puede expresar perfectamente las pasiones. En canto solo hay timbre claro y timbre oscuro. Otro tipo de timbres son considerados por Yela, desde la perspectiva artística, como defectos de emisión: ronco, gutural, nasal, etc.

En sentido acústico puede haber variedad de timbres, pero en el sentido artístico no se deben considerar (p. 92). Yela explica los términos prácticos que usa en las clases.

Intensidad de los sonidos (capítulo sexto, p. 99).

Aunque el mecanismo de regulación es muy sencillo la intensidad suele ser un serio problema para los cantantes, ocasiona muchos trastornos.

Al explicar el mecanismo, aunque parte del principio de que la intensidad depende de la presión del aire, Yela combina las variables de la presión con la vibración del borde o cuerpo de las cuerdas vocales, que tiene que ver con los modos de vibración o registros. Hace una crítica al sistema de compensación tono-intensidad de Müller, aduciendo que cuanto mayor es la tensión de las cuerdas vocales más agudo será el sonido. En realidad hablan de lo mismo: el equilibrio dinámico entre presión del aire y tensión de las cuerdas vocales. Lo mismo ocurre cuando Yela cuestiona las conclusiones de Dodar, y asocia el tono a la tensión longitudinal de las cuerdas vocales, mientras Dodar lo hacía a la apertura de la glotis. Tras analizar las teorías y los fenómenos que concurren Yela define:

la intensidad de los sonidos de la voz depende de tres circunstancias inseparables, á saber: de la energía con que el aire sea lanzado á través de la glótis; de la mayor ó menor resistencia que oponen los labios de la glotis al paso del aire, y finalmente, de la tensión de la membrana vibrante (p. 112).

La solución al *filado* de los sonidos (aumento o disminución de la intensidad), es el descubrimiento que Yela se atribuye gracias a la ciencia:

nuestra constante y atenta observación nos ha conducido á descubrir que el escollo estriba en regular la espiración combinada con la separación de las cuerdas vocales, que tiene lugar durante el disminuyendo del sonido que se fila, y con la dirección que se imprime á la columna de aire espirado, para producir la resonancia en la región conveniente (p. 113).

Se trata de una combinación de las tres partes: aire, cuerpo vibrante y conducto. El error habitual es aumentar la tensión en los músculos abdominales y laringe para decrecer el volumen, mientras Yela propone mayor apertura de las cuerdas vocales y reposo (no esfuerzo, descanso), manteniendo la homogeneidad del tono y del sonido: «el tiempo que dure la parte débil debe ser de reposo para el cantante» (p. 114).

Diferencia entre intensidad y volumen (p. 116 y s.):

el volúmen de los sonidos es en cierto modo independiente de su intensidad, pues así como esta depende principalmente, según hemos visto, de la energía del agente motor de las vibraciones y de la resistencia del cuerpo vibrante, el volúmen reconoce por causa principal la fuerza de impulsión y la cantidad de materia puesta en movimiento (p. 116).

La definición es confusa y parece que no se ajusta a la física; Yela quiere expresar que el aumento de la cavidad de resonancia contribuye a aumentar el volumen, independientemente de la energía y la vibración (p. 117).

Diferencias que existen entre la voz de ambos sexos (capítulo séptimo, p. 120).

El hombre y la mujer emplean el mismo procedimiento para emitir los sonidos. Sin embargo, existe una gran diferencia entre ambas voces; esta diferencia depende principalmente de las dimensiones del órgano, lo cual hace distintas también las condiciones del timbre, de la intensidad, del volumen y de la extensión (p. 120).

La menor dimensión de las cuerdas vocales en las mujeres favorece la tensión longitudinal, y por tanto la mayor facilidad para el registro agudo y los cambios en el timbre que implica (ver arriba). La inclinación de la laringe durante el cambio de mecanismo de natural a medio, hace que las vibraciones se comuniquen al tubo vocal, mientras que su posición horizontal en registro natural hace que se comuniquen a la tráquea (pues la vibración es en sentido perpendicular a esta). De ahí las confusiones, pues el cambio de timbre se ha visto como paso a otro mecanismo, es decir, del natural al agudo, cuando no lo es. La diferente dimensión, forma, y masa muscular, hace que en la mujer varíe «la naturaleza y forma del instrumento; varia también el número de las armónicas que es lo que constituye el timbre» (p. 122).

La diferente dimensión y masa muscular hace que la voz masculina tenga más volumen y haga sonidos más graves, pues longitud, grosor y tensión de las cuerdas vocales determinan el tono.

Con todo, Yela da, además de los fisiológicos, los conceptos relacionados con la estética del canto (p. 124).

De la voz en las diferentes edades (capítulo octavo, p. 125).

La voz en las niñas y en los niños es prácticamente igual hasta la pubertad. Esta es un cambio completo y crucial que afecta a lo físico y a lo moral; afecta a las mujeres hacia los ocho o diez años, y a los hombres a los quince. En la mujer la muda de la voz puede ser inapreciable

sobre todo cuando no se dedica al estudio del canto ó no abusa de la palabra. El diapason de la voz bajá uno ó dos tonos y adquiere más fuerza y robusted (p. 129).

En las clases más acomodadas puede llegar antes, por cuestiones físicas o culturales.

Las modificaciones en los hombres son más perceptibles en el timbre y el diapason. Los cambios físicos son mayores en las cuerdas vocales y los músculos que mueven la laringe. La voz es irregular, con cambios bruscos de tono y timbre, por lo que

durante este tiempo conviene suspender los estudios del canto, por lo menos el primer año, y el resto hacerlos muy paulatinamente y con gran precaucion, pues el trabajo fisiológico que se efectua en la laringe puede ocasionar dolores en la garganta y á veces hasta la pérdida completa de la voz (p. 130).

El desarrollo de los órganos de la voz dura hasta los veintitrés años en la mujer y hasta los veinticinco en el hombre. Yela cree que es el mejor momento para obtener todas las facultades de la voz, en contra de los profesores que creen que ya en ese momento no se puede educar la voz con buenos resultados:

generalmente las voces cuya educación ha comenzado después del desarrollo total del órgano, son las más sólidas y las que más vida tienen, pues se conservan hasta una edad avanzada, si han sido bien dirigidas (p. 133).

En la edad madura la decadencia de la voz puede aparecer por consumo de tabaco o alcohol, pero finalmente llega en función de la relación estrecha de la voz con los órganos sexuales, lo que en la mujer ocurre antes que en el hombre, y de manera brusca. Los signos son «una ronquera que hace bajar el diapason de la voz y altera las condiciones del timbre», mientras que en el hombre se ve dañada la voz media y las notas agudas del registro natural, a causa de la pérdida de fuerza muscular y elasticidad de las membranas (p. 134).

«Durante el período menstruacion tambien se congestiona la membrana vocal», se enrojece e irrita si se trabaja en exceso o sin cuidado suficiente (p. 135).

La *Clasificación de las voces* aparece en el capítulo noveno (p. 137).

Se incurre en graves equivocaciones por clasificar las voces atendiendo únicamente a su extensión⁴⁰⁹:

para que la clasificación responda a las necesidades del arte debe estar basada en las cualidades por las cuales se distinguen los sonidos entre sí, cuales son: el diapason, el timbre, la intensidad y el volumen (p. 137).

Efectivamente, la diferencia de dimensiones y cualidades del órgano vocal no puede medirse sólo por el tono (de todos modos Yela da la extensión de cada voz, que no recogeremos aquí); en la misma nota un barítono y un tenor producen el sonido de manera diferente. No basta ser músico para enseñar canto, hay que saber cómo funciona la voz y las diversas variables que entran en juego y que son determinantes (p. 143). Pero Yela, con todo, sigue las clasificaciones tradicionales:

- Bajo: espesor considerable de la membrana vocal, cuerdas vocales largas, resonancia en la tráquea, porque vibran en un plano perpendicular a esta. Les cuesta pasar al segundo registro.
- Barítono: cuerdas más cortas y membrana más delgada, lo que determina voz más aguda, menor volumen e intensidad. En una misma nota el bajo ha de contraer más las cuerdas que el barítono, y su tensión aumenta, por lo que aumenta la presión del aire, la masa en vibración, y con ello el volumen.
- Tenor: laringe más pequeña, glotis más corta, membrana vocal más fina y transparente; facilidad en el paso del primer al segundo registro, con poca variación del timbre. Lo mismo que ocurría al bajo en relación al barítono ocurre a este en relación al tenor.
- Contralto: cuerdas vocales y membrana vocal más gruesas. Cartílago tiroides más grande y prominente, «el vestíbulo de la glotis es también más prolongado» (p. 143). Les cuesta pasar del primero al segundo registro y el timbre en ambos es distinto.
- «*Mezzo-soprano*»: correlativa al barítono en el hombre.
- Soprano: laringe reducida, ángulo bastante obtuso de las láminas del cartílago tiroides, vestíbulo de la glotis redondeado, cuerdas vocales muy cortas, membrana vocal fina, transparente y muy elástica. Misma extensión que el tenor pero una octava más alta ya que «cada nota que emite la soprano produce doble número de vibraciones que el tenor en la misma nota» (p. 144).
- Voces intermedias (bajo cantante, mezzo-contralto, barítono agudo): «bajo el rigorismo del arte no puede admitirse esa denominación de voces» pues están muy cerca de la voz principal.

⁴⁰⁹ La tendencia cultural a clasificar voces (en el Canto) y tipos (en la Declamación) merecería un estudio aparte.

La clasificación de las voces sin formación es muy difícil y se está expuesto a cometer muchos y graves errores (p. 146), ya que puede haber defectos y hábitos que oculten el verdadero sonido (p. 150). «Signos que pueden servir de norma para calificar una voz» (p. 154):

– Soprano: flexible, ágil, notas agudas sin gran esfuerzo.

– «*Mezzo-soprano*»:

suele aparecer rígida con los graves bastante llenos, los agudos dificultosos, poca agilidad, bastante fuerza en las notas centrales y con cierto carácter dramático (p. 154).

– Contralto: poca facilidad para las notas agudas, que suelen ser diferentes del resto de la voz, sin propensión para la agilidad; en las graves, timbre varonil, notas fáciles y redondas.

– Tenor: suele atacar con facilidad, fuerza y desahogo la y sol, pero re y do son débiles.

– Barítono: la dificultad estriba en confundirles con bajos o tenores, dependiendo de su diapasón. Atacan las notas graves con más volumen y más fácil que los tenores, y encuentran dificultad para subir más allá del *mi* agudo.

La fuerza de su voz reside principalmente en las notas desde el *do* grave al *mi* agudo, que son más timbrados y más voluminosos que en el tenor (p. 155).

– Bajo: las notas graves de la primera octava serán voluminosas y fáciles, y les costará mucho entrar en las agudas.

La «respiración diafragmática» es un concepto usado por ignorantes que pretenden interferir en la respiración, que de forma natural se hace eficazmente. Del mismo modo se podría hablar de otras respiraciones (costal, ventral) y sería igualmente parcial (p. 165-166).

Voces especiales (capítulo undécimo, p. 199).

– Eunucos. (Castrados).

– Mr. Dupart: «canta naturalmente con una preciosa voz de soprano, clara, fresca, ágil y extensa» (p. 203). Sus características: laringe y glotis pequeñas, cuerdas vocales más estrechas en la parte anterior que en la posterior, lo que facilita el cierre⁴¹⁰.

– La mujer tenor. Yela hace una crítica musical rigurosa de la cantante, de la que dice: «desconocía por completo el arte de bien usar la voz» (p. 207).

– *Ilusiones vocales* (capítulo duodécimo, p. 209). Manifiestan el interés del entendido por conocer los fenómenos relacionados con la voz, y que pueden sugerir reflexiones, ideas e incluso nuevas explicaciones. Es interesante como Yela busca las explicaciones objetivas, los hechos menos evidentes que subyacen a los fenómenos.

⁴¹⁰ Se corresponde con contratenor.

- «Ventrilóquia».
- «El hombre muñeca»:

no es otra cosa que la producción de una voz particular que se asemeja á la de un niño pequeño, y que, para hacer más completa la ilusion, se atribuye á un muñeco de los que ordinariamente sirven de juguete á los niños (p. 226).

Este sonido es un efecto que se produce haciendo vibrar parte de la mejilla acercando la lengua (p. 228).

12.5.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

Los contenidos del apartado anterior implican siempre habilidades técnicas, y los procesos de trabajo del siguiente apartado las ordenan: por ello algunas habilidades se exponen en esos apartados y no las repetiremos aquí.

Timbre claro redondo, o timbre palatal: es un paso o unión con el timbre oscuro, que se realiza hundiendo algo la lengua, redondeando la cavidad, y dirigiendo el aire al paladar. Se obtiene un sonido agradable, de mucho efecto, que facilita cantar piano sobre las notas de paso entre registros.

Los timbres se pueden cambiar modificando la dimensión del tubo vocal. El timbre claro es el más natural, aunque todas las voces pueden usar los dos timbres (p. 94).

Timbre claro: aumenta el istmo de la garganta, menor apertura de la faringe, «disminución de la cavidad bucal», «aumento del orificio bucal» (labios).

Timbre oscuro: para pasar a timbre oscuro manteniendo la nota, ensanchar faringe y boca, redondear como en un óvalo, estrechar labios; disminuye el istmo de la garganta, apertura de la faringe, aumento de la cavidad bucal, «disminucion del orificio bucal» (p. 95). Para el timbre oscuro se ha de modificar la dimensión del tubo, y no es imprescindible el descenso de la laringe. La apertura de la faringe demanda mayor flujo de aire, por lo que conviene no oscurecer las notas agudas manteniendo la laringe en la «posicion que ocupa en la voz natural» (p. 96). Al descender la base de la lengua se hace más difícil articular vocales en notas agudas del segundo registro, así como las combinaciones con /p/ y /g/; la /a/ se asimila a la /e/, la /e/ a la /a/, la /i/ a la /u/ francesa, la /n/ a la /r/, y por ello se desvirtúa la pronunciación.

12.5.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

Para corregir el «timbre gutural» producido por un estrechamiento de la parte posterior de la garganta, Yela propone un proceso si el timbre es congénito, y otro si es adquirido por el hábito. El

primero consiste en emitir la /a/ y la /e/ en timbre claro y sacando la lengua cuanto sea posible, ensanchando la garganta sin preocuparse de la belleza y volumen del sonido:

obligándole á sacar parte de la lengua fuera de la boca, apoyándola blandamente en los dientes inferiores y hundiéndola en el centro y en la base (p. 89).

A medida que el defecto remita se va volviendo a la posición normal.

Las voces mal educadas suelen hacer grandes esfuerzos para las notas agudas y esto congestiona y daña la mucosa faríngea. Este es el segundo caso, y el proceso requiere trabajar no abultando los sonidos, es decir, haciendo lo contrario.

El timbre nasal se corrige fácilmente percibiendo la diferencia entre los sonidos nasal y no nasal.

Cuando no exista otra posibilidad, es posible recurrir a la cirugía.

Para aprender el proceso del *filado*, que es el núcleo de su método, Yela propone el siguiente proceso: mantener el reposo al hacer un sonido piano, que va subiendo y bajando la intensidad muy despacio, hasta el momento en que se percibe que va a producirse un cambio brusco, y entonces parar si no se puede mantener la nota sin esfuerzo, que es la condición necesaria. La espiración se ira alargando poco a poco, siempre sin esfuerzo, para no dañar la salud vocal. Se debe trabajar con sumo cuidado y perseverancia, ya que el proceso de aprendizaje dura muchos días.

En el capítulo décimo explica Yela el proceso de la *Educacion del voz*. Sintetizamos el proceso, que incluye conocimientos y habilidades técnicas.

El maestro debe primero estudiar al alumno y clasificar su voz con seguridad, de modo que los ejercicios no excedan de sus posibilidades.

Emision.

- Respiración. Debe operar de manera natural y sin intervención de la voluntad, para no desequilibrar el mecanismo y estropear lo que se hace de manera espontánea (p. 165). Se trata de un asunto muy polémico que le enfrenta al Conservatorio. Frente a lo que Giraltoni (1870) defendía en su manual, que era oficial en la Escuela Española de Música por entonces, Yela defiende la naturalidad, y arremete frente a las contradicciones con los mismos textos de Giraltoni y el sentido común (p. 170-175). Argumenta que una inspiración amplia hará que la espiración sea irregular por el exceso de presión y la presión sobre los órganos; la respiración corta tampoco es útil al canto, de modo que debe usar una respiración que se ajuste a la necesidad. No se debe expulsar todo el aire, y no se hará fuerza con los músculos abdominales a no ser que la frase musical sea muy larga y lo exija (p. 178).

Atacco.

- Emisión de las notas con la vocal /a/, una por una con libertad en la garganta. La nota debe ser atacada con nitidez, sin ruido previo, coincidiendo el sonido con el aire, sin modificar la intensidad. Se trata de asegurarse de que

la emisión es franca y natural, lo cual no solamente se conocera por la calidad y cualidad del sonido, sino porque es producido sin esfuerzo notable ni contracción, y porque al terminarlo se corta sin dejar trazos en pos de sí (p. 180).

Dejo.

- La salida o final del sonido debe ser limpia, sin ruidos, sin hipos, sin tensión. Esto indica que la emisión está libre de tensiones y es natural. Hay que evitar gesticular: «La expresión de la fisonomía debe corresponder á la del sonido» (p. 180). Entonces se pasa al piano y al forte con las mismas notas.

Union de los registros y uso de los timbres.

- No se deben confundir registro y timbres, aunque estén estrechamente unidos. El alumno puede unir los registros usando el timbre oscuro para las notas altas del registro natural, favoreciendo el paso insensible y fácil. El timbre claro puede usarse en los extremos de la voz y en el registro medio:

produce maravillosos efectos y facilita una *mezza voce* de un timbre dulce y simpático muy á propósito para expresar sentimientos tiernos y apasionados (p. 182).

- Se harán ejercicios por escalas de segundas, terceras y quintas, para familiarizarse con los registros y los timbres. Primero lentos y marcados, asegurando la entonación y el sonido, y después con mayor agilidad y en todas las vocales. Debe variarse la acentuación cuidando el *atacco*, para que sea neto, suave y sin *portamento*.

Agilidad.

En los ejercicios de agilidad que encierran todas las dificultades de la *vocalización* se comprenden los *intervalos*, las *quintas* ascendentes y descendentes, las *escalas* diatónicas y cromáticas, el *trino* y el *grupetto* (p. 184).

- Cada nota debe distinguirse perfectamente en las escalas.
- Se usarán distintos tonos que abarquen toda la extensión de la voz.
- El acento varía de posición (primera y cuarta, primera y última).
- Unir escalas ascendentes y descendentes. Yela va detallando las escalas de los ejercicios, las dificultades y las soluciones a las dificultades.

Cuando el discípulo se haya familiarizado con estos ejercicios emitiendo todas las notas de que se componen con la nitidez y velocidad necesarias, dando á todas ellas igual valor y destacando perfectamente las unas de las otras, habrá andado las tres cuartas partes del camino para la ejecución de las escalas cromáticas ascendentes y descendentes (p. 188).

- Escalas cromáticas.

Trino.

- Es difícil, pero no imposible de adquirir con estudio y paciencia. Se debe trabajar para que ambas notas tengan el mismo valor, estén ligadas, y se distingan perfectamente.

«*Grupetto*» o *mordente*.

- Primero a velocidad lenta y a medida que se domina progresivamente más rápido, evitando el sonido «caprino» tan común en los cantantes (p. 193).

Sonidos filados.

- Es lo más sencillo y a la vez lo más difícil, recurso poderoso indispensable al artista, siendo de éxito seguro si su realización es perfecta y expresiva.
- La respiración debe ser amplia pero no excesiva (p. 194).
- No se debe forzar la voz, ni llegar al extremo del forte para evitar el sobreesfuerzo. Mantenerse siempre en los límites naturales.
- La parte ascendente («*crescendo*») debe durar lo que la decreciente («*diminuendo*»).
- Ejercitar la voz en toda su extensión por semitonos pasando insensiblemente a timbre oscuro en el «*diminuendo*» (p. 196).

Palabra.

«La aplicación de la palabra á la nota es cuestión de algunas semanas de práctica» (p. 197).

12.5.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Para poder educar la voz es necesario conocer el mecanismo exacto por el que se produce: que el oído pueda distinguir cuándo lo hace natural, sin esfuerzo, y cuándo no (p. 9), de manera que los profesores tengan una base para sus métodos.

El primer capítulo trata *De la enseñanza del canto*.

Cada profesor de canto sigue un método particular, y el desconocimiento de los fundamentos de una enseñanza tan sutil y difícil hace que se cometan multitud de errores. El método más adecuado es el que sigue el «procedimiento que la naturaleza emplea para la produc-

cion de la voz» (p. 15). Los errores se cometen en el trabajo básico de formación de la voz, y con frecuencia tienen consecuencias irreparables. Se comienza por las grandes dificultades del canto, como el *filato*, en lugar de seguir un proceso en que la voz se desarrolle primero, y se destruye el «sistema fónico». Para soportarlo, «es preciso tener un órgano de acero, capaz de resistir el ejercicio irracional á que se le sujeta»⁴¹¹ (p. 17). Se comienza por lo que debería ser lo último.

Yela dice haber visto en París alumnos con grandes condiciones que en poco tiempo vieron su voz arruinada, y alumnos de medianas condiciones acabar brillando (p. 20).

Otro error básico es seguir el mismo método de las vocalizaciones para todos los alumnos sin considerar sus diferencias: se practican durante años, cuando el alumno todavía no domina las dificultades en el uso de la laringe y no tiene agilidad, cuando la voz no está formada. Así «los principiantes fatigan y hacen adquirir defectos de emisión muy difíciles sino imposibles de corregir» (p. 21). No basta ser buen músico para ser profesor de canto, porque desconocen la base, que es la voz.

Muchas veces falta el fuego, «ese *no sé qué* inexplicable que se apodera del artista» porque la inspiración y el sentimiento se estrellan ante la impotencia de los medios de expresión (p. 23), porque se sabe cantar, pero no se sabe usar bien la voz. Por eso es importante que el profesor conozca la acústica, la fisiología, y sepa cantar:

la viva voz del maestro es de una necesidad incuestionable. Por esta razón el profesor que sea ó haya sido cantante, tendrá una inmensa ventaja sobre los demás, ventaja que redundará en provecho del discípulo, porque le descubrirá la manera de vencer ciertos obstáculos sin menoscabo de las facultades vocales, economizando un tiempo precioso (p. 25).

Pero si se enseña sólo por imitación también se enseñan los defectos, por esto es necesario que el profesor tenga los conocimientos de acústica y fisiología, para poder corregir los defectos del estudiante. Aunque artistas-maestros como Duprez no manifiesten interés por la fisiología, es evidente que un artista y maestro debe conocer los mecanismos por los que produce su arte (p. 28). Se puede cantar por imitación, pero el verdadero cantante querrá saber la causa de las dificultades y cómo resolverlas mejor.

El artista estudioso puede sacar un gran partido de los conocimientos fisiológicos, no podemos menos de recomendárselos como un poderoso auxiliar de la

⁴¹¹ Estas reflexiones y similares principios aparecían en el tratado de Segond (1856).

educacion y un guia seguro, infalible para caminar con acierto y obtener prontos y eficaces resultados (p. 30).

Sobre la regulación del volumen se suele cometer un grave error por los profesores de canto:

empiezan la educacion de sus discípulos por hacerles filar los sonidos, sin haber antes colocado el órgano, en las condiciones normales de la fonacion, puesto que para filar con pureza los sonidos es preciso haber llegado antes al sumun de la perfeccion y de la facilidad en el uso del mecanismo en general (p. 100).

En el capítulo noveno Yela relata las curiosas maneras de algunos profesores reputados⁴¹² para evaluar al alumno que se inicia (p. 148 y s.) y que ilustran los métodos de la época: uno de ellos colocaba al alumno tendido con una pila de libros en el pecho y observaba la respiración y las reacciones del discípulo antes de determinar su futuro.

Excusamos hacer comentarios de las cómicas escenas á que esto da lugar, según el sexo á que pertenezca el neófito artista (p. 149).

Pero también escribe sobre maestros con habilidades, sensibilidad y conocimientos excepcionales, como Reart, en una cita traída de Antonio Cordero (1858), al igual que la siguiente:

Los errores cometidos por los maestros engañados con la extensión especial de las voces incultas, ya sea aquella en exceso ó en defecto han producido males de mucha consideracion en los apasionados á ejercitar el canto, y han separado algunos de la carrera, que tal vez, les hubiera enriquecido con gloria y dinero, dando lustre á su patria y honor á sus directores (Cordero, en Yela, 1872a: 152).

Los signos arriba vistos para la clasificación de las voces son muy variables y no son infalibles. Antes de clasificar es mejor estudiar la fonación en sí misma e ir determinando poco a poco las inclinaciones y características significativas. Así el profesor se expone menos a errores, no obrará a la ligera, y no comprometerá su crédito (p. 156).

El capítulo décimo trata sobre la *Educacion de la voz* (p. 158).

Para Yela, es un principio que todas las voces pueden ser educadas siempre que no tengan un defecto orgánico. El nivel de perfección, el resultado, dependerá de muchos factores, entre los que está el ejercicio lento, razonado, y las condiciones naturales, pero en absoluto como determi-

⁴¹² Yela dice «Mr. D...». Por otras alusiones en el manual, deducimos que puede tratarse de Gilbert Duprez.

nantes. Cada uno tiene condiciones particulares que implican una particularización de su aprendizaje (p. 159).

Yela afirma que hay cantantes profesionales que desconocen los rudimentos de la producción de la voz, y que con la nota aguda y aspavientos efectistas desatan los aplausos del público ignorante o la crítica apasionada (p. 160). Los grandes cantantes que deben servir de modelo, los que no tuvieron descalabros y merecieron elogios de críticos severos, dominaban el arte de usar bien la voz. Entonces, el maestro debe educar primero el instrumento vocal para que responda a la voluntad incluso en los pasajes más difíciles. No se puede ser buen cantante sin dominar primero el instrumento, y sin usarlo de acuerdo al arte.

En los capítulos finales reporta voces extraordinarias o curiosas:

la ciencia no se para en la mayor ó menor importancia de los objetos, y la estudia en todos los fenómenos por triviales que se consideren en el concepto de los faltos de instrucción para apreciar la trascendencia, la utilidad, ó la necesidad de conocer esos fenómenos (p. 209).

12.5.3.5. Aplicaciones artísticas

Al tratarse de un manual de voz en el canto, no hay aplicaciones artísticas cercanas a la Declamación.

12.5.4. Habla Escénica y actuación

12.5.5. Fuentes, referencias y tradiciones

En el prólogo Yela alude a los estudios que le sirvieron de guía en la fisiología:

- Liston; probablemente se refiere al cirujano Robert Liston (1794-1847), experto en laringe y tráquea.
- García; se refiere al cantante Manuel García, hijo (1805-1906). Laringólogo, cantante y maestro.
- Turck; Ludwig Türck (1810-1868), médico austriaco que introdujo el laringoscopio en la medicina.
- Battaille; Charles Amable Battaille (1822-1872), primero cantante y después investigador sobre la fonación.
- Fournié; Germain Célestin Édouard Fournié (1833-1886), médico cirujano especializado en la laringe.

Aunque no lo cita, es palpable que el enfoque, los principios y contenidos son los mismos que en el tratado de Segond (1856).

Otros fisólogos y científicos citados:

Hipócrates, Aristóteles, Galeno, Platón, Adelón, Fabricio de Acuapendente, Ferrein, Mersenne, Peraul, Dodar, Dutrochet, Geoffroy, Saint-Hilaire, Malgaigne, Félix Savart, Magendie, Bichat, Biot, Despinay, Gerdi (después Gerdy, p. 124), Bennati, G. de Latour, Cólombat, Richerand, Berard, Muller, Lónget, Nysten, Kepler, Laplace, Poisson, Euler, D'Alembert, Galileo, Newton, Bernouille, Helmholtz, Heidelberg, Andral, Bernard, Boullot, Flourens, Gall, Lafarge, Longet, Petrequin, Sauvages, Magen, Segales, Seves, Tissot, Mansini, La Chapelle.

Cantantes:

Mr. De la Madelaine (también crítico), Tamberlick, Duprez, Mario (tenor), Bonneheé (barítono), Farinelli, Caffarelli, Cataláni, García, Pisaroni, Malibrán, Pasta, Lorenza Correa, Rubini, Lablache, Moriani, Guaseo, Ronconi, Crescentini, Fezzolini, Abboni, Penco, Bonnehee, Campoul, Dupart (contratenor, p. 202).

Métodos y maestros de canto:

- Manuel García (hijo) (1840) *Traité complet de l'art du chant*. El método de canto que considera mejor. Según Yela, nadie ha resuelto el problema vocal con una teoría aceptable hasta Manuel García en 1855 (p. 58).
- Gilbert Duprez (1846) *Art du chant*.
- Antonio Cordero (1858) *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*.
- Leone Giraldoni (1870) *Guía teórico-práctica para el uso del artista cantante*.
- Crescentini, Donizetti, Manuel García, Battaille, Fournié, Revial, Reart, Eugenia García.
- Yela defiende la eficacia de la escuela italiana de canto, que con «una docena de ejercicios, á lo sumo, que son la base y el resumen de cuantas dificultades pueden encontrarse en la práctica del canto» (p.22).

Críticos:

- Mr. De la Madelaine, Castil-Blaze.

Músicos:

- Antonio Romero (clarinetista).

Cita al Director de la Escuela Española de Música Emilio Arrieta (p. 167). Yela es muy crítico con el manual de Giraldoni (1870), que era el oficial del establecimiento.

En el capítulo *Sobre educación*, Yela inserta varios párrafos de Aristóteles, de «Historia de los animales» (p. 137). Los textos de Aristóteles sobre los animales se han publicado con diferentes

títulos, el más habitual *Investigaciones sobre los animales*⁴¹³. Así, Yela se adscribe a una corriente de pensamiento próxima al positivismo y cientifismo de Aristóteles, y distante del idealismo Platónico, lo que tiene importantes consecuencias para su posición pedagógica.

Los contenidos sobre anatomía, fisiología, clasificación de las voces, alimentación e higiene, pasaron a los tratados de Declamación: aparecen resumidos en Guerra y Alarcón (1884) y en Prohens (1899).

12.5.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

Corresponderían a las mismas que se han visto para el cantante.

12.5.7. Conclusiones

Los actores han educado la voz a través del canto, ya que el trabajo vocal no estaba desarrollado en el siglo XIX como disciplina independiente. De ahí la importancia de los tratados sobre la voz como el de Sagond o Yela: formulan el trabajo vocal en sí. Introdujeron los conceptos y la terminología relacionados con la voz en cuanto a anatomía, fisiología y acústica. Plantearon los procesos de producción de la voz de manera aislada y con un criterio de objetividad, separados de las cuestiones estéticas del canto, de las sensaciones subjetivas, de las emociones. Esto contribuyó a definir los mecanismos y procesos de manera más clara y comprensible, facilitando el debate, el intercambio, y la construcción de la disciplina vocal. Hicieron que la pedagogía vocal ocupase un lugar central y decisivo en la teoría, y organizaron los procesos en la didáctica facilitando su comprensión. Pusieron en valor la cuestión de la higiene y la salud vocal en el estudiante y el profesional, contribuyendo a que formara parte de la disciplina. Plantearon la posibilidad concreta de que la ciencia podía ayudar al arte, no solo a su comprensión, sino en los enfoques, la pedagogía (mejora de los procesos didácticos) y las prácticas.

Se abrían nuevas posibilidades sobre los contenidos y la metodología de la disciplina vocal, pero sobre todo se abría un paradigma diferente, que permitía cuestionar los conceptos y el modo tradicional de entender el Habla Escénica: planteaba un marco de referencia común basado en los hechos, cuestionaba las explicaciones amparadas en la percepción subjetiva de la naturaleza, cuestionaba las creencias, cuestionaba la preminencia de las apreciaciones estéticas en el canto, cuestionaba la vinculación exclusiva de la producción vocal a la intuición y las emociones internas, cuestionaba la pedagogía del talento innato, planteaba los límites del aprendizaje por imitación. Oponía la ciencia a las creencias, y mostraba cómo podía ayudar al arte y a las personas.

⁴¹³ Aristóteles (1992).

Yela (después Belari, probablemente su nombre artístico) se formó en disciplinas como la educación (sordo-mudos), la medicina y la fisiología, lo que unido a su contacto en París con los recientes métodos de canto y la experiencia profesional, le dotó de unos conocimientos y herramientas adecuados para el replanteamiento de la pedagogía vocal. Emilio Yela cita a Aristóteles: «si la voz es un don de la naturaleza, el canto es un beneficio del arte y del estudio» (p. 158). Pero no hay que olvidar, como se ha visto en los textos sobre Declamación, que los actores tenían muchos aspectos a los que atender, y que la voz fue sólo una parte.

12.6. Matilde Díez (1886) *Programa de Declamación*

12.6.1. La autora y las ediciones

Fue la primera maestra de la Escuela de Declamación, desde 1874, al reanudarse la actividad de la institución, hasta 1883.

Considerada la gran actriz del siglo XIX, despertaba pasiones por su voz y por su dicción. Funes (1894: 573) alaba la estética de la actuación de «Matilde Díez, reina de la recitación», por saber reunir la naturaleza y la elaboración artística a base de trabajo, de estudio, y de genialidad. Sin formación, llegó, se impuso al público y la crítica reuniendo lo ideal y lo real en un estilo propio, tan alejado de la “verdad” de Romea como del efectismo.

“Su voz, dice también, era en ella casi una facultad del espíritu; pura, sonora, argentina, salía de su pecho flexible y vaga, unas veces, como los ecos de un arpa eólica, y, otras, profunda y grave como las notas del órgano ó el melodium.” Por eso al pronunciar la primera palabra, se metía Matilde en el corazón de los oyentes (Mariano Araus, en Funes, 1894: 548).

Manténía la naturalidad y la sobriedad en escena, apoyándose en su facilidad para los pequeños contrastes y las inflexiones de la voz (Cervelló, 2008: 1372).

Matilde Díez era famosa por su perfecta dicción y dominio de la entonación; se podía cerrar los ojos y dejarse llevar por una voz que dominaba todos los registros de la emoción con claridad y armonía inimitables. Orgullosa y consciente de esas facultades, encauzaba sus clases de declamación apoyándose en estos recursos (Granda, 2006: 87).

Las referencias a esta actriz son de respeto y admiración.

Hacía sentir lo que verdaderamente sentía, porque prestaba su alma á los personajes ficticios que encarnaba; y al mismo tiempo en los papeles cómicos, su natural gracejo, su ingenuidad, su voz, su acción, todos los detalles con que enriquecía los tipos que imitaba ó creaba, la hacían admirable y adorable á la vez

(...) los poderosos recursos del arte que poseía y que no eran en ella producto del estudio, sino de su propia naturaleza (Nombela, [V]: 412).

Trabajó con directores como Juan de Grimaldi, José García Luna, Julián Romea o Manuel Catalina, con quien giró por América con éxito arrollador (véase *La perla del teatro español: biografía de la actriz doña Matilde Díez*, 1855).

Acabamos con la descripción que José Zorrilla hace de sus habilidades, una de las referencias más poéticas y precisas sobre el habla escénica en la época:

Matilde era la gracia, el sentimiento y la poesía personificadas sobre la escena; su voz de contralto, un poco *parda*, no vibraba con el sonido agudo, seco y metálico del tiple estridente, ni con el cortante y forzado *sfogatto* del soprano, sino con el suave, duradero y pastoso son de la cuerda estirada que vuelve á su natural tensión, exhalando la nota natural de la armonía en su vibración encerrada. (...) al romper á hablar se apoderaba de la atención del público, hería las fibras del corazón al mismo tiempo que el aparato auditivo, y el público era esclavo de su voz, y la seguía por y hasta donde ella quería llevarle, con una pureza de pronunciación que hacia percibir cada sílaba con valor propio, y la diferencia entre la *c* y la *z*, y la doble *s* final y primera de dos palabras unidas que en *s* concluyeran y empezaran. Matilde no se habia dejado seducir ni contaminar con el exagerado y revolucionario lirismo de la lectura y recitación salmodiada, que Espronceda y yo dimos á nuestros versos, nó; Matilde recitaba sencilla, clara y naturalmente, saliendo de su boca los períodos y estrofas como esculpidas en láminas invisibles de sonoro cristal, y los versos y las palabras como perlas arrojadas en un plato de oro (Zorrilla, 1880 [I]: 210).

Dice Funes (1894: 547) que fue su discípula Elisa Boldún, pero esta había estudiado con Romea en el Conservatorio en 1858 (Soria, 2010: 173).

Sobre su labor en la Escuela de Declamación hay que destacar la redacción del programa de la asignatura Declamación, al incorporarse a la cátedra en 1874⁴¹⁴. Se trata, que sepamos, de la única programación que existe de la asignatura hasta entonces. Hay varios aspectos de gran interés en los que merece la pena detenernos.

Se publicó en 1876 en la *Instrucción Pública. Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*.

⁴¹⁴ La programación elaborada por Díez en 1874 aparece junto a las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina de este Establecimiento*, de 1861 (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 223, 239 y 281). Esto es debido a los años (1868-1874) en que estuvo cerrada la institución (véase Soria, 2010: 407).

Aunque se indica que:

los siguientes programas han sido hechos por los profesores respectivos y revisados por una Comisión facultativa, para cumplimentar la Real orden de 18 de Octubre de 1871, transmitida á esta Escuela por el Ilmo. Señor Rector de la Universidad Central con fecha 28 del mismo (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 254).

Como la sección de Declamación no se reabrió hasta 1874, en que se incorporó Matilde Díez, el programa, en principio, no puede ser anterior.

12.6.2. El Habla Escénica en el texto

Las clases prácticas se alternarían con las teóricas, siguiendo estas un programa en tres partes, cada una dividida en temas y estos en lecciones con los contenidos minuciosamente detallados. En la primera aparece la preceptiva del verso y en la tercera dos lecciones sobre voz y lenguaje.

12.6.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

12.6.3.1. Conocimientos (Saber)

Primera parte

- I. Poesía dramática en general (dos lecciones).
- II. Arte métrica castellana (diez lecciones).

Segunda parte

Rápida ojeada sobre la historia del Teatro, particularmente en España.

- I. Consideraciones generales sobre el teatro.
- II. Orígenes del teatro. (Dos partes: Grecia y Roma).
- III. Orígenes del teatro español. (Cinco partes según división cronológica, en diez lecciones).

Tercera parte

Dotes, instrucción y demás circunstancias del actor (nueve lecciones).

Los contenidos sobre habla escénica que aparecen en la tercera parte son:

Lección 25:

- «Pronunciación y corrección del idioma castellano».
- «Su importancia».
- «Medios de conseguir la corrección».
- «De la buena pronunciación».

- «Reglas para la emisión de ciertas palabras».
- «Excepcion de la regla anterior».
- «Modismos y acentuación provinciales».
- «Medios de aplicar las reglas anteriores».

Lección 26:

- «De los alientos».
- «Reglas generales - Primera - Segunda».
- «Casos en que pueden tomarse».
- «Ocasiones en que han de tomarse».
- «De la voz».
- «De la accion y el continente».

12.6.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

12.6.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

La lectura era un aspecto que Díez consideraba esencial en la enseñanza, y propone la idea de usar para ella obras que sirvieran a su vez para la formación literaria y científica de las alumnas, propuesta que estaba ya en el *Curso elemental de declamación escénica* (1834) (ver 11.1.3.3). Debía servir para corregir los defectos de la pronunciación, estudiar la respiración (pausas), la emisión de la voz, la prosodia de las palabras y oraciones. Afirma que es importante lograr la perfección en este ejercicio esencial, porque está descuidado en la mayoría de los actores.

Matilde Díez pretende optimizar el escasísimo tiempo disponible con la combinación de lectura y conocimientos, para lo cual divide la clase en cuatro grupos:

el primer grupo ó seccion se ocupará en la lectura de la coleccion de poesías hechas por Don. Manuel José Quintana, ejercitándose en la lectura en prosa, en la introclucion de la citada obra que no es otra cosa que un resúmen histórico de la Literatura Castellana, con lo cual se instruye ligeramente á las alumnas en esta materia, inseparable del arte dramático, hallando al propio tiempo con la lectura de las composiciones poéticas que forman la coleccion citada, una muestra del esclarecido ingénio de nuestros más preclaros poetas líricos (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 282).

El segundo grupo leería obras en prosa y verso de autores contemporáneos.

El tercer grupo leería y analizaría dramas y comedias del teatro español antiguo.

El cuarto grupo realizaría el estudio y práctica de dramas; en la última fase, junto a los alumnos, y con la presencia de ambos catedráticos.

12.6.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

En las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina de este Establecimiento*, de 1861, aparecen indicaciones sobre el funcionamiento de la asignatura⁴¹⁵.

Los alumnos habían de hacer un examen y permanecían el primer curso en observación, a modo de prueba.

La enseñanza en la Institución se dividía en tres partes, «mecanismo, inteligencia y expresión», íntimamente relacionadas (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 239), que refleja una estructura general en torno a conocimientos («inteligencia»), habilidades y aplicaciones.

Al mecanismo pertenece el estudio de la pronunciaci3n y respiraci3n; de la flexibilidad y soltura de los movimientos del cuerpo; de la elegancia de las actitudes, y del gesto (Escuela Nacional de Música y Declamaci3n de España, 1876: 239).

A la inteligencia correspondía la aplicaci3n oportuna de los mecanismos en los ejercicios prácticos, y adem3s: literatura, historia, métrica y vestuario; todo lo que ayuda al actor a conocer el género de la obra, la época, el lugar, y que le ayudarán a identificarse con el personaje.

Siendo la *expresión* la manifestaci3n del sentimiento con la verdad que conviene al carácter y situaciones del personaje que el actor representa, y no pudiendo sujetarse esta parte de la enseñaanza a reglas escolares, al Profesor únicamente toca guiar al alumno con consejos y coadyuvar al desarrollo del génio que posea (Escuela Nacional de Música y Declamaci3n de España, 1876: 239).

Las instrucciones de 1861 se ajustaban al manual de Romea, y seguían el «método de la verdad» (Escuela Nacional de Música y Declamaci3n de España, 1876: 287). Los exámenes incluían lectura en prosa y en verso, adem3s de ejercicios prácticos y las pertinentes cuestiones que quisieran hacer a los alumnos. En los artículos 95 y 96 se suprimía la lectura constante del apuntador, que quedaba solo para cuando el alumno vacilase con el texto; también se suprimía que el traspunte diera las entradas a escena: «la oportunidad de ésta

⁴¹⁵ Estas indicaciones no fueron elaboradas por Matilde Díez; sin embargo, aparecen junto con la programaci3n, y fueron las normas a las que debía atenderse en las clases. Por ello las incluimos aquí.

corresponde exclusivamente al actor, por ser accidente importante en la composición de su papel y en el cuadro escénico» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 288).

Además de regular los concursos, exámenes y ejercicios mensuales, en las instrucciones se regulaban los textos a utilizar para las clases (*Capítulo XVII, Obras de texto*), y el proceso para su aprobación. Las normas establecían en detalle el control de la asistencia a través de libros de firmas, controlados directamente por los profesores y la dirección del centro. Los maestros y maestras debían hacer un informe mensual de la actividad académica. Las clases tenían dos horas de duración.

El *Programa de Declamación* de 1874 comenzaba con una *Advertencia* (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 281) sobre la imposibilidad de abarcar toda la materia en una sola clase.

En la imposibilidad absoluta de que el Catedrático de Declamación intente iniciar á sus discípulos en los múltiples é indispensables conocimientos que necesitan para adquirir la posesión perfecta del difícil arte á que se dedican; conocimientos además tan vastos y esenciales que constituyen de por sí varias é importantes asignaturas, se halla en la precisión de reducir su enseñanza á una clase puramente práctica; pero aun como para esto mismo son indispensables ciertos conocimientos teóricos, es necesario formar un programa que pueda servir de guía á las jóvenes estudiosas para que adquieran por sí la educación científica que es imposible darles en el estado actual de la Escuela de Declamación (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 281).

Destaca la importancia que da a los conocimientos teóricos dentro de la didáctica, y que abarcan, como la maestra reconoce, excesivas áreas de conocimiento, además de la propia teoría de la actuación: literatura dramática, voz y pronunciación, historia del teatro. Estos conocimientos deberán adquirirlos las alumnas en las lecturas y por su cuenta, y sirven de base a sus estudios posteriores. No tiene una división por cursos.

Como se ha dicho, el programa sigue el *Manual de Declamación* de Julián Romea, que era el texto oficial, y por tanto su ideario pedagógico: no se puede enseñar a ser actor, hay dotes naturales y dotes adquiridas, el actor requiere sensibilidad exquisita, instinto de observación e inspiración, no debe haber especialidades en la instrucción del actor, el actor ha de sentir y no fingir, imposibilidad de reglas fijas en la expresión del sentimiento; son los principios de la “escuela de la verdad” que pueden verse aquí en el estudio del texto de Romea (10.9.4.4).

12.6.3.5. Aplicaciones artísticas

12.6.4. Habla Escénica y actuación

12.6.5. Fuentes, referencias y tradiciones

En la última lección, la número 31, se incluyen las «consideraciones sobre las reglas dadas por otros autores sobre la voz, acción y postura» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 283-287). Las referencias que aparecen en el programa son a Romea y Talma; sin embargo, por la citada lección hemos de suponer que habría referencias a otros autores.

12.6.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

En la tercera parte del programa hay nueve lecciones sobre *Dotes, instrucción y demás circunstancias del actor* (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 286-287). Dos de estas lecciones tienen contenidos sobre voz y lenguaje (ver 12.6.3.1).

12.6.7. Conclusiones

El programa de Matilde Díez, nos permite extraer las siguientes conclusiones:

- Aunque no elaboró un manual o tratado, Matilde Díez aportó la primera programación ordenada y detallada, en la que se explican los procesos y el método de trabajo.
- Desconocemos la práctica didáctica del Habla Escénica; sin embargo, dadas las cualidades de la maestra y algunos testimonios, es posible afirmar que se basaba en buena parte en la dicción, primero con la lectura de textos, y después con la práctica.
- Los contenidos disciplinares relacionados con el Habla Escénica en la parte teórica conforman una parte importante del programa, considerado su peso por partes o por lecciones.
- Estos contenidos específicos están diferenciados en dos bloques: versificación por un lado, pronunciación, voz y dicción por otro.
- Los contenidos de voz y dicción aparecen después de las dotes e instrucción del actor, y antes de la teoría de la actuación. Por tanto, se entienden como parte de la formación que más adelante se ha de aplicar en la representación, en estrecha relación con el trabajo de actuación.
- La teoría de la actuación aparece orientada hacia la «escuela de la verdad» o «método de la verdad», confrontada con el resto de escuelas: «Los actores y el arte según la escuela que se combate» (Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 287).

12.7. Álvaro Romea (1882) *Ideas sobre la enseñanza de la Declamación*

12.7.1. El autor y las ediciones

Hijo de Florencio Romea, que le propuso en 1876 como su sustituto en la cátedra (Soria, 2010: 171). Suponemos que intentó ocuparla al fallecimiento de su padre en 1882, año en que publicó el interesante artículo: *Ideas sobre la enseñanza de la Declamación*. Sin embargo, se nombró a Antonio Vico en 1883. Es sabido que Vico no acudía a las clases por lo que podemos suponer, aunque no hemos podido comprobarlo, que Romea continuó dando clase en la institución.

Alvaro Romea Varela nació en 1847 y estudió Derecho en la Universidad Central en 1868-1870. Aparece también como Álvaro Romea Palma⁴¹⁶. El nueve de junio de 1877 casó con María del Consuelo Catalina; tuvieron un hijo llamado Florencio que nació en 1880 (Fernández, 2004: 192).

12.7.2. El Habla Escénica en el texto

No hay contenidos específicos puesto que se trata de una reflexión pedagógica.

12.7.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

No aparecen contenidos específicos.

12.7.3.1. Conocimientos (Saber)

12.7.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

12.7.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

12.7.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

En sus formulaciones pedagógicas Romea parte de la idea de que no se puede enseñar a ser actor, sino que ya se es actor, y las escuelas sirven para ilustrarlo:

el artista es un brillante que solo puede crear la naturaleza⁴¹⁷; pero el arte y la ciencia le labran, descubriendo en sus facetas la hermosa luz del genio, que muchas veces se oculta, quiebra y oscurece entre las sombras de la ignorancia (Romea, 1882: 199).

⁴¹⁶ Soria (2010: 170) señala que posiblemente Josefa María Varela adoptó el nombre Artístico de Josefa Palma. Es un aspecto a aclarar. Ver también <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/KESMXELJL2/BNMADRID/255870040/123>

⁴¹⁷ Sigue en esto los principios de su tío Julián (Romea, 2009: 153), que a su vez los tomaba posiblemente de Mlle. Clairon (1800: 131 y s.).

La Escuela de Declamación no podrá nunca formar actores. Sin embargo, no se deduce en absoluto que la Escuela sea inútil. La formación «empírica» de los actores sería suficiente para satisfacer el inculto gusto popular, y por ello se ha generalizado la ignorante opinión de que al actor no le hacen falta escuelas. El único camino que se reconoce por el vulgo y la oficialidad para la enseñanza del arte cómico es la imitación, un camino inútil y perjudicial. Sin embargo, la sensibilidad y el genio no se pueden transmitir: se transmiten conocimientos estéticos, se enseña a diferenciar con precisión lo bueno de lo malo, a distinguir entre lo que es mera imitación y lo que es asimilar por medio del juicio intelectual y la sensibilidad estética del alma. Si la imitación bastara, los grandes actores que han enseñado Declamación en el Conservatorio hubiesen dejado discípulos o imitadores, pero no ha sido así. La imitación conduce a la rutina, al atraso y la decadencia.

La idea fundamental en Álvaro Romea es que el arte surge de la búsqueda en la naturaleza y de la inspiración del artista. Pero el talento no basta, los grandes actores han manifestado que la perfección solo se consigue «á fuerza de serios estudios y después de muchos años de trabajo asídúo y constante» (Romea, 1882: 197).

Por otra parte, Romea señala los límites del público y de la crítica en la valoración del arte del actor:

la crítica sensata y justa no puede dilatar los horizontes de un arte cuyas producciones le es imposible analizar y comparar de manera atenta y desapasionadamente en cualquier instante, empleando en su estudio todos los adelantos de tan importante ciencia; si consideramos además que la rapidez con que las craciones del actor aparecen y desaparecen ante los ojos de los espectadores; las múltiples y heterogéneas circunstancias que concurren y contribuyena su producción, y que á la vez solicitan nuestra atención en diversos sentidos; la impresión que causan todas ellas reunidas en nuestro ánimo; la inmensa y á veces imposible dificultad de apreciar, en tales condiciones, dónde acaba el mérito contraído por el poeta y comienza el del actor, deduciremos sin esfuerzo que la mayor parte, sino la aprobación del público en general, es producto de la impresión del momento, y no del atento y frío examen de la obra producida (Romea, 1882: 197).

El público tiene sus modelos, su gusto estético, tantas veces confundido, y su aprobación no puede ser el criterio de valoración del actor.

Álvaro Romea apunta que la imitación no es un método válido puesto que los grandes actores no tuvieron dignos sucesores, siquiera por emulación.

Toda la enseñanza del cómico debe basarse en el estudio del hombre, y debe pedir a la ciencia los elementos para perfeccionar ese conocimiento.

Desgraciadamente, ni la organización, ni los planes de estudio, ni los programas, ni la sobras de texto que tenemos á la vista, que reglamentan ó sirven para la instrucción de los alumnos en todos los Conservatorios de Europa, obedecen, en absoluto, á este criterio único y racional en la enseñanza de la declamación (Romea, 1882: 199).

12.7.3.5. Aplicaciones artísticas

12.7.4. Habla Escénica y actuación

12.7.5. Fuentes, referencias y tradiciones

Cita a Rafael Pérez, Joaquín Caprara, Carlos Latorre, José García Luna, Julián Romea y Joaquín Arjona como catedráticos del Conservatorio.

12.7.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

La formación en la mecánica de los medios de expresión está al alcance de todos, pero la perfección artística requiere que el alumno se forme y desarrolle intelectualmente, por esto «la enseñanza de la declamación debe tender fundamentalmente á formar la conciencia artística del alumno» (Romea, 1882: 198), y esta debe servirle de guía para el estudio del hombre (de la naturaleza) a través de los medios que la ciencia le ofrece.

Romea llega a las siguientes conclusiones sobre las escuelas de Declamación:

- No están orientadas hacia la formación de la conciencia artística del alumno, hacia su formación intelectual como guía de su talento. Ni la organización, ni los programas, ni los planes de estudio, ni los manuales utilizados sirven a aquel objetivo en los Conservatorios de Europa.
- Las escuelas deben orientarse hacia el perfeccionamiento de los artistas, no a acrecentar su número; esto último sólo se consigue protegiendo, estimulando y favoreciendo el desarrollo del artista.
- Las escuelas son útiles, pues si la naturaleza crea el artista, el arte y la ciencia lo «tallan» revelando sus cualidades, que de otro modo podrían quedar ocultas.

Es evidente que el discípulo que empieza, por más que posea las dotes naturales necesarias; ha de carecer de los conocimientos y de la experiencia que sólo se adquieren con el tiempo y el estudio, y sus investigaciones por tanto han de ser inciertas e incompletas: para eso es la escuela, para eso el maestro (Julián Romea, 2009: 168).

12.7.7. Conclusiones

Los principios pedagógicos de Álvaro Romea derivan de los de Julián Romea. Marcaron buena parte de la enseñanza en la Escuela de Declamación durante la segunda mitad del siglo XIX. En el

caso de Matilde Díez se añadía la importancia de la voz y la dicción en la teoría y la práctica; con Álvaro Romea se señala la importancia de la formación intelectual y estética para que el actor pueda guiar su propio proceso artístico. Además, la ciencia aporta elementos para el conocimiento del hombre, que es el principal objeto de estudio del actor.

Romea cuestiona la organización, principios y textos de los Conservatorios, no solo en España sino también en Europa.

Aparece claramente la conciencia de una estética del actor.

12.8. Ricardo Botey Ducoing (1886) *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*

12.8.1. El autor y las ediciones

Ricardo Botey (1855-1921) fue un médico Barcelonés cuya carrera se especializó progresivamente en Otorrinolaringología, especialidad que no existía y que gracias a su impulso se estableció en las facultades de Medicina desde 1902.

En 1882 se doctoró por la Universidad Central de Madrid con la tesis *Contribución al estudio de las resecciones patológicas del codo*. En un principio se dedicó a la medicina general, la bacteriología e histología, participando en las campañas contra el cólera de 1885 y 1886. Hubo unas pastillas con su nombre que fueron muy populares en la época⁴¹⁸.

A partir de su interés por el canto se especializó en la laringe, de donde surge el tratado que estudiamos, publicado en 1886. Desde entonces se centró cada vez más en las enfermedades de garganta, nariz y oído, estableciéndose como otorrinolaringólogo a partir de 1890 en su propia clínica, en la que al año siguiente comenzó a impartir cursos. Fundó la revista Médica *Archivos Internacionales de Laringología, Otología y Rinología*, que continuó editándose después de su muerte hasta 1926.

Tras crearse las cátedras otorrinolaringología, ocupó la de la facultad de Medicina de Barcelona. Su prestigio internacional se debió a las investigaciones en tratamientos, ponencias en congresos y publicaciones. En 1905 ingresó en la Real Academia de Medicina de Barcelona, y al año siguiente fue presidente de la Academia de Ciencias Médicas. Fue miembro fundador de la Sociedad Española de Laringología, Otología y Rinología, y miembro de la Sociedad Barcelonesa de Otorrinolaringología⁴¹⁹.

⁴¹⁸ En la caja se anunciaba como especialista en las afecciones de la garganta y de la voz. Estaban compuestas de sub-borato de sosa, brea y clorato de potasa.

⁴¹⁹ En: Ricardo Botey Ducoing, Biblioteca Complutense, Médicos históricos:
http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/med/archivo/ficha_medico.php?id_medico=24

Aportó el tratamiento fonatorio de los nódulos laríngeos. Publicó numerosas obras para la enseñanza, en las que expuso sus técnicas de tratamiento y exploración. Numerosos instrumentos de exploración y cirugía llevaron su nombre, y propuso varios tratamientos novedosos.

Dirigió la revista *Anales de Medicina*. Publicó diversas obras para la enseñanza de la especialidad, con sus técnicas de exploración y tratamiento. Un aporte que hoy se considera valioso es la descripción detallada de las clínicas de los especialistas europeos más famosos en otorrinolaringología, en *Estudios clínicos sobre laringología, otología y rinología* (1895). Gracias al libro se conoce detalladamente la otorrinolaringología de la época.

De entre sus numerosas publicaciones destaca el *Tratado de Oto-Rino-Laringología* (1914); tuvo varias ediciones y fue manual en facultades de medicina.

Higiene, desarrollo y conservación de la voz, por D. Ricardo Botey... Primera edición ilustrada con varias figuras aclaratorias del texto, con un prólogo de D. Francisco Permanyer, seguida de un apéndice con una colección de cartas, con la firma autógrafa de diferentes notabilidades en el canto sobre la manera como conservan su voz (1886), tuvo una segunda edición cuya fecha desconocemos, y una tercera en 1914.

Está dedicado a Adelina Patti, Julián Gayarre, Angelo Masini, Victor Maurel, y a los profesores de canto españoles. Prologada por Francisco de S. Permanyer y Ayats.

La obra es un «un compendio de higiene de la voz» que pretende ayudar a «mejorar la enseñanza actual del canto, unificando y regularizando bajo bases más seguras y positivas el arte de cantar y de conservar la voz» (p. 13).

12.8.2. El Habla Escénica en el texto

A partir de aquí citaré únicamente por la página.

12.8.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

12.8.3.1. Conocimientos (Saber)

La voz es la más impresionable de todas las funciones del cuerpo humano y la laringe, su órgano generador, el más susceptible y delicado de todos ellos (p. 11).

El capítulo primero (p. 17) expone de manera sencilla y concisa qué es la vibración sonora, cómo se transmite, que es el sonido (y el ruido) y cuáles son sus cualidades. Da la definición de tono, volumen y timbre, poniendo el ejemplo de instrumentos con timbre «sordo, dulce y sin brillo» como la flauta, «lleno, armonioso y dulce» como la voz, y «estridente» como el cornetín, según la distribución de los armónicos y su relación con el tono fundamental (p. 20).

Distingue el timbre del sonido laríngeo y el timbre de cada vocal aportado por la forma del resonador oral: como cada vocal tiene su timbre propio (se cante o se hable, es el mismo), es más adecuada para la emisión de una nota u otra.

La voz se produce por vibración de unas lengüetas membranosas. Explica los experimentos de Müller y Helmholtz, y las conclusiones que, recordemos, Yela de la Torre cuestionaba en parte⁴²⁰.

El capítulo segundo (p. 25) da una *Descripción de los órganos de la voz*, con una división en cuatro partes: fuelle (pulmones), tubo (tráquea), laringe y «cajas de resonancia y del timbre» (faringe, boca y fosas nasales). Explica cada una de las partes incluyendo los cartílagos laríngeos, los músculos intrínsecos y extrínsecos, los ventrículos laríngeos, la composición de las cuerdas vocales: pueden elongarse y también pueden engrosarse aumentando su diámetro por acción del músculo tiroaritenoides. El timbre depende de la posición y configuración natural de las cavidades de resonancia o «tubo vocal» (p. 34).

Funcionamiento laríngeo:

- En notas graves: epiglotis elevada, glotis tan larga como las cuerdas vocales, espacio cerrado entre los aritenoides y contacto entre ellos, las cuerdas vocales «vibran en toda su extensión y en todo su espesor» (p. 37) (ligamento y músculo), descenso de la laringe, lengua baja y plana, elevación del velo del paladar, los pilares del istmo se apartan. Si se estrecha algo la apertura bucal y se desciende un poco el velo del paladar, percibiendo el sonido dentro de la boca y especialmente en la parte anterior, es lo que los maestros llaman sonido «impostado» (p. 39).
- En notas agudas: cuerdas vocales próximas dejando una hendidura, corriente de aire más intensa, se estrecha el istmo de las fauces, sube la laringe, el velo se eleva y el sonido resuena más en la boca, la base de la lengua se encoge y se echa algo hacia atrás. Cuando estas características se acentúan, como suele ocurrir en los principiantes,

no sólo quita al sonido toda su suavidad y redondez, sino que dificulta aún más la emisión de las notas agudas, y cansa extraordinariamente el órgano vocal (p. 39).

- El profesor debe vigilar la posición de la lengua (que no se contraiga hacia atrás) y el sonido emitido.

Este sencillo proceder demuestra el valor que tiene algunas veces el conocimiento científico del porqué de una mala impostación por una causa ó por otra (p. 40).

⁴²⁰ Especialmente la referida a que el aumento de presión del aire eleva el tono; según Yela (1872) Müller no consideró todas las variables de una laringe.

- El timbre depende de la laringe y de la resonancia, aunque también depende en las notas graves de la resonancia «que adquieren éstas en la cavidad del pecho» (p. 41). Cada voz tiene su timbre propio, más o menos adecuado para el canto, pero también puede modificar el timbre modificando la forma de boca y faringe para obtener diferentes resultados: nasal, gutural, claro, oscuro... En el canto hay dos timbres fundamentales: brillante y sombreado. Se practican en función de la escuela, el estilo y las características de la voz, y se usan todas las posibilidades intermedias.
- «Timbre claro»: voz brillante e intensa que se oye a mayor distancia con el mismo esfuerzo, si se exagera se vuelve chillona y estridente. En las notas graves se abren las comisuras de los labios horizontalmente.
- «Timbre sombreado»: sonoro, voluminoso, suave, dramático, «facilita la emisión de las notas agudas y la producción de la media voz», característico de la escuela francesa de Duprez (p. 43). La cavidad bucal anterior se estrecha, la parte anterior de la lengua se aplana sobre el suelo de la boca, los labios se acercan más a la /o/ que a la /a/, la cavidad bucal y faríngea están mucho más dilatadas, las consonantes son menos acentuadas. Ligera constricción del istmo de las fauces, sin exagerar, y lengua alejada de la pared posterior de la laringe para evitar la voz gutural (p. 45).

Todos los métodos y maestros buscan que la resonancia enriquezca y amplifique el sonido de las cuerdas vocales al máximo:

A esto tienden, aunque de un modo instintivo, todos los cantantes, esto tienen por objeto todos los métodos de canto y esto ha conseguido el que posee una voz bien timbrada, una voz pastosa⁴²¹ (p. 46).

Los registros son tres:

- «De pecho o primer registro»: se usa en las notas graves sobre todo en el *forte*, robusto, timbrado, sonoro y pleno. Vibra la cuerda vocal completa en longitud y en espesor, que es considerable. En las notas agudas los músculos tensores hacen gran esfuerzo. Explica para cada voz la posición más abierta o cerrada de cada vocal para obtener buena resonancia, belleza en el sonido, y comodidad.

En las notas medias y graves de pecho, no sólo las cavidades bucal y faríngea tienen su mayor amplitud, sino que la caja de resonancia, aumenta por la comunicación de las vibraciones dadas por las cuerdas vocales a las paredes de la laringe y tráquea, á los mismos pulmones y á las paredes del tórax (p. 49).

Sin embargo decir voz de pecho es un error e indica desconocimiento, porque confunde la sonoridad (timbre) y el lugar de las vibraciones con la resonancia; no se trata de que resuene el pecho, sino de una manera particular de vibración de las cuerdas vocales.

⁴²¹ La acepción de pastosa referida a la voz, se incluyó en el diccionario de la RAE en 1869: «Se dice VOZ PASTOSA de la que, sin puntos altos, es agradable al oído».

En lugar de clasificar los registros por el timbre ó por su sonoridad particular, mejor sería dividirlos según el mecanismo de su formación; así á las notas producidas cuando las cuerdas vocales vibran en toda su longitud y en todo su espesor, se les comprenderá con el nombre de primer registro (p. 50).

Todas las notas del primer registro se hacen así, incluido el “do de pecho”, aunque parezca que resuena en la cabeza como en el segundo registro de cabeza. Las notas agudas del primer registro tienen menor fuerza por la tensión extrema de las cuerdas vocales, pero en cambio el sonido es «más intenso y penetrante» (p. 51).

- «Falsete ó cabeza, llamado también segundo registro»: más pálido, débil y delgado. Fácil emisión de voz que resuena en la cabeza. «Se halla en las notas medias y elevadas de la voz»; en las mujeres es brillante y fuerte, en el hombre débil, pero muy útil en los pianísimos de las «filaturas» y de la media voz (p. 52). Permite la facilidad en las agilidades y la imposición. La laringe sube, igual que el velo, para facilitar la resonancia oral y «a las paredes del cráneo». Las cuerdas vocales vibran en toda su extensión pero solo el borde ligamentoso, no el músculo, de manera que la cuerda vocal permanece fina. Es, por tanto, un mecanismo completamente distinto. Hay algunas notas comunes con el primer registro, pero en este son más débiles.
- «Voz mixta»: menos amplia y voluminosa que la del primer registro, pero más timbrada y sonora que la del segundo. Aunque muchos fisiólogos y profesores de canto la niegan, Botey cree que es un mecanismo aparte, y extraordinariamente bella: «los acentos de la voz mixta á veces son los más poéticos y sublimes de la voz humana» (p. 55). Es utilizada para los pianos y pianísimos por los grandes cantantes que dominan el órgano vocal para producir sonidos suaves y dulces. Es un mecanismo que entra en acción ante la dificultad progresiva en las notas agudas, sin ser falsete ni primer registro, y facilita la emisión de nuevas notas. Es muy variable según cada cantante en extensión, timbre, y proximidad a los otros registros, según las características y técnica del cantante. No hay tirantez muscular, «redondear ligeramente el timbre y llevarlo á los labios y dientes superiores», flujo de aire suave y sostenido. Característico de la escuela italiana. No está Botey seguro del mecanismo, que cree el siguiente: tensión del ligamento vocal por acción de los tensores (cricotiroideo y crico-aritenoideo posterior), leve tensión del musculo vocal en la proximidad del ligamento pero no en el resto (p. 58). Las cuerdas vocales tienen un grosor intermedio que permite notas más agudas que en el primer registro. Es un registro que cuesta adquirir.

No se debe confundir con la «media voz» que es la reducción de la voz y sus combinaciones en *mezzo-forte*, *piano* y *pianísimo*, que pueden hacerse en cualquier registro. Muchos cantantes la hacen inconscientemente creyendo que es la «voz de pecho disminuida», pero no es así (p. 61).

La extensión: «los sonidos que puede emitir la voz humana, comprenden algo más de tres octavas y media» (p. 61). Los cantantes suelen usar una extensión de dos octavas, y las voces excepcionales, naturales o por el estudio, exceden de los límites habituales del fa1 y el si4.

En el capítulo sexto trata sobre la *Respiración* (p. 119 y s.). Se han descrito varios tipos de respiración, pero es claro que nadie usa uno solo de estos tipos en exclusividad. Además, los términos usados han sido muy variados, lo que crea confusión. Botey afirma que la respiración en el canto es igual a la respiración en la voz hablada, aunque con mayor amplitud y mayor duración de la espiración, por la necesidad de mantener los sonidos:

todos respiramos bien, el tipo de respiración que adoptamos inconscientemente sería el mejor también para el canto si supiéramos ó pudiéramos conservarlo (p. 121).

Expone los tipos respiratorios de Mandl (1879), y que —recordémoslo— Yela de la Torre (1872: 165 y s.) había criticado con dureza: abdominal o diafragmática, clavicular, y «lateral» (en las costillas inferiores). Sin embargo Yela y Botey vienen a coincidir en el excesivo «ruido» que se había hecho sobre la respiración diafragmática. Botey explica que en el canto se usan las tres respiraciones dado que se busca ampliar al máximo los diámetros de la cavidad torácica. Que existe la respiración clavicular en el canto y se usa de manera eficaz, bien por tenerla natural o bien por usar las cantantes el corsé, en cuyo caso no hay otra opción.

Creemos, pues, que lo mejor es procurar desarrollar de un modo progresivo en amplitud y duración el tipo adoptado con la respiración natural, porque el pretender hacer respirar al alumno con este tipo respiratorio ó con este otro, además de no ser en absoluto posible á nada práctico conduce; pues al fin y á la postre todos acaban por respirar con su respiración natural ampliada (p. 124).

Los cantantes aprenden pronto y por experiencia que si toman mucho aire tienen dificultades para llegar al final de la frase.

La respiración natural, «muy poco importa el nombre que se le de» (p. 125), supone mayor movimiento en las costillas inferiores (porción inferior del tórax y pulmones) y menor en las superiores; el diafragma es el principal músculo que actúa, mientras que otros músculos solo intervienen en los grandes esfuerzos. No hace falta enseñar ningún tipo especial de respiración, y bastará con cuidar el propio tipo evitando levantar excesivamente la parte superior del pecho y la espalda.

Higiene de la voz, capítulos séptimo (p. 157) y octavo (p. 191).

Botey hace un repaso de los conceptos y anécdotas sobre la higiene vocal en la historia y en algunos cantantes. Al igual que Segond y Castro (1856), relaciona el funcionamiento de los órganos de la voz con el resto de órganos, destacando la función de la alimentación, la circulación, de la temperatura adecuada, y de la actividad muscular en general (p. 166 y s.).

- No cantar durante el proceso de la digestión.

- Alimentarse con proteínas e hidratos de carbono en cantidad suficiente; no hay alimentos que estropeen o favorezcan la voz (p. 169).
- Distribuir el horario de comidas de acuerdo a la hora de las funciones.
- Antes de entrar en escena el artista puede tomar una tacita de té con dos o tres cucharaditas *cognac* o una de ron viejo.
- Evitar excesos con alimentos ácidos, manjares indigestos y bebidas alcohólicas.
- Evitar los helados y el agua fría. Cualquier bebida sirve en las funciones mientras que no esté fría ni sea alcohólica.
- Evitar cenas copiosamente después de la función y antes de ir a dormir. Mejor dos comidas al día (p. 172).
- El tabaco congestiona ligeramente la faringe y altera sensiblemente la voz; no perjudica a los que fuman poco y después de las comidas (la mitad de los que fuman, según su investigación). Es permisible un cigarro puro después de comer, pero los cigarrillos dañan mucho la voz (p. 175).
- El ejercicio favorece la salud y el vigor del organismo y por tanto beneficia a la voz. Evitar los ejercicios parciales, salvo la gimnasia de los pulmones, y hacer ejercicios generales. Los ejercicios violentos son desfavorables a la voz. La marcha y natación moderadas la favorecen. Tener cuidado con las actividades que requieren del cierre laríngeo por el esfuerzo, pues pueden congestionar la laringe.
- La rápida evaporación del sudor puede provocar la inflamación de la laringe, pues reduce el efecto del aire húmedo y frío. Es la afección más común. Es conveniente abrigarse, pero no mucho para evitar el sudor y los cambios bruscos de temperatura, que son los que más daño causan cuando se combinan de uno u otro modo (p. 181).
- Botey propone un baño semanal para limpiar la piel, y un baño frío «de impresión» (diez a doce segundos) al levantarse: refuerza el organismo y aclara la voz (p. 183).
- El temperamento nervioso es el más favorable a la expresión de las pasiones, pero tiene sus inconvenientes: el ánimo impresionable puede secar la garganta, constreñirla, y afectar a la voz. Si se repite con frecuencia puede afectar a la salud y a la voz del artista.
- Las pasiones pueden facilitar la expresión artística de la voz, pero el artista debe estar prevenido contra «los inconvenientes de una sensibilidad exagerada ó mal empleada», de ahí la importancia del buen gusto, el equilibrio, y un cierto distanciamiento del intérprete con respecto al personaje. Cualquier preocupación será un obstáculo para el artista, al que conviene cierta «suficiencia» (p. 187).
- El artista debe dormir más de seis horas y no exceder de nueve, en un cuarto que esté oscuro y en una cama no muy blanda.
- El sexo puede aclarar la voz de los cantantes si se practica poco antes de cantar, pero si no es así perjudica a la voz durante uno o dos días.

- Las cantantes deben evitar con cuidado todo lo que pueda alterar el ciclo menstrual. Pues «cualquiera modificación anormal de esta función puede ser muy nociva á la voz» (p. 189). Las «cantatrices» más impresionables pueden abstenerse de cantar estos días, pues su voz será menos flexible, pura, y se cansarán más.

En relación con el aire:

- Las variaciones bruscas de su temperatura (no las lentas) producen un gran efecto sobre la voz.

Estos cambios bruscos de temperatura del aire son la causa más abonada para contraer diferentes enfermedades é indisposiciones del aparato vocal (p. 193).

- Los vientos fríos y húmedos inflaman y congestionan el aparato respiratorio: son los más peligrosos. Los cálidos y húmedos son favorables a la voz.
- El aire caliente y seco absorbe humedad de las vías aéreas. El aire húmedo y cálido no ayuda a la voz, pero sí a curar las inflamaciones del aparato vocal (p. 195).
- Hay que evitar la combinación del aire húmedo y frío con cualquiera de los otros riesgos:

el aire *húmedo y frío* es de todos el más antihigiénico. Es casi siempre el autor de anginas, laringitis, faringitis, bronquitis y otras inflamaciones de nuestro aparato respiratorio; en una palabra, este aire es fatal (p. 196).

- El aire de los teatros es muy nocivo: la acumulación de gente provoca exceso de «ácido carbónico», falta de oxígeno, hay polvo, calor. Esto causa la inflamación de la «mucosa laríngeo-bronquial». El aire es sensiblemente más frío y puro en el escenario que en la sala y en los palcos (p. 197).
- En los países cálidos la temperatura es en general favorable a la voz, pero el relente de la noche puede ser muy peligroso cuando se permanece hablando expuestos a él.
- En los climas templados la variación de temperatura y la humedad provocan los mayores riesgos.
- Los climas rigurosamente fríos son menos desfavorables si se cuida la habitación, el abrigo y la alimentación. Los cantantes enferman más en Madrid que en San Petersburgo (p. 200).

En relación con la habitación:

- Debe ser amplia, seca, y sobre todo bien ventilada: se habrá de ventilar varias veces al día (aunque haga frío).
- En el verano, cuando se ha de recuperar la voz antes de las campañas teatrales, conviene habitar en el campo, en zona agreste próxima a bosques de resinosas. Es un descanso de la vida agitada de las urbes, una vida ordenada que favorece el saludable descanso (p. 201).

En relación con el ejercicio vocal:

- La educación de la voz va a ser determinante en el «funcionalismo» de los órganos de la misma voz.
- Emitir con naturalidad evitando todo esfuerzo muscular excesivo, que cansa y acaba por dañar el aparato vocal.
- No exceder de las propias capacidades y resistencia al esfuerzo. Dar el necesario tiempo de descanso. Todo ello dependerá de las características del cantante (fuerza, «robustez», experiencia, tiempo de carrera, condiciones del entorno, emociones, estilo, etc.) (p. 204).

En relación con la carrera del cantante:

- Botey no recomienda ser cantante y maestro al mismo tiempo, por resultar muy fatigoso.
- Medir bien las fuerzas y conocer las facultades.
- Especializarse en un género, el que se prefiera.
- La fatiga vocal requiere de dos días de descanso, por lo que el artista no debe cantar dos días seguidos. Si lo hacen a la larga mermarán sus facultades.
- Si se está indispuerto es mejor no cantar, para evitar el sobreesfuerzo que llevará a la fatiga vocal. El artista debe «tener la garganta completamente expedita» (p. 207).
- La actividad del cantante es un ejercicio que debe reforzar la salud y la resistencia.
- Evitar fumar antes, durante o después de cantar, para evitar la irritación e inflamación de las mucosas (p. 209).

12.8.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

El cantante debe procurar que, en igualdad de esfuerzo, el sonido halle en la cavidad vocal la mayor resonancia posible, las diferentes posiciones de los labios, de la lengua, de las mejillas, del velo del paladar y los diferentes grados de abertura de la boca, según la vocal que pronuncie y la intensidad y altura del sonido que emita, a la par que aumentarán la belleza del canto, facilitarán su producción (p. 44).

Las cuestiones técnicas, como ocurría en los tratados de Segond y Yela, se imbrican con los conocimientos y los procesos, por lo que aparecen en estos apartados.

12.8.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

El capítulo quinto trata sobre los procesos básicos de educación de la voz.

La educación de la laringe se reduce, en último término, á una bien entendida é higiénica gimnasia muscular, que obedece a leyes y principios invariables, exige, por consiguiente, ciertas precauciones y ciertas reglas, de las cuales no debe apartarse nunca el que, no desconociendo la susceptibilidad y delicada organi-

zación de las membranas vocales, las condiciones de su resistencia y buen funcionalismo, quiera sacar todo el partido posible de las facultades vocales de un individuo determinado (p. 83).

El proceso —muy sintético— ha de ser como sigue (p. 87):

- Primero: ha de saber el alumno «leer perfectamente la música».
- Segundo: acostumar durante cinco o seis meses «el tubo vocal y los pulmones a diferentes ejercicios y posiciones que lo preparen á una sana y robusta gimnasia fonética», con ejercicios diarios.

Llenar los pulmones, cerrar la glotis, y espirar progresivamente. Sin cansancio, y progresivamente con mayor cantidad de aire.

Inspiración-apnea-espiración como en el ejercicio anterior.

La respiración es una base del canto, y el trabajo previo facilitará el trabajo posterior con el *fiato*, volumen, *filaturas*, impostación, sostenimiento de las notas, media voz. Sabiendo respirar se evitarán ronqueras por las vocalizaciones «algo largas» (p. 88).

- Tercero: durante el mismo tiempo, practicar delante de un espejo de una a tres veces al día las posiciones de labios lengua y velo del paladar, así como las vocales, para favorecer la impostación.

Lengua en incisivos inferiores; aplanarla hacia abajo y elevar velo y úvula.

El siguiente consiste en:

hacer de manera que se acanale la lengua en forma de cuchara y formando un plano inclinado hacia abajo y atrás, mas haciendo de modo que, su parte posterior, esté á respetable distancia, ó á la más posible del fondo de la boca (p. 89).

Mantener abierto el istmo de las fauces. Después practicar sin espejo. Evitar comprimir la mandíbula y faringe.

Mismo ejercicio pero con los labios redondeados (no estirar las comisuras). Con naturalidad, sin tirantez no tensión alguna.

Emisión de la /a/ cerrada, casi /o/ manteniendo la posición. Evitar elevar la base de la lengua o abrir las comisuras de los labios. Practicar después la posición en los agudos (p. 91); impostar bien y «procurar siempre cerrar las vocales» (p. 92).

- Cuarto: «vocalicios» básicos (tienen relación con «una gimnasia higiénica general de la voz», no con el canto). Sobre la posición de los labios y la apertura hay opiniones encontradas. Cada voz y cada tono requieren una apertura y forma diferente de los labios.

La posición de los labios influye poderosamente sobre el buen timbre de la nota emitida, y contribuye de un modo grande á facilitar la conservación de la voz á la par que al sostenimiento y dominio de una nota, a disminuir el cansancio y á evitar las ronqueras tan frecuentes en las voces mal impostadas (p. 94).

- Botey cree que la mala posición de los labios cuando se hace uso continuado de la voz es causa de muchas faringitis y laringitis crónicas. Hay que buscar una posición lo más cercana posible a la natural.

Ejercicios de «impostación de la voz y su desarrollo» con todas las vocales durante varios meses. Primero notas centrales para los agudos por semitonos, poco a poco y al principio manteniendo muy poco la nota ganada y con muchas precauciones. La manera de usar las escalas dependerá de cada maestro, pero recomienda una ubicación física del sonido («la, aunque mal, llamada teoría de la localización del sonido» p. 98) en la parte anterior de la boca, entre los dientes y labio superiores (p. 97); la explicación científica —simplificada mucho aquí— es que la posición permite mantener una eficaz resonancia oral, un sonido «redondo» especialmente en las notas agudas manteniendo relajada la parte posterior de la boca (p. 99). La duración de los «vocalicios» varía por género y de persona a persona, pero recomienda descansar cada quince minutos en los primeros meses de estudio. Se puede llegar a una o dos horas de trabajo, no más, y con los descansos. La voz media se estudiará después de medio a un año, cuando la voz esté «perfectamente impostada y desarrollada» (p. 102). Un exceso de trabajo suele entorpecer el progreso e incluso deshacerlo; en estos y otros casos Botey recomienda el descanso de la voz («reposo absoluto» p. 102). La fatiga de los músculos laríngeos es un riesgo, y causa «la menor docilidad del órgano vocal ó el estacionamiento de los progresos del discípulo».

Sobre la media voz (no «voz mixta»). Hacer los ejercicios con las cinco vocales cada día; hay quien usa sólo la /a/ cerrada para los graves, y sólo la /o/ cerrada o la /u/ en los agudos: al final el alumno no sabe cantar porque las vocales que no ha trabajado no tienen el sonido limpio (p. 103).

Estas gradaciones de intensidad deben conseguirse, en nuestro concepto, con el falsete para el *pianísimo*, la voz mixta para el piano y la voz de pecho disminuida para el *mezzo forte* (p. 104).

Los efectos de *pianísimo* en la media voz se hacen en falsete o cabeza.

El proceso para obtener la «media voz» es: 1º Haber desarrollado plenamente la voz de pecho, para poder reducir la intensidad y trabajar con la «voz de pecho disminuida» (p. 115). 2º Trabajo con la voz mixta (no antes de haber completado la de pecho).

La voz mixta es fundamental para el artista (especialmente para los barítonos) por los siguientes motivos: podrá superar a los artistas de grandes facultades, aunque no tenga una voz potente y timbrada, si utiliza la voz mixta combinada con una buena acentuación y articulación, una buena posición de las vocales en la resonancia, por los contrastes en la sonoridad, y por la expresión. La graduación de la voz, la delicadeza del sonido, es lo que conmueve, es el lenguaje de la pasión:

es el principal vehículo del sentimiento y de la verdadera expresión, sobre todo en el canto moderno que tiende cada día á ser más expresivo, á ser más una declamación musical (p. 117).

Parece que, a pesar de diferenciar voz mixta y voz media, en ocasiones Botey utiliza los términos indistintamente.

La «voz mixta» permite al cantante descansar sus facultades vocales, y de este modo podrá cantar «más tiempo y con más holgura» (p. 117). Además, permitirá dulcificar el timbre a las voces más metálicas, o mejorar el timbre cavernoso o ronco de quienes abusan de las grandes sonoridades.

«Filaturas». Botey no pretende enseñar a «filar» sino trasladar a los maestros las aportaciones de la fisiología. En este caso da consejos para trabajar los cuatro tipos de voz que se deben manejar.

El bello ideal del cantante debe consistir en hacer que el paso de una voz á otra sea verdaderamente insensible y que el color sea constantemente el mismo (p. 109).

Las dificultades están en los pasos de un registro a otro: Botey da recursos para reforzar la preparación y ejecución de estos pasos, insistiendo en la importancia de evitar la retracción de la lengua hacia la laringe, y en trabajar los pasos muy despacio y desde las notas centrales hacia las agudas por semitonos, intentando no fatigar excesivamente la musculatura laríngea. Botey precisa las distintas situaciones según las voces, los pasos, las posiciones anatómicas, y los cambios, relacionando la fisiología con el resultado artístico. Recomienda hacer primero medias «filaturas» y después las completas.

Nada diremos del trino, de las apoyaturas, de los mordentes, de los grupetos, etc., y de los ejercicios de agilidad, etc., por pertenecer y hallarse en los diferentes métodos de canto, y por poder conseguirse á fuerza de estudio, sin deber tomar apenas precauciones especiales, sobre todo si se han practicado ya con perfección los tres ejercicios que acabamos de mencionar y que constituyen, como hemos dicho, el verdadero caballo de batalla en el canto (p. 113-114).

El capítulo sexto está dedicado a la *Respiración, Manera como debería enseñarse el Canto, y Consejos higiénicos*.

No hace falta ningún tipo de respiración particular, sino la natural del alumno:

- Vigilando de que no eleve hombros y la parte superior del pecho.
- «Que el maestro procure siempre que su discípulo respire á tiempo y con naturalidad» (p. 127).
- No prolongando el *fiato*.

Respirando si conviene con más frecuencia de la verdaderamente necesaria y aun parándose un poco y atropellando el compás para poder respirar lenta, tranquila, silenciosa, profunda y sosegadamente (p. 127).

- Más adelante la respiración se acorta, se ajusta a la música.

- Vigilando las respiraciones incompletas.
- Vigilando si el aire sale en cantidad antes de dar una nota.

De no hacerse así, sobreviene «el cansancio, la inseguridad y falta de timbre de la voz, la dureza, y por fin la ronquera» (p. 128). Evitar la «manía» de los maestros de trabajar agilidades y ejercicios rápidos cuanto antes (p. 148).

12.8.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

Ya en el prólogo aparece una significativa cita de Flourens «J'ai toujours regretté que les artistes véussent éloignés des hommes de science, et je ne le comprends pas»⁴²².

Dice Botey que ha habido maestros que han formado voces maravillosas con las tradiciones, pero estas también cambian y les pasa el tiempo. Se han desarrollado multitud de sistemas para enseñar, y hay una «verdadera anarquía» en la enseñanza. (p. 12).

Hay infinidad de otras causas independientes de una antihigiénica gimnasia vocal que contribuyen poderosamente á alterar las buenas cualidades de una voz ó á impedir su desarrollo (p. 12).

Pretende sentar las bases de un futuro tratado de canto que reúna ciencia y arte, para guiar a los profesores de canto con seguridad y provecho, alejándoles de «la ignorancia, del charlatanismo y de la codicia». Los cantantes están abandonados y necesitan estudios «de vocalización» (p. 14). El objetivo es hacer ver la necesidad de reforma de los estudios de voz, y de la necesidad de que los cantantes cuiden su instrumento.

La mejor manera de conservar por largo tiempo una voz con todas sus cualidades, consiste en no cansarla demasiado y en tenerla bien impostada, esto es, bien educada (p. 15).

Por esto muchos cantantes acaban perdiendo prematuramente la voz. Esto ocurre porque muy pronto se lanzan o les lanzan a cantar, sin haber antes seguido un proceso progresivo de educación y fortalecimiento de los órganos de la voz atendiendo a los principios de «higiene de la voz y de una buena emisión del sonido»⁴²³ (p. 16).

La enseñanza del canto constituye una verdadera especialidad dentro de la música, un arte completamente separado (p. 67).

⁴²² «Siempre he lamentado que los artistas vivan alejados de los hombres de ciencia, y yo no lo comprendo» Pierre Fluourens (1794-1867), médico y fisiólogo.

⁴²³ Estos eran precisamente los principios básicos de Emilio Yela (ver 12.5.3.4).

La práctica artística del canto es un arte imitativa, un «acto más bien instintivo que inteligente» (p. 68). Pero sería un error basar la enseñanza sólo en la imitación de quien lleva largos años de estudio. El maestro debe poseer:

la pedagogía del canto, pedagogía lo suficientemente ilustrada por la ciencia para que pueda explicar lógicamente sus procederes é inculcarlos victoriosamente á sus alumnos (p. 69).

Botey cree necesario fijar y unificar los medios didácticos para conseguir una ejecución eficaz y segura, tanto en el mecanismo como en el estilo. Se necesitan datos científicos y establecer una tradición escrita, y sobran «maestros improvisados, ex-pianistas, ex-directores de orquesta, maestros de capilla, etc.» (p. 69). La escasez de artistas tiene que ver con la escasez de buenos maestros. Cada maestro tiene su método que considera superior a los demás, sus posiciones, sus modos de emisión, y hay contradicciones enormes: en la posición de los labios, en la apertura de la boca, en el momento adecuado para trabajar la *filatura*, en la respiración (completamente descuidada), en el ataque y abandono del sonido, en la manera de formar la «media voz» (p. 71).

Los profesores de canto consiguen casi todos es dar á los alumnos dedicados al teatro una educación prematura, viciosa é incompleta (p. 71).

Se lanza a cantar a los alumnos tras uno o dos años de formación, y las voces, que tienen grandes cualidades, se pierden por las ronqueras; aparece el cansancio, la imposibilidad de hacer las notas en media voz o *piano*, fuerzan si tienen que cantar y la mayor parte del tiempo la voz no está bien. Muchas carreras prometedoras se arruinan y se abandonan; se atribuyen los problemas a los catarros, al tabaco o al sexo, y finalmente llega la vuelta al oficio del que se salió para ser cantante (p. 73). Solo quienes tienen grandes facultades naturales y las notas impostadas de por sí consiguen hacer carrera, y esto no siempre de manera duradera. Hay considerable número de alumnos con facultades en los Conservatorios y más todavía en las academias privadas, pero solo llegan a los escenarios un uno o dos por ciento. Es una verdad muy dura.

Las organizadas escuelas del bel canto en la Italia del siglo XVIII (Roma, Florencia, Nápoles, Bolonia) tenían una tradición con reglas fijas, con «indispensables leyes» que se transmitían de maestro a discípulo y que presidían la educación del artista (pp. 77-78). Estas escuelas gradaban escrupulosamente la enseñanza con muchas precauciones:

- «Solfeo completo á media voz ó en falsete para no cansar la laringe».
- Impostación que no llega a los agudos hasta pasados seis meses o un año.
- Escalas y vocalizaciones con vocales, «piano, á media voz y en falsete durante cinco años».

- Solo después se abordaba, con precauciones y «escrupulosidad», la voz media, y las vocalizaciones más complicadas (p. 78).

Estas escuelas formaron los más fabulosos cantantes, como Cafarelli o Farinelli.

Hay que tener muy en cuenta que una actividad muscular entrenada repetidamente, y que afecta a tejidos y ligamentos, como la educación de la laringe, puede dañarla de manera irreparable si no se hace de manera higiénica (p. 83). El trabajo artístico con la voz depende en último término de la actividad de los ligamentos y los músculos vocales, y el aprendizaje depende del desarrollo de su agilidad y fortaleza; por tanto, depende de leyes fisiológicas de compleja apariencia, pero de principios muy simples (p. 85). El conocimiento de esas leyes hará que no se admitan:

- Teorías «más o menos fantásticas».
- «Barbarismos fisiológicos».
- «Términos extravagantes e inexactos».
- Estudios breves, que no permiten a la laringe acostumbrarse a los movimientos regulares y repetidos de los músculos, «seguros y enteramente dependientes de la voluntad» (p. 85).
- Practicar los ejercicios de vocalizaciones sin progresión de la dificultad, y tratados sin el rigor que requieren, practicar a la ligera y rápidamente para cantar pronto en cualquier ocasión, puede significar una pérdida de tiempo, estropear el aprendizaje y a veces la misma voz.

Manera como debería enseñarse el canto (p. 128).

La música moderna sigue necesitando que el cantante se forme en largos estudios de vocalización, le exige que domine las sonoridades con una buena impostación de la voz, y con un dominio de sus registros.

Cualquier escuela, facultad o universidad tiene un programa fijo de varios años con estudios «rigurosamente escalonados». «El arte lírico no deja de ser una carrera tan difícil y tan larga como la de médico, ingeniero, etc.» (p. 133), y, sin embargo, los estudios no están organizados con una duración; los principios, métodos y tiempos de cada maestro, y «el actual *nihilismo* en materia de pedagogía lírica» (p. 134) hacen imposible una unificación y regularización de la enseñanza⁴²⁴.

⁴²⁴ Botey debe referirse a la enseñanza en su conjunto, pues los Conservatorios tenían un programa estructurado de varios años de estudios (ver Escuela Nacional de Música y Declamación de España, 1876: 256), bien que con limitaciones en la organización académica (Taboada, 1886: 6 y s.).

Ideas para la enseñanza:

- No trabajar la voz llena con alumnos menores de 21 años y alumnas menores de 17, porque no se han completado los fenómenos de la muda de la voz. En su lugar se puede aprender solfeo como mucho a media voz o en falsete.

Estamos convencidos que el solfeo en voz llena emitida sin una educación previa desimposta considerablemente la voz llegando á menudo á destruirla (p. 135).

- Hacer un examen médico y no admitir a los aspirantes con «temperamentos y constituciones demasiado endebles» (p. 135), a los que no tienen voz, oído, o conocimientos suficientes de solfeo⁴²⁵.
- Los estudios no deben durar menos de tres o cuatro años, salvo en alumnos con constituciones muy robustas o condiciones excepcionales.
- Antes de trabajar impostación el alumno trabajará con los pulmones, labios, lengua y velo del paladar. El primer año se trabajará como mucho en mezzo-forte: la respiración será amplia y cómoda y no se notará, el sonido será emitido con seguridad y sin esfuerzo, se evitará levantar espaldas y hundir el epigastrio (p. 137).
- A los siete u ocho meses: comenzar con la voz en *piano* manteniendo de manera natural timbre e impostación, estudio de la voz mixta, ligero estudio del falsete para unirlos con la voz mixta y la voz de pecho reducida.
- Durante el primer año: vocalicios para la «perfecta, sonora y suave emisión de las cinco vocales en toda la extensión de la voz», y acostumbrarse a

la articulación de las diferentes vocales y consonantes, en los diferentes tonos, procurando adquirieran aquéllas la mayor resonancia bucal posible con poco esfuerzo (p. 138).

- Estudios de solfeo (mejor sin voz) y piano para acompañar (no acompañarse).
- Segundo año: filaturas y *messa di voce* por cortos periodos de tiempo y con la precauciones ya vistas. Trabajo un día a la semana con voz plena. Vocalizaciones. Pequeño curso práctico de higiene de la voz (Botey anota que unos términos demasiado científicos y objetivos no son recomendables pues producen «mal efecto» y dificultan la comprensión (p. 140). Botey no cree que la voz se desarrolle como facultad natural a base de repetir y repetir vocalizaciones, ni tampoco que las vocalizaciones sean perjudiciales o inútiles, como defienden algunos maestros.

Verdaderamente los estudios de vocalización son una espada de dos filos, pues perjudican al que los practica si tiene la voz mal impostada ó son mal dirigidos;

⁴²⁵ En nota al pie Botey detalla los aspectos a observar y argumenta las causas para la no admisión. Yela (1872) manifestaba unos principios casi opuestos en esta cuestión.

fortaleciendo, perfeccionando y desarrollando en cambio considerablemente la voz si son inteligentemente dirigidos y ejecutados con un sonido bien emitido y con un órgano bien educado (p. 142-143).

Las vocalizaciones del segundo año deben incluir: unión de registros en voz media (se harán las cinco vocales del grave al agudo sin pasar a la siguiente hasta que no estén timbradas, claras y fáciles. Intervalos «conjuntos» primero y «disjuntos» después; más adelante y con especial cuidado «intervalos de difícil entonación y los de semitono cromático» (p. 146). «Vocalicios de agilidad» con las cinco vocales preparando los trinos. Portamentos, por escalas graduales. Al final del año *grupetos* y demás adornos. Buena parte de la clase podrá hacerse a toda voz, «no descuidando el estudio de la media voz y de la voz mixta, mas de un modo moderado» (p. 147).

- Tercer año. Continuar con ejercicios de agilidad sobre la base establecida y siempre con una perfecta emisión. Trabajar vocales y articulación de las palabras, así como el estilo. Practicar vocalicios a toda voz y con dificultades trabajando la articulación de las vocales y consonantes (italiano y francés, etc.) para que las palabras se entiendan perfectamente. Botey advierte contra el

vicio de educación disfrazado con la falsa idea que la pronunciación de las palabras es un obstáculo para la belleza del canto, ó cuando menos para la entera libertad de la vocalización (p. 149).

Trabajar con una romanza fácil, preparando a conciencia cada compás en todo detalle incluyendo la expresión, hasta hacerla perfecta. Nuevas romanzas y arias que «pueden cantarse de un modo diverso y con matices distintos de sonoridad», según la inspiración, talento del alumno, y ejemplos de otros artistas (p. 151).

En el capítulo octavo Botey reflexiona, además de otras cuestiones, sobre la influencia y relaciones entre la voz hablada y cantada (p. 210 y s.). Establece algunas conclusiones según su experiencia y observaciones:

- No debemos fiarnos del conocimiento teórico de la anatomía y fisiología sin contrastarlo con la experiencia.
- El reposo vocal absoluto o casi absoluto no son útiles.
- Hablar con naturalidad, con timbre y sonoridad, no por mucho tiempo, sin cuchichear o gritar, no solo no daña sino que «conserva expedita y ágil la garganta» (p. 211).
- Hablar en entornos húmedos y fríos (por ejemplo al sereno en invierno), en corrientes, en horas tempranas (antes de haber activado el cuerpo), fumar, son perjudiciales.
- Los artistas que desprecian el cuidado de no hablar demasiado no suelen disponer de una voz media ni de un órgano flexible. El hábito de hablar excesivamente, «el *veneno* más poderoso de la voz», parece inocuo, pero tiene a largo plazo consecuencias graves para la laringe (p. 213-214).

- El cantante de zarzuela ha de cantar diariamente, en festivos dos veces, ha de declamar fuerte, a veces gritar, e inmediatamente comenzar a cantar. Esto hace que sea muy difícil conservar su voz en condiciones.
- La lectura en voz alta cansa sobremanera la voz, incluso de cantantes experimentados.

La última apreciación es la siguiente:

por supuesto que la declamación también es un ejercicio perjudicial á la voz; mas entiéndase que ésta, lo mismo que el ejercicio anterior, sólo perjudican usados abusivamente de un modo periódico y prolongado (p. 215).

12.8.3.5. Aplicaciones artísticas

12.8.4. Habla Escénica y actuación

12.8.5. Fuentes, referencias y tradiciones

En el prólogo Botey afirma que le sorprende que «en España aun no se ha publicado, que sepamos, tratado alguno de este género» (p. 13); y es sorprendente que no conociese al menos los dos antecedentes que hemos estudiado aquí: los tratados de Segond (1856) y el de Yela (1872), puesto que tienen mucho en común: parten de la fisiología con un enfoque científico, consideran la higiene vocal, y se dirigen principalmente a los cantantes. Botey es mucho más sintético y recoge menos fuentes que Yela; con todo, tienen ambos tratados gran similitud en prácticamente todos los conceptos y principios⁴²⁶, incluso en la estructura; parece difícil que Botey no conociese el tratado de Yela.

La influencia de las investigaciones sobre el canto en el ámbito de la fisiología y la medicina en Francia tuvieron gran influencia en España, especialmente las de Manuel García (hijo). El laringoscopio fue una herramienta fundamental en la observación y descripción de los fenómenos de la fonación. Médicos y maestros de canto publicaron tratados sobre canto en los que se insistía en los conocimientos fisiológicos y la higiene vocal, la necesidad de estos conocimientos en los maestros de canto, y sus implicaciones en la pedagogía vocal. Ofrecían consejos a los cantantes y profesores, y casi siempre cuestionaban la enseñanza en los conservatorios. Estos tratados, como el de Botey, se hicieron más frecuentes hacia el fin del siglo XIX (una bibliografía en Morales, 2008: 84).

Botey toma como referente artístico y pedagógico fundamental las escuelas de canto italianas del siglo XVIII, y cree que una planificación de los estudios podría, con aquellas como modelo, formar una generación de grandes cantantes (p. 145).

⁴²⁶ Por ejemplo en la fisiología, aplicaciones e importancia del registro medio.

Fisiólogos y textos citados:

- Savart, Helmholtz, Müller, Ferrein, Faure, Donders.
- Edouard Fournié (1866) *Physiologie de la voix et de la parole*.
- Jules Gavarret (1877) *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la Phonation et de L'audition*.
- Louis Mandl (1879) *Hygiène de la voix parlée et chantée, par le doctor L. Mandl*.

Maestros de canto:

- Nicola Porrora, Juan Cuyás (Conservatorio de Barcelona), Profesor Gotós (Barcelona).
- Enrico Delle-Sedie (1875) *L'Art Lyrique, traité complet de chant et de Déclamation Lyrique*.

Cantantes:

- En el prólogo y en el texto: Adelina Patti, Julián Gayarre, Angelo Masini, Victor Maurel.
- En el texto: Rubini, Davide, Nozari, Verger, Roudil, Rubini, Manuel García, Mario, Gaspar Foster, «hermanas Serri», Catalani, Farinelli, «La Nilson», García, Duprez, Gayarre, Maurel, Masini, Porrora, Cafarelli, Minguetti, «la Tessi», «la Faustina», «la Minguetti», «la Negri», «la Gabrielli», «la Mará», «la Todi», «la Banti», «la Bastardella», E. Delle-Sedie, Faure, Verger, Labatt, Sontheim, Wachtel, Steger, Nieman, Champagne, Tichatcheck, Ferenczy, Mlle. Braun-brini, Nauchbaur, Subsam, Niterwurzer, Kinderman, Robinson, Formes, Beck, Draxler, Dr. Schmith, Mme. Santay, Mme. Desparre, Mme. Cruvelli, Mme. Cabel, Mme. Ugalde, Mme. Tubelli, Troy, Mme. Borghi-Mamo, Mme. Dous-Gras, Joaquín Aragó.

Lorenzo Prohens y Juan en *Indicaciones sobre la Declamación* (1899: 41), toma de Botey prácticamente toda la parte *De la voz*. En nota, Prohens advierte que debe sus notas a las observaciones de «un amigo nuestro»; no cita a Botey.

12.8.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

El arte de manejar la voz humana, (...) ha sido siempre una de las artes más difíciles (p. 65).

Las consideraciones sobre la *Enseñanza del canto* aparecen en el capítulo cuarto (p. 65) y sexto (p. 119). Los escollos a sortear en la formación son innumerables, destacando los siguientes: los malos maestros, la prisa, los estudios incompletos, la falta de conocimientos.

«¿Qué se necesita para ser un buen maestro de canto?» (p. 66):

- Conocer por propia experiencia la voz humana, haber cantado con éxito. Poder enseñar con el ejemplo.
- Carácter observador para fijarse en detalles y dificultades del mecanismo de la voz.
- Capacidad imitativa de las distintas inflexiones de la voz.

- Ser músico (saber: leer música, composición, armonía, tocar un instrumento), haber dirigido numerosas óperas, haber escuchado a muchos cantantes.
- Conocer la anatomía y fisiología de la voz.
- Ser capaz de explicar por la ciencia los procesos por los que enseña, con lógica y razón: poseer el arte de enseñar.

Sin un perseverante y profundo estudio del mecanismo vocal «las mejores disposiciones naturales, de nada sirven, son impotentes» (p. 144). En la época era habitual pensar que el artista se forma haciendo, en la práctica; Botey dice:

somos del escaso número de los que creen que no es la práctica del teatro la única verdadera escuela del artista lírico; (...) El teatro sólo puede perfeccionar las cualidades adquiridas por una buena educación vocal (pp. 152-153).

12.8.7. Conclusiones

Hay una gran similitud de contenidos entre los tratados que provienen del enfoque de la fisiología: Segond (1856), Yela (1872) y Botey (1886), y que tienen su origen en las investigaciones en Francia a partir del laringoscopio de Manuel García. Botey es más sintético en la parte fisiológica.

Segond, Yela y Botey —hubo varios tratados más— escriben para cantantes y maestros. Esto nos parece muy importante: reflexionan sobre la pedagogía de la voz en varias vertientes, científica, metodológica, sociológica y artística. Nos interesan por los planteamientos similares en lo que atañe a la formación y la actitud ante la carrera profesional de actores y cantantes. Únicamente Juan de Castro, el traductor de Segond, hace extensivas, por cuenta propia, las reflexiones y consejos a los actores. Este tipo de tratados ilustran cómo los conocimientos y métodos didácticos de trabajo vocal se desarrollaban en el ámbito del Canto, mientras que los relacionados con la dicción lo estaban en la Oratoria y la Declamación. Para estos médicos o maestros de canto la declamación y la mímica eran un terreno aparte (p. 151-152); Botey sólo cita la Oratoria y la Declamación en la parte sobre higiene vocal, a pesar de compartir cantantes y actores el mismo espacio, y el uso de la voz.

Botey plantea el mismo principio que sus predecesores: atender a la realidad física de los fenómenos ayuda a desarrollar la voz y los principios estéticos (del canto) de manera más eficaz y segura. Un ejemplo más de como el arte y la ciencia pueden mejorarse mutuamente en la práctica; el mismo Botey era un caso de científico estimulado por el arte.

La voz queda vinculada al conjunto del organismo. En el aprendizaje, el trabajo con el mecanismo y con el estilo puede hacerse de manera coherente y segura. Botey pone el énfasis en la enseñanza (ordenada, progresiva, segura), en los maestros, en el método, como base fundamen-

tal para la carrera artística de los cantantes. Recrimina a algunos maestros que rechazan las vocalizaciones y que fían el aprendizaje de la voz a la práctica, como «función natural en el hombre»,

diciendo que los grandes artistas se forman siempre solos por una especie de intuición, por un instinto particulares, contribuyendo este falso concepto á rodear de una atmósfera de nebuloso prestigio, de misterio y de privilegio casi sobrenatural á nuestras más altas celebridades teatrales (p. 141).

Botey rechaza la formación exclusiva en la práctica, y defiende la necesidad de los estudios previos. Hay una preocupación esencial por la objetividad y el orden metodológico. Sin embargo, no olvidemos que Botey, al igual que la mayoría de tratadistas, están pensando en los grandes artistas de la escena como modelo, y cualquier otra posibilidad la entiende como fracaso.

Muestra, en fin, cómo en las décadas finales del siglo XIX había herramientas teóricas y prácticas para explicar y entender la voz, aplicándolas a los procesos didácticos y a la práctica artística.

12.9. Marcos Jesús Bertrán (1910) *Entre el telar y el foso*

12.9.1. El autor y las ediciones

Marcos Jesús Bertrán i Tintoré (1873-1934) fue escritor, crítico musical y teatral en *La Vanguardia*. Escribió también en otros periódicos y revistas: *El Día Gráfico*, *Álbum Salón*, *Hojas Selectas*. Fue delegado en Barcelona de la Sociedad de Autores Españoles. En 1929 organizó el III Congreso Internacional de Teatro en Barcelona.

Escribió sobre temas diversos: economía, novela, teatro, danza, crítica musical y teatral. Publicó también libretos de comedias musicales, y varias de sus obras dramáticas fueron estrenadas. Todo ello se ve muy bien representado en el libro que estudiamos, que tiene algo de compendio, de crítica teatral, de memorias y de costumbrismo.

Fue viajero, por aficionado al teatro y coleccionista de artes escénicas (por ejemplo, zapatillas de ballet), lo que le llevó a fundar el Museo del Teatro de Barcelona, del que fue conservador. En 1929 la Diputación de Barcelona compró el museo para el *Instituto del Teatro*.

Se le describe como erudito, atildado, brillante y aristocrático⁴²⁷: un apasionado del coleccionismo de objetos de la escena. Por todo ello fue un conocido personaje de la vida cultural de la ciudad⁴²⁸.

⁴²⁷ *El mundo del teatro*, en *La Vanguardia*, 19-7-1964, p. 37.

⁴²⁸ *Marcos Jesús Bertrán*, en *La Vanguardia*, 6-1-1934, p. 9.

Entre sus obras destacan:

- *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona (1837-1930)* (1931); es su obra más conocida.
- *Los maestros cantores de Nuremberg* (1906 o anterior).
- *Barnum* (comedia lírica en tres actos).
- *Operaciones de Bolsa* (1920); un tratado sobre economía.

Entre el telar y el foso no tiene fecha de publicación; aparece no obstante una nota en referencia a un premio a la editorial, de 1910: el libro ha de ser de este año o el siguiente. En 1913 aparece citado por Luis Millá Gacio.

12.9.2. El Habla Escénica en el texto

De los veinte capítulos de libro los contenidos sobre Habla Escénica aparecen dispersos en los ocho primeros, y especialmente en los capítulos quinto y sexto: *El arte de hablar* (Bertrán, 1910: 49) y *El arte de escuchar* (Bertrán, 1910: 56).

A partir de aquí citaré únicamente por la página.

12.9.3. El Habla Escénica: contenidos de voz y habla

12.9.3.1. Conocimientos (Saber)

12.9.3.2. Habilidades técnicas (Saber hacer)

En el capítulo *El arte de hablar* (p. 49) Bertrán hace un supuesto de las habilidades del actor: dar flexibilidad a la voz, firmeza a la pronunciación, «homogeneidad a los sonidos», acertar con las inflexiones de la voz «huyendo de una enojosa monotonía», evitar la familiaridad que empequeñece y el insufrible énfasis, ser «sincero, expresivo, sin afectación ni jactancia» (p. 52).

12.9.3.3. Procesos didácticos y métodos de trabajo

12.9.3.4. Principios (pedagógicos, éticos y profesionales)

El fin del teatro no es la acción moralizadora, sino la creación de belleza. La moral es una visión, una convención, relativa, y relativa a quien está en la sala, diferente para cada cual y diferente según cada época: «tanta diversidad de conciencias hay, como de fisonomías» (p. 20).

El teatro, *último baluarte de la rutina*, ha seguido las modalidades de la civilización: no las ha iniciado, sino que en ellas se ha ido moldeando (p. 21).

El segundo capítulo está dedicado a los aplausos. El público —viene a decir Bertrán— aplaude todo porque el aplauso es una convención, y aplaude impropriamente, absurdamente, al

resorte del efecto y el «latiguillo» (p. 28). Además está la *claque*, que también es una convención. Los silbidos tampoco significan mucho, porque con frecuencia son injustos y parciales como el aplauso, y sugiere que sería más correcto e inteligente marcharse (p. 33).

Bertrán reclama una cátedra de maquillaje para Barcelona, de «absoluta necesidad» para que el cómico colabore con la obra del literato (p. 43). Señala que es necesario enseñar la higiene del maquillaje, ya que muchos productos usados son altamente tóxicos. Bertrán concreta los productos químicos peligrosos, y pone ejemplos reales de envenenamientos y enfermedades causadas a actores y actrices por el maquillaje (p. 46-47).

12.9.3.5. Aplicaciones artísticas

12.9.4. Habla Escénica y actuación

«El secreto del arte de hablar estriba en la sobriedad expresiva, pero justa» (p. 52). Por eso el actor debe hacer un esfuerzo por moderarse y hacer una tarea de simplificación.

El sexto capítulo trata sobre *El arte de escuchar* (p. 56). Lamenta Bertrán que los actores —cita la época de «los Calvo»— no supieran escuchar, sino usar los largos parlamentos, alardeando voz y pulmones, para soltar los conceptos y las imágenes hasta sacar el aplauso⁴²⁹. De igual modo que recomienda aprender de ellos, nos recuerda los lastimosos esfuerzos de Rafael Calvo, que se ahogaba, y las afonías de Antonio Vico o Valero.

El cuadro de conjunto de las escenas perdía mucho porque los actores se descomponían cuando no les tocaba hablar: «no basta saber recitar, es preciso saber escuchar» (p. 58). La falta de conciencia del conjunto conducía al aburrimiento y la monotonía, al arranque individual, pero no al efecto de realidad de la escena. Las compañías, incluso los actores, manifestaban desequilibrio. Grandes actores⁴³⁰ sorprendían más que conmovían, con arranques de genialidad que pasmaban pero no convencían. La «sinceridad artística» requiere conjuntos homogéneos entre principales y secundarios. El teatro moderno lo exige por la propia naturaleza de los textos. (p. 61). Declamar de cara al público es mantener el atraso.

La risa y el llanto en el teatro es el séptimo capítulo del libro (p. 64).

Bertrán hace un estudio filosófico de la risa y lo aplica al teatro, del que es un elemento característico. La risa es un acto reflejo, que en colectivo puede ser «sincrónica» (simultánea entre individuos) o «simpática» (por contagio). La risa sincrónica se produce por contraste, ante una

⁴²⁹ Esta cuestión permanece a lo largo del siglo. Ya estaba en Bastús (10.3.5).

⁴³⁰ Bertrán se refiere, sin nombrarlo, a Antonio Vico, «fallecido en ultramar no hace muchos años» (p. 59).

situación cómica, y tiene que ver con el ridículo. Lo ridículo tiene algo de antipatía. Se espera que algo ocurra, pero ocurre otra cosa, de manera inesperada, y esto causa el contraste y la risa.

La sorpresa se hace ley: es un recurso infalible, al que el público se acostumbra, de modo que un recuerdo, una palabra, un actor con su sola presencia pueden provocarla.

El llanto dura más que la risa y deja más huella porque «es de vibración sensoria más intensa» (p. 69). El dolor surge de los conflictos de la vida, que son los que refleja el teatro, y la transmisión de esos conflictos es lo que impresiona, conmueve. Con los nuevos textos, la emoción es el resultado del desarrollo de un conflicto a lo largo de una pieza, no de un desplante o de un momento concreto. Por otra parte las «rutinas» del teatro romántico como el pañuelo, el llanto constante «respirando á sacudidas y sorbiendo la moquita» (p. 71) ya no tenía sitio.

12.9.5. Fuentes, referencias y tradiciones

En los temas que reflexiona, Bertrán hace una revisión histórica de los orígenes y evolución del asunto, con referencias que en general son conocidas, de todas las épocas. Vamos a recoger aquellas significativas para nuestro estudio, centrándonos en los capítulos sobre el Habla Escénica.

- Mariano José de Larra (Fígaro) *¿Quién es el público y dónde se encuentra?*⁴³¹ (1832). Bertrán comienza con una alusión a Fígaro, «nuestro maestro» (p. 7).
- José Ixart (1894) *El arte escénico en España*. Bertrán incluye una cita de cinco líneas sobre lo moral y lo estético (p. 19); Ixart vuelve a aparecer en varias ocasiones (pp. 51, 231). El crítico era una referencia inexcusable para Bertrán.
- Eduardo Saco (1879) *El teatro por dentro*. Bertrán tiene sino la misma visión, sí un humor similar al de Saco (p. 25).

Textos dónde el actor puede encontrar preceptos para su formación:

- Marie Léonide Charvin, Mlle. Agar (1832-1891) *Le testament d'une tragiennne*. De este texto cita: «L'acteur doit être l'esclave du texte, en souivre l'espirit en faire valoir la forme»⁴³² (p. 54).
- Vicente Bastús (1865) *Tratado de Declamación o Arte Dramático*.
- Manuel Milà y Fontanals (1848) *Manual de Declamación*.

De nuevo cita la obra de Ixart para señalar que ahí se encuentran los ejemplos de los amaneamientos que hay que evitar, y la manera de hacerlo. Recomienda estudiar los aciertos y errores de los cómicos de antes:

⁴³¹ En Larra (1997: 657).

⁴³² «El actor debe ser el esclavo del texto, de seguir su espíritu y hacer valer la forma».

así puede aprenderse no poco de la algún tanto afectada expresión de Teodora Lamadrid y mucho de la graciosa dicción de la Boldún; de la argentina voz de Matilde Díez; de la exquisita sencillez de la Mendoza Tenorio y los recursos trágicos de la Luna. Del genio arrebatador de Isidoro Máiquez y de la impecable elegancia de Romea; de la arrogante presencia de Carlos Latorre; de la corrección de los Arjonas; de los efectismos de Valero; de los arranques de intuición súbita de Vico; de la recitación cantada de Rafael Calvo, y en fin, del innegable talento de García, el gracioso clásico, y de Lombía, Guzmán, Guerra, Mata, Monreal, Mario y tantos otros. Cuanto á nuestro teatro regional, dos nombres bastarán á llenar la enseñanza en ese eclecticismo retrospectivo: Fontova y la Mirambell (p. 54).

Aparecen también:

- Leandro Fernández de Moratín (1830a) *Orígenes del teatro español*.
- Gaspar Melchor De Jovellanos (1812) *Memoria sobre las diversiones públicas*.
- Casiano Pellicer (1804) *De los orígenes de la comedia y del histrionismo en España*.
- Francisco Asenjo Barbieri (1877) *Danzas y bailes de España en los Siglos XVI y XVII*.
- L' Abé de Laporte (1775) *Anecdotes dramatiques*.
- Emile Zola (1892 [1880]) *Le naturalisme au theatre*. En España se publicó tardíamente, en 1892.

Bertrán se reconoce español y catalán (p. 125) y no deja de citar actores catalanes cuando viene al caso. Al disertar sobre la risa cita a: García, Ramón Rosell, León Fontova, Fuentes, Capdevilla, y Soler.

En otros lugares hace referencia a diversos actores y actrices: Garrick, Febore, Zacconi, Coquelín, Fugère, Talma, Mlle. Guimard, Eleonora Duse, Mlle. Mars, Madame Reichenberg, Sarah Bernhardt, Rael, Le Bargy, Bartet, Novelli, Inving, Antoine, Julián Romea, Romea (¿Florencio, Álvaro?), José Valero, María Guerrero, Rafael Calvo, Ricardo Calvo, Antonio Vico, Alogiro Kawakanm, Satta Yacco, etc.

El capítulo decimoquinto (p. 190), *Cuatro siluetas teatrales*, biografía a las actrices María de Córdoba (*Amarilis*), María Riquelme de Vallejo, Francisca (*La Baltasara*), y María Calderón (*La Calderona*).

12.9.6. Habla Escénica, formación actoral y cualidades del actor

«Antes daría migas á un gato que consejos á un cómico» (p. 49). Los actores embaucan al público con cuatro gestos, se quedan creyendo que han hecho su oficio, y hasta se quejan si el crítico no les alaba (p. 50). Los actores tienen el genio pero no tienen la formación, el arte, y al

faltarles los conocimientos se entregan a las convenciones, los amaneramientos y la búsqueda absorbente de los aplausos. Nuestros actores no se forman en escuela alguna, no se preocupan del arte, y si destacan es por naturaleza, y por esto hay tan pocos artistas. Muchos hacen lo mismo toda la vida, estancados en su primer éxito, a veces casual. Se confía excesivamente en la improvisación «para asirse a la chiripa» (p. 51). La educación o «autoeducación» es un aspecto fundamental, una carencia de la que tendrían que preocuparse los cómicos.

No faltan primerizos rutinarios que todo lo fían á la enseñanza del Conservatorio, ahora como antes esterilizada por defectos y preocupaciones tradicionales (p. 52).

12.9.7. Conclusiones

Son las reflexiones de un crítico, de un aficionado que no entra en el detalle de las cuestiones técnicas. Por ello, lo más interesante es la visión de la estética teatral de Bertrán, en el contexto de su tiempo. Toca aspectos diversos del teatro (la danza en el teatro, la novela en el teatro, *Don Quijote* en el teatro) y en algunas partes escribe sobre la ópera.

Para Bertrán el teatro es reflejo de la vida y de su tiempo, pero es convencional, una diversión que no tiene función moralizante. Sin embargo, se debe mostrar la verdad y transmitir las emociones, y esto no lo puede hacer el actor con los recursos y los temas heredados del romanticismo, que permanecen como hábitos. La individualidad absorbente del actor en busca del aplauso no permite la verosimilitud del conjunto de la escena. La sorpresa y los efectos, los excesos en la dicción, chocan con los personajes y el desarrollo de los conflictos dramáticos.

Bertrán nos habla de un cambio de época, en que los textos de Ibsen, Tolstoi o Strindberg, necesitaban de un trabajo diferente en los actores. El desarrollo progresivo y minucioso de los conflictos requiere contención, simplificación y escucha, para que la emoción se transmita en los momentos en que corresponde, y no cuando quiere el actor.

13. Conclusiones

Los objetivos de esta investigación eran, en síntesis, los siguientes:

- Hacer una definición del Habla Escénica en España a través de los textos sobre Declamación del siglo XIX en relación al contexto, las prácticas escénicas y la didáctica.
- Explicar el proceso de conformación del Habla Escénica como disciplina, determinando los términos, contenidos y factores que incidieron.
- Definir el papel del Habla Escénica en la formación del actor, su espacio en la vida escolar (Instituciones educativas), los métodos didácticos, y su plasmación en los manuales y tratados.
- Estudiar las relaciones de dependencia del Habla Escénica con los planteamientos ideológicos, estéticos y educativos de la Declamación (Interpretación).
- Poner de relevancia el valor de los manuales y tratados del siglo XIX para la memoria del arte del actor, la historia de la educación teatral y el habla escénica.

Para su consecución hemos analizado treinta y tres textos de veintinueve autores.

Once de ellos son manuales, y tienen vinculación directa con instituciones académicas: Real Conservatorio de Música y Declamación / Escuela Española de Música y Declamación de Madrid, Liceo Filarmónico Dramático de Su Majestad la Reina Isabel II / Conservatorio de Música y Declamación de Isabel II de Barcelona, Escuela Práctica de Declamación del Teatro Español, Academia Real de Música y Declamación de Madrid, e Instituto “San Isidoro” de Sevilla. Cuatro textos más fueron escritos por autores con docencia en el Conservatorio de Madrid: José de la Revilla (1832), Juan Lombía (1845), Matilde Díez (1876) y Álvaro Romea (1882). Hay tres textos relacionados con Liceos filodramáticos: Lamarca (1841) con el de Valencia, Capo (1865) con el de Málaga, y Martínez (1867) con el de Granada.

Manuel Bretón (1834 y 1852) tuvo diversos vínculos con el Conservatorio y sus maestros, y Antonio Barroso (1845) compartió escenario con Latorre, García Luna, Guzmán, y Romea.

Ocho textos sobre declamación no tienen relación con instituciones o liceos: el *Curso elemental de declamación escénica* (1832), Barroso (1845), Guerra (1884), Lladro (1889), Carner (1890), Prohens (1899) y Millá (1900 y 1914).

Tres textos tratan sobre fisiología, higiene vocal, y la voz en el canto: Segond (1856), Yela (1872) y Botey (1886). Yela fue actor lírico y tuvo una academia privada de canto. A este grupo puede vincularse el tratado de Declamación de Prohens (1899), también cantante.

Hay un texto sobre oratoria (Bautain, 1857), y otro sobre estética y crítica teatral (Bertrán, 1910).

Aproximadamente la mitad de los textos estudiados tiene relación con instituciones educativas. Los manuales asociados a estas (Bastús, 1833, 1848, 1865; Latorre, 1839, 1883; Romea, 1858, 1859, 1865, 1879; Risso, 1892, 1909) tuvieron más ediciones que los tratados. La creación de la Escuela Española de Declamación coincide con la producción de seis textos entre 1832 y 1839. Hay que añadir el primer texto del siglo (Zeglirscosac, 1800), creado para una escuela oficial, la de la Junta de Reforma de Teatros de 1799.

Los textos pueden dividirse en aquellos realizados por actores, y los realizados por escritores o eruditos. Aquellos son más prácticos —aunque no necesariamente más técnicos— y se escribían hacia el final de la carrera teatral, frecuentemente con motivo de recibir una cátedra; los realizados por escritores y eruditos inciden más en los principios estéticos y la organización de la disciplina.

Se ha hecho una definición disciplinar del Habla Escénica en la doble perspectiva de la actualidad, y del siglo XIX, a través del análisis de los manuales y tratados de Declamación atendiendo a sus contenidos, sus relaciones con la práctica escénica de los actores, y la didáctica.

Se han explicado los significados de Declamación y sus cambios durante el siglo XIX: hubo una deriva desde los contenidos de la retórica y la oratoria hacia los contenidos próximos a la acción dramática y la transmisión de las emociones por el actor, hasta imponerse las expresiones “declamación escénica”, “arte escénico”, “arte dramático”; en algún caso, hacia el fin del siglo, aparece la palabra “interpretación”. Primero hubo una definición de la actuación que la separaba de la tradicional asociación a los códigos retóricos del barroco y de la oratoria, y después una definición de la voz y el habla como parte de la declamación.

Los manuales y tratados evidencian que una formación teórica amplia del actor se consideraba esencial en varios planos: formación personal (cultura), medio de regular la carrera artística (estética), y conocimientos de aplicación práctica (técnicos). Todos los planos inciden en el trabajo artístico del actor.

Se ha estudiado la intertextualidad para comprobar:

- La continuidad de argumentos y referencias genéricas de autoridad —manifiesta o disimulada, según convenga—, que van pasando de unos tratados de Declamación a otros, y que conforman distintas tradiciones.
- La influencia radical de la tratadística francesa.
- La constante presencia de los clásicos griegos y romanos como fuente de autoridad.
- La influencia de los tratados de poética, oratoria, y literatura.

Hemos aportado datos biográficos poco conocidos de algunos autores. Sobre Andrés Prieto en su etapa en México y Cuba, y sobre Emilio Yela de la Torre, cuya vida en París y Nueva York transcurrió con el nombre de Emilio Belari. Ambas biografías requerirían una revisión más amplia.

No hemos encontrado manuales, tratados o memorias escritos por actrices o maestras de Declamación.

Hemos definido el papel del Habla Escénica en la Declamación: cómo se enseñaba, y cómo se fue configurando como disciplina artística y escolar. Hemos estudiado los factores que determinaron el proceso, pues no se comprende la significación del habla escénica en los manuales sin comprender el entorno en su conjunto. El estudio ha manifestado una estrecha relación e influencia de diversos factores: ideológicos, religiosos, culturales, políticos, sociales, artísticos, etc. que se organizan en torno a tres ejes:

- Las tradiciones y prácticas de la actuación.
- La influencia del contexto. La política, la religión, el público, la crítica, la cultura, fueron determinantes en las ideologías, instituciones educativas, y estéticas de la actuación. Estas se aglutinaron en dos tendencias básicas: una racional de raíz ilustrada, de tendencia objetiva y disciplinar; otra de tendencia romántica, subjetiva y emocional. Determinaron a su vez visiones y prácticas didácticas distintas, más o menos favorables a la configuración de la Actuación y el Habla Escénica como disciplinas. Los contenidos y procesos de trabajo específicos de la voz y el habla se definieron progresivamente y se concretaron en los tratados y manuales. La tendencia objetiva, junto con los descubrimientos fisiológicos sobre la voz, y la filología, aportó principalmente los contenidos disciplinares y metodológicos. La tendencia subjetiva, basó los contenidos y procesos en la vivencia y las emociones, y aportó principalmente las tradiciones prácticas (con frecuencia no explícitas).
- La conformación de las disciplinas artísticas y escolares a partir de la formación de los actores en academias, liceos y conservatorios, de donde surgieron buena parte de los textos, aglutinando contenidos, procesos, valores, y métodos didácticos provenientes de la Declamación, la oratoria, del canto y los saberes prácticos.

La lectura en voz alta tenía elevada consideración social, y era un recurso esencial en la formación de los actores; a través de la lectura se trabajaban los contenidos del Habla Escénica: voz, articulación, dicción y verso. La pautación del texto como guía para la lectura y la dicción aparece en Prieto (1835), Milà (1848) y Carner (1890), lo que indica una preocupación por usar métodos de trabajo prácticos en la oralización de los textos.

Hemos visto cómo convivieron durante todo el siglo XIX las expresiones de admiración sobre los actores, con abundantes indicaciones sobre sus defectos: la necesidad de formación (o atrevida ignorancia), la indisciplina y la falta de ensayos, la vanidad y la búsqueda a toda costa del aplau-

so, la intuición y las dotes naturales frente a la preparación, la falta de atención y escucha en escena, la individualidad, el desconocimiento de la estética del teatro, la búsqueda del efecto, etc. Es una constante en los textos el rechazo a la rutina tradicional, y la necesidad de que los actores consideren los principios y reglas del arte. En cualquier caso casi siempre salen mal parados. Las causas citadas son las mismas: falta de instrucción o cualidades, desconocimiento, pragmatismo, sectarismo y pretenciosidad que conducen a errores. Igualmente, sobre todo en el último tercio del siglo, se insiste en la necesidad de separar las tareas de actor y director, a fin de contrarrestar el sistema de privilegios de los primeros actores.

Durante el siglo XIX el arte del actor pasa definitivamente de oficio indigno a ser considerado un arte liberal, y en este proceso fue imprescindible la instrucción. Aparece como una constante la necesidad de los «estudios teatrales» (Prieto, 2001: 124) para que los actores se formaran en base a los principios y reglas de la disciplina. La fundación de instituciones para la formación actoral tuvo como consecuencia la publicación de manuales y tratados, que formulaban los principios de la Declamación y con ella los del habla en escena, unos principios, contenidos y procesos emancipados de la oratoria, la retórica y el canto, que suponían un corpus teórico y estético más allá de la transmisión artesanal, la imitación y el pragmatismo. Hay un esfuerzo por definir la actuación, en la que el Habla Escénica ocupa un lugar fundamental.

Aunque en teoría la formación actoral tenía como base el desarrollo de las cualidades naturales del alumno, en la realidad la selección⁴³³ y los métodos didácticos se desarrollaron progresivamente desde la mimesis del maestro hacia otros planteamientos pedagógicos (como en Bastús, 1865). La formulación de las disciplinas implicaba una secuenciación y un método de trabajo. Era lógico que se escogiesen como maestros a artistas reconocidos, pues precisamente su arte era el modelo que se esperaba que reprodujesen los alumnos. Pero generalmente los actores, como fue el caso de Isidoro Máiquez, no tenían un método de enseñanza y transmisión de su experiencia. Casi todos los maestros eran actores que continuaron su actividad artística por lo que reproducían en otra escala los procesos y los textos que seguían en los teatros. El deseo de emulación por parte de los alumnos conducía a la imitación. Esto fue muy criticado en los primeros años de la Escuela Española de Declamación. La tarea didáctica, sin embargo, planteaba una práctica y métodos diferentes: confrontaba al maestro con los principios pedagógicos, la definición y organización de contenidos, los procesos, el desarrollo del alumno, y la evaluación. De ahí surge la necesidad de referencias, modelos y fuentes de autoridad; es decir, tratados y manuales anteriores, en que fundamentar los propios métodos.

⁴³³ Es constante la alusión al bajo nivel cultural y educativo de los alumnos que accedían las enseñanzas teatrales. A pesar de los propósitos pedagógicos, las características del alumnado y la limitación de los medios determinaron que la enseñanza tuviese mucho de artesanal: se enseñaba un oficio.

Las contradicciones en los conceptos pedagógicos sobre el actor —recordemos que los maestros de Declamación del Conservatorio llegaron a negar la posibilidad de dar una titulación (Soria, 2010: 192)—, pueden tener su origen en la incorporación a la Escuela de Declamación de actores en activo, en los principios románticos sobre el genio individual, y la independencia que se señala constantemente como seña de identidad de los actores. A ello debió contribuir un oficio que huía de las regulaciones, reflejo de la tendencia inequívoca a mantener lo más libre de influencias (literatura, teoría, gustos) el arte del actor en el ámbito del escenario y de sus reglas internas. El actor era renuente al estudio, y se amparaba en una radical independencia en el estilo y los principios, en la sensibilidad y el temperamento, y en sus recursos personales para llegar al aplauso (Funes, 1894: 572). Los críticos señalaban que el actor estaba casi siempre por encima del personaje (Guerra, 1884: 7).

Las prácticas artesanales vinculadas al meritoriaje, y amparadas en las relaciones familiares y personales tuvieron peso en el funcionamiento de la Escuela de Declamación (Soria, 2010: 366-367); transponían las costumbres de los teatros (Nombela, 1909 [I]: 139) y estos a su vez de la sociedad (Rubio, en Romea, 2009: 21). Además de las sagas familiares, también parece decisivo que los maestros fuesen actores y empresarios, es decir, que tuvieran la facultad de abrir las puertas de los teatros a los estudiantes. Con frecuencia los maestros ganaban más en los teatros que en las escuelas. La actividad docente en la Escuela Española de Declamación se resentía con las ausencias y sustituciones. Importaba el prestigio de las personas como soporte de la institución, pero esta no tuvo suficiente apoyo por parte de los gobiernos (Granda, 2006; Lombía, 1845; Barroso, 1845). Por todo ello, hubo diversos proyectos alternativos.

Las críticas a la formación en el Conservatorio (que no a sus profesores y profesoras), y al abandono institucional fueron una constante:

- Se ensayaban obras pero no se enseñaba a actuar.
- Faltaban materias teóricas como Literatura y teoría de la Declamación, por lo que era de hecho una enseñanza profesional.
- Faltaban medios: asignaturas, espacios, profesores, práctica e inserción profesional.

Hemos comprobado en los textos que era unánime el principio del dominio del idioma, la buena pronunciación, y la eliminación de todo acento provincial, lo que implicaba la necesidad de formación específica.

Los déficits o excesos en la pronunciación eran motivo de queja constante en tratados y manuales; tal vez por ello es un contenido principal en los textos. Alertan de la necesidad de superar

cualquier defecto de voz o dicción, e insisten en la necesidad del equilibrio entre sobriedad y expresión, de modo que los recursos del habla estén al servicio de la transmisión pertinente de las pasiones. Es mayoritaria la consideración de las variaciones en la prosodia, la graduación y delicadeza del sonido de la voz, como el principal recurso para la transmisión del sentimiento, como el lenguaje de la pasión, y por tanto de lo sublime; es condición que esté alejado del énfasis, la monotonía, y lo cotidiano. La voz y el habla se asociaban a los medios externos de expresión, según el esquema que más adelante planteará en su sistema Stanislavski (1988: 308).

Los principios, la posición estética de cada autor, resulta determinante en los puntos de vista, los aspectos técnicos, y metodológicos sobre el habla escénica. Hay una línea muy intensa que sigue las propuestas de François Joseph Talma: a ella se adscriben en parte Andrés Prieto, y más plenamente Carlos Latorre, Julián Romea y Antonio Capo. Según estos manualistas y actores, los dones naturales y la sensibilidad son lo primero y esencial en el actor, cuyo trabajo consiste en sentir y hacer sentir las emociones de la manera más natural y personal. El arte es un complemento que aporta la instrucción, y el Habla Escénica responde al principio de la vivencia, según ocurre en la vida.

En la dialéctica entre la individualidad (el genio, la inspiración), la vivencia, y los principios artísticos (disciplinarios), fueron enérgicas y constantes las posiciones en favor de la formación del actor para la cualificación profesional y artística. El orden, la perseverancia y el estudio de los principios, junto al propio genio, han sido valores argumentados constantemente en los manuales. La formación y el Habla Escénica se encuentran casi siempre en la zona de fricción, y la aparición de planteamientos científicos y disciplinarios en el último tercio del siglo XIX operó como unión sólida. Revilla (1832), Capo (1865), Pizarroso (1867), Guerra (1884) o Risso (1892) defienden la necesidad de las reglas fijas y las escuelas junto a la inspiración: es posible unir la verdad de la naturaleza y el arte. Los conocimientos han de tener una articulación práctica para evitar la actuación instintiva, falta de profesionalidad y elaboración, y el frío amaneramiento de la actuación académica. Hacia el fin del siglo se insiste en la formación adecuada antes que en las dotes naturales, para mantener regularmente la calidad —la irregularidad en el desempeño de los actores era una denuncia constante— durante toda la función y en todas las funciones.

Si la declamación es un arte como las demás, ha de contener principios y reglas en que se funde la ejecución, y éstas bases ó fundamentos pueden y deben ponerse al alcance de los que se dedican á la profesión escénica (Revilla, 1832 [V]: 107).

Hay una simplificación y síntesis de contenidos que responde, por un lado, a la escasa preparación académica que tenían los alumnos y, por otro, al temor al rechazo por parte de los actores.

Sin embargo, hacia el fin del siglo los tratados se hacen más amplios, y plantean programas de formación enciclopédicos muy difíciles de llevar a la práctica. Estos programas, sólo en lo relativo al Habla Escénica, incluían Literatura, Gramática, Retórica, versificación, pronunciación, dicción, música, estética; y más adelante: fisiología de la voz y el habla, voz, higiene vocal, principios pedagógicos y métodos de trabajo, etc. En todos ellos son fundamentales los contenidos sobre respiración, articulación, pronunciación, elementos de prosodia y procesos de trabajo con el texto.

Las formulaciones disciplinares y la organización de los contenidos sobre la voz y lenguaje empezaron a aparecer de manera más detallada en textos de eruditos y filólogos (Milà, 1848; Bastús, 1865; Guerra, 1884), y en tratados de voz (Segond, 1856; Yela, 1872; Botey, 1886). Las perspectivas científicas (filología, fisiología, psicología), los contenidos sobre técnica vocal, pronunciación e higiene de la voz, pasaron progresivamente del campo de la declamación lírica al de la declamación hablada. Implicaba también un cuestionamiento severo de los métodos didácticos de la voz.

Hemos reconocido una tendencia general a codificar la expresión de las pasiones que atraviesa el siglo desde Zeglirscosac (1800) hasta Prohens (1899), y otra que la niega (Latorre, 1838; Romea, 1858). Significativamente, ambas conviven en la mayoría de los manuales, por lo que podemos asociarlas a las necesidades de los procesos de formación actoral.

Los textos siguen los principios de los tratados italianos, alemanes, y franceses, en los que buscaban autoridad y apoyo a los argumentos propios. Se recopilaba el saber acumulado hasta el momento, a través de la historia del teatro español y los tratados europeos. Además, fue común que los actores (y escritores) españoles tuvieran estancias en Francia. Así, resultó determinante la influencia de la tratadística francesa, por su convencionalidad y orden: Le Brun en Zeglirscosac [Rodríguez de Ledesma], Francesco Riccoboni y Bernier de Maligny en Enciso, Bastús y Prieto, Talma en Latorre y Romea, además de St. Albine, Maudiuit Larive, Mlle. Clairon, etc. Todos los textos toman directa o indirectamente de Bernier de Maligny (1826), cuyo tratado era a su vez una compilación. El mismo tipo de influencias se han encontrado en los tratados de enseñanzas musicales (Soria, 2010: 401; Morales, 2008).

Las fuentes circulan de un manual a otro, y los principios, repetidos con algunas variaciones, se convierten en lugares comunes que definen la disciplina. La importancia de los contenidos sobre voz y habla en el manual de Félix Enciso Castrillón, el primer manual específico oficial, tiene que ver con la reunión de diversos materiales (Cicerón, Quintiliano, Santos Díaz González, Francisco Rodríguez de Ledesma, Francisco Sánchez Barbero, José Gómez Hermosilla), el paso por su propio tamiz de conocimientos, y la transmisión posterior a otros manuales, como el de Bastús (Soria, 2010: 373).

En esto me fundo para decir que hay reglas, por que los preceptos de este artista y de otros muchos naturales y extranjeros las forman, fijas y positivas, si á esto se une la aplicación de otras artes y ciencias que directa y positivamente auxilian á la declamación sus reglas serán las nuestras. Lo que debemos procurar es formar actores que tengan escuela, que tengan origen, que formen comunidad científica y profesen una ley conocida y segura; de ese modo desaparecerán de la escena esos hijos espúreos que sin más razón que su voluntad se afilian en un arte del que no tienen el menor conocimiento (Capo, 1865: 22).

Desde el manual de Zeglirscosac [Rodríguez de Ledesma] (1800) hasta el de Millá (1900), se plantea la necesidad de instruir a los actores ordenadamente en los principios y reglas del arte del actor. Todo el siglo puede entenderse como una lucha entre el talante pragmático y anárquico de la práctica escénica de los actores y el esfuerzo por establecer una formación conforme a principios disciplinares. Los manuales y tratados de Declamación tuvieron como función la recopilación, organización y transmisión de esos principios, tendencia que culmina en el *Tratado de tratados de Declamación* de Luis Millá (1913); como actor, tratadista, librero y editor de teatro, Millá estaba en una buena posición para recopilar los textos.

Hemos visto que los manuales van incorporando cada vez más la reflexión estética y semiótica, estructurando y definiendo los sistemas de símbolos del Habla Escénica en el arte del teatro. Se produce un avance desde los principios prácticos hacia los estéticos que puede seguirse en los manuales de Bastús (1833 y 1865), Prieto (1835), Milà (1848), Pizarroso (1867), Guerra (1884), Carner (1890) y Risso (1892). Fueron precisamente los principios estéticos quienes favorecieron la organización y definición de los contenidos de la disciplina. En este sentido cabe destacar el tratado de Guerra y Alarcón (1884) por los siguientes motivos:

- Su argumentario sobre la necesidad de instrucción de los actores.
- El interés por los aportes de la fisiología, filología, o psicología (por ejemplo a través de textos como el de Yela, 1872) que se incorporan así a los tratados de Declamación. Estos, de hecho y salvo excepciones, habían ignorado esas informaciones.
- La reflexión sobre la estética del arte del actor. La división entre medios de expresión (mecánica, técnica), conceptos, y expresión artística (diferente de la realidad).
- La división de la elocución en el contenido (pensamientos, imágenes, sentimientos), el medio para comunicarlo (gramática) y la manera de decirlo (estilo). Establece así principios estéticos: la necesidad de dominar técnicamente el medio de comunicación, la asociación de la noción de estilo a la manera de decir, —y esto es muy importante— independiente de prejuicios dogmáticos y de estilos interpretativos. En último término, nos habla de la interdependencia entre forma y fondo, y de la necesidad de la disciplina para poder manejar esas relaciones en la Declamación.

- La definición de contenidos, y la formulación claramente disciplinar como «Artes de la palabra» (Guerra, 1884: 24). En Carner (1890: 44), «tonica».
- La síntesis del problema del volumen, en torno al rechazo a dos formas inadmisibles: la de los actores expresionistas que buscaban la atención y el efecto por medio del grito, y la de los actores realistas a los que no se les escuchaba o resultaban inexpresivos. Plantea soluciones técnicas que demandan formación específica para un habla teatral profesional y artística (adecuación a la sala, pronunciación precisa, uso eficaz del tono, etc.).

Dejando aparte cuestiones sociológicas como la represión del teatro y la anatemización del oficio del actor, hemos comprobado la constante influencia del paradigma religioso en la formación, la estética de la actuación y del habla escénica. El catolicismo estaba muy presente en la formación actoral gracias a:

- La fuerte presencia en los reglamentos del Conservatorio.
- La asignatura de Religión, misa diaria, rezos matutinos y nocturnos.
- La segregación por género.
- Los conceptos morales e ideológicos (el decoro, el respeto, las buenas costumbres, el orden social y político, la monarquía).
- La estructura catequística, dialogada y silogística de varios manuales.

Hemos visto como la religión tiene mucha presencia en los manuales y tratados. Capo (1865) y Pizarroso (1867) disertan específicamente sobre las relaciones entre la religión y el teatro. Los principios ideológicos providencialistas sobre los dones naturales y el genio individual tuvieron gran influencia sobre la estética de la actuación, sobre la visión del Habla Escénica, y fueron determinantes en la valoración de la formación técnica supeditada a la vocación. Desde este paradigma, los principios didácticos suelen ser la imitación del maestro y de sus habilidades, una metodología basada en la práctica y en el resultado, la transmisión de las pasiones del alma, la búsqueda de la trascendencia (la “gloria”), y cierto rechazo a las pautas disciplinares o los aportes científicos en beneficio del “genio” o talento innato, entendido como don divino.

De una u otra manera, todos los manuales exponen la diferenciación entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje de los textos teatrales. Los géneros y estilos suponen una menor (comedia burgesa) o mayor (tragedia, teatro en verso) distancia entre habla cotidiana y habla escénica, y los estilos de actuación diferentes maneras de gestionar esa distancia. La escuela de la verdad veía una manera única de actuar para todos los estilos, mientras que otros autores (Barroso, 1845; Milà, 1848; Guerra, 1884; Risso, 1909) defendían que el actor debía adaptarse a los distintos géneros. El principio de “verosimilitud” incidía en la cualidad de esta relación entre la realidad (la naturaleza) y la manera de presentarla en el teatro (las escenas) desde la perspectiva de la recepción.

Los tratadistas plantean la escena como un espacio artístico convencional, no de reproducción servil de la realidad. Lombía (1845: 61) escribe:

el language mismo hay que elevarle o hacerle descender de modo, que sin dejar de ser propio de los personajes y la época, tenga siempre un nuevo atractivo; por cuyas razones no es la verosimilitud material la que se ecsige en este poema, si no la dramática, esto es, una verosimilitud de contorno tácito entre el poeta y el espectador.

Hemos visto cómo el habla escénica consideraba el conjunto de la comunicación teatral, sus elementos y factores: el texto literario, el género y estilo, la “verdad” del personaje y la del actor, la voz y el habla de ambos, el espacio teatral y el público, las relaciones con el gesto, la acción, la escena.

Desde el siglo XVIII se había producido una asociación entre la perspectiva formal del lenguaje y el estilo de actuación barroco. El concepto “Declamación” quedó entonces asociado al protagonismo del habla codificada, ampulosa y alejada de la naturaleza, en oposición al habla cotidiana (natural) en el doble nivel del personaje y del actor.

La naturalidad de la vida, como estética, se desarrolló a partir del interés por las pasiones, y operó de punto de encuentro entre el público genérico que buscaba diversión y carecía de criterio, y los aficionados, críticos y escritores (los que escribían sobre teatro). Con el estilo naturalista de actuación se intentará traer la naturaleza, anteponiendo “verdad” a “verosimilitud” al presentar la realidad en escena, siempre en los límites del decoro. La comunicación teatral se focaliza en el emisor, y el público pasa progresivamente a ser un observador al que literalmente se trata como si no existiera. El habla escénica se asocia entonces únicamente al habla cotidiana, y en muchos casos a la propia del actor-persona.

Las estéticas de la vivencia, la identificación del actor y sus emociones con el personaje, implicaban la noción de que las pasiones mismas son un lenguaje universal que todo el mundo entiende (aunque se particularice en cada caso), lo que conducía o bien a la realidad vivenciada sin elaboración artística, o de nuevo a las codificaciones (Pietrini, 2010: 19): efectivamente los tratados las reflejaron. Los recursos artísticos de la actuación y del habla escénica eran también códigos, y contribuyeron decisivamente a la definición de las disciplinas. Los manuales incluían igualmente el verso, es decir, la manera de decir el «artefacto cultural» (Rodríguez, 2012: 231) que son los textos clásicos. A su vez, —no lo olvidemos— los códigos expresionistas mantuvieron siempre su presencia en los escenarios a través de diversos géneros y estilos. Las tendencias a la naturalidad y a la codificación convivieron todo el siglo sin poder desprenderse la una de la otra: «naturalidad dramática» (Barroso, 1845: 186); «*Arte en la naturaleza y naturaleza en el arte*» (Millá, 1913: 40).

Las cuestiones sobre las relaciones ontológicas y metodológicas entre el habla escénica y la interpretación en la didáctica que hemos encontrado en los manuales del siglo XIX no están alejadas de las que nos encontramos hoy. Las contradicciones en cuanto al papel y funciones del habla escénica en la actuación siguen vigentes, al igual que las metodológicas: procesos, tiempos, contenidos, interrelaciones. Especialmente en cuanto al tratamiento de los textos y a la “verdad”, es decir, la inmediatez de los comportamientos del actor en escena y su implicación personal. El corolario incluye las actitudes ante el geolecto, el valor que se da a la dicción, los paradigmas, los procesos didácticos y la noción del estilo de los textos.

Las cuestiones que se han planteado en el estudio del habla escénica en el siglo XIX, quieren señalar la necesidad de mirar a través de la historia del teatro y de la educación para entender la pedagogía y la práctica actoral. La memoria no solo aumenta la comprensión de nuestro presente, sino que es imprescindible para diseñar el futuro.

Concluimos con algunas recomendaciones derivadas del estudio y análisis realizados:

- Los materiales digitales y bibliográficos que surgen de este trabajo se transferirán al proyecto MANES sobre manuales escolares. Recomendamos abrir un espacio propio para los manuales relacionados con las enseñanzas artísticas.
- Continuar el estudio del Habla Escénica en España en el siglo XX.
- Estudiar detalladamente los principios pedagógicos, y especialmente explicar las razones profundas de la contradicción de Latorre, Prieto o Romea sobre que el actor nace, negando en parte la posibilidad de la formación, en una evidente impostura.
- Estudiar los principios estéticos de la actuación en los manuales y tratados.
- Explicar los vínculos y la significación artística y personal de los actores con la masonería: Isidoro Máiquez, Andrés Prieto, Julián Romea. Explicar los vínculos de la masonería con el teatro y la formación académica (Ventura de la Vega y Romea fueron directores de la escuela de Declamación).
- Estudiar la incorporación de las actrices a las instituciones como maestras de Declamación, así como sus escritos teóricos si los hubiere.
- Investigar la crítica al desempeño de los actores en prensa, en general, y específicamente el habla escénica, así como la recepción por parte del público y las relaciones mutuas con la crítica.
- Investigar la biografía de Andrés Prieto para completarla.
- Investigar la evolución en la teoría de la versificación, y sus relaciones con el teatro y el desempeño de los actores.
- Estudiar la historia de las investigaciones fisiológicas sobre la voz, y sus implicaciones pedagógicas.

14. Bibliografía y referencias

- A. D. (1837, julio, 30). D^a María de Molina. Drama en cinco actos. Representado en el teatro del Príncipe. *Observatorio Pintoresco* (13), 99-101.
- Aguilar Piñal, F. (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Aguilar Piñal, F. (1998). Biografías de escritores españoles del siglo XVIII. En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Biografías literarias* (pp. 109-125). Madrid: Visor libros.
- Aguilar Piñal, F. (1987). *Un escritor ilustrado, Cándido María Trigueros*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.
- Alcalá Galiano, A. (2009). *Memorias de D. Antonio Alcalá Galiano*. Madrid: Editorial Visión Libros.
- Alcántara Mejía, J. R. (2002). *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Almanaque para el año bisiesto 1864 (1863). Diario de Barcelona, 57. Recuperado de https://books.google.es/books?id=XT89AQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0 - v=onepage&q=Ramón Lladró&f=false
- Álvarez Barrientos, J. (1987). Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, (6), 455-471.
- Álvarez Barrientos, J. (1988). El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad. *Revista de Literatura*, (100), 445-466.
- Álvarez Barrientos, J. (1989). Acercamiento a Félix Enciso Castrillón. En R.S.B.A.P. (Ed.), *II Seminario de Historia de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (pp.57-84). San Sebastián: Caja de Guipúzcoa.
- Álvarez Barrientos, J. (1997). El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación. En E. Rodríguez (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos II* (pp. 287-309). Valencia: Universidad de Valencia.
- Álvarez Barrientos, J. (2010). Emilio Cotarelo y Mori en la Historiografía teatral decimonónica. En R. Gutiérrez, y B. Rodríguez (Ed.), *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico* (pp. 305-327). Santander: PubliCan.
- Arias, E. (2013). *Habla Escénica*. Recuperado de <http://www.aldebaransoft.es/Teatro-Escritos/Habla%20escenica.htm>
- Arjona y Laínez, J. (1896). *La insigne artista Teodora Lamadrid*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández.
- Arteaga, E. d. (1789). *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal: considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid: Antonio de Sancha.
- Asenjo Barbieri, F. (1877). Danzas y bailes de España en los Siglos XVI y XVII. *La Ilustración española y americana*, (43), 330-363.
- Avolio de Cols, S. (1996). *Los Proyectos para el trabajo en el aula. De la teoría a la acción docente*. Buenos Aires: Marymar.

- Ayala Aracil, M. Á. (2012, Marzo). La defensa de lo romántico en la revista literaria El Artista. *En: Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Actas del VIII Congreso. Romanticismo 8, Bologna, Il Capitello del Sole, (pp. 35-42). Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/la-defensa-de-lo-romantico-en-la-revista-literaria-el-artista/html/cb1d4d46-d5ac-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html#I_0
- Barba, E., y Savarese, N. (1988). *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta.
- Barroso, A. (1845). *Ensayos sobre el arte de la declamacion*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos.
- Bastús y Carrera, V. J. (1833). *Tratado de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona: Herederos D. A. Roca.
- Bastús y Carrera, V. J. (1865). *Curso de Declamación o Arte Dramático*. Barcelona: Salvador Manero.
- Bastús y Carrera, V. J. (2008) *Tratado de clamación o arte dramático* (G. Soria y E. Pérez-Rasilla Eds.). Madrid: Fundamentos.
- Batlle Jordá, C. (2009). Teoria i història de la representació teatral. (Guía didáctica no publicada). Departament de Filologia Espanyola. Àrea de Teoria de la Literatura. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona. España.
- Bautain, L. E. M. (1865). *Estudio Sobre el Arte de Hablar en Público*. Barcelona: Imprenta del heredero de Don Pedro Riera.
- Belari a suicide, says the Coroner. (1907, mayo, 19). The New York Times. Recuperado de <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9A02E2DC133EE033A2575AC1A9639C946697D6CF>
- Bellamy, G. A. y Thiers A. (1822). *Memoires de Mistriss Bellamy avec une notice sur sa vie, par Adolphe Thiers*. Paris: Ponthieu.
- Bennati, F., Cuvier, G., Prony, R., & Savart, N. P. A. (1832). *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*. París: Libraire J. B. Baillièrre.
- Bernier de Maligny, F. (Aristippe) (1826). *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*. Paris: A. Leroux.
- Berry, C. (1973). *Voice and the Actor*. London: Virgin.
- Berry, C. (2001). *Text In Action: A Definitive Guide To Exploring Text In Rehearsal For Actors And Directors*. London: Virgin.
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Madrid: Alba.
- Berry, C. (2014). *Texto en acción: La guía definitiva para que los actores y el director exploren el texto durante los ensayos*. Madrid: Fundamentos.
- Bertrán, M. J. (1910). *Entre el telar y el foso*. Valencia: Sempere y Compañía.
- Bianchi, G. A. (1798). *Conversaciones de Lauriso Tragiense, pastor arcade, sobre los vicios y defectos del Teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*. Madrid: Imprenta Real.
- Biot, J. B. (1817). *Précis élémentaire de Physique expérimentale*. París: Deterville.

- Bolaños Donoso, P. (1984). La escuela-seminario teatral sevillana: Nuevas aportaciones documentales. *El Crotalón. Anuario de Filología Española* (1), 749-767.
- Bordes García, S. y Jiménez Rodríguez F. (1992). El Liceo artístico y literario de Almería: un impulso de Ilustración en el siglo XIX. *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras* (11), 191-227.
- Bordogni, G. M. (1835). *Trenté-six vocalises pour la voix de soprano ou ténor; composées selon le goût moderne par Marco Bordogni, Premier ténor du Théâtre Royal Italien et de la Chambre du Roi de France*. París: chez L'auteur.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza* (13), 25-46.
- Borrás, E. I. (1924). Juan José. Escena de la carta [archivo sonoro]. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?text=&field1val=%22Borras%2c+Enrique%22&showYearItems=&field1Op=AND&numfields=1&exact=on&textH=&advanced=true&field1=autor&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=1>
- Boss, J. B. (1755). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. París: Chez Pissot.
- Bossuet, J. B. (1694). *Maximes et réflexions sur la comédie*. París: Chez Jean Anisson.
- Botey Ducoing, R. (1886). *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*. Barcelona: Tipografía La Academia.
- Botey Ducoing, R. (2010). Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCEM/med/archivo/ficha_medico.php?id_medico=24
- Botrel, J.-F. (1977). El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación. *Bulletin Hispanique*, 79, (3-4), 381-393.
- Bretón de los Herreros, M. (1828). *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid: Burgos.
- Bretón de los Herreros, M. (1834). *Satira contra los abusos a despropósitos introducidos en el arte de la declamación teatral*. Madrid: Repulles.
- Bretón de los Herreros, M. (1835). Boletín. Teatro del Príncipe. Un día del año 1823, drama nuevo en dos actos. *La Abeja*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/breton-de-los-herreros-seleccion-de-articulos-de-critica-dramatica-y-reflexion-teatral/html/ab204554-9f80-41cf-9418-beeb7e48087e_2.html
- Bretón de los Herreros, M. (1852). Progresos y estado actual de la declamación en los teatros de España. Prólogo de J. E. Hartsenbusch, *Obras Escogidas de Don Manuel Bretón de los Herreros* (pp. XXIX-LXII). Madrid: Imprenta De E. Thunot y C^ª.
- Bretón de los Herreros, M. (1965). *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa: «El Correo Literario y Mercantil»*, En J. M. Díez y J. M. Rozas (Ed.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Briz, A. C. (2008). *Saber hablar*. Madrid: Aguilar - Instituto Cervantes.
- Brook, P. (1994). *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brou, J. (1836). *Hygiène philosophique des artistes dramatiques*. París: Trinquart.

- Brun, C. L. (1713). *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*. Amsterdam: Chez Bernard Picart.
- Bruyère, L. (1688). *Caracteres de Théophraste, traduits du grec, avec les caractères ou le moeurs de ce siècle*. París: Etienne Michallet.
- Bustos Sánchez, I. (2007). *La voz: la técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.
- Cabo Montero, C. (1821). *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un monte-pío y colegio de educación teatral* [Manuscrito]. BNE: Mss/6666. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Cabo%20Montero,%20Casimiro;jsessionid=66B6700CB6C140706A81D81179E07EEF>
- Cadalso, J. (1979). *Escritos autobiográficos y epistolario*. London: Tamesis.
- Calvo, R. I. (1910). Amores de Avenzaiden [archivo sonoro]. Recuperado de <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000044920>
- Calle, T. (2001). El actor en España, ¿Nace o se hace? *Monteagudo*, 6, 71-78.
- Cámara, R. (2012). Gestación y fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada. *Leitmotiv* (1), 4-14. Recuperado de <http://www.conservatoriosuperiorgranada.com/revista/Leitmotiv-n1.pdf>
- Campos Pérez, L. (2012). La escuela más enérgica del pueblo. La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de actores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX. *Ariadna Histórica. Lenguajes, conceptos y metáforas* (1), 223-243. Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Ariadna>
- Canet Vallés, J. L. (2011). Las prácticas escénicas en la segunda mitad del XIX a través de los discursos críticos. *Stichomythia: (11-12)*, 215-254. <http://parnaseo.uv.es/Stichomythia.htm>
- Cánovas del Castillo, A. (1887). *Artes y letras*. Madrid: A. Pérez Durbull.
- Cantero, S. (2006). *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*: Editorial Fundamentos.
- Cantos, M., Durán, F., & Romero, A. (2006). *La guerra de pluma: Política, propaganda y opinión pública*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Cañamaque, F. (1879). *Los Oradores de 1869*. Madrid: Simon y Osler.
- Capellán de Miguel, G. (2003). El primer Krausismo en España: ¿moderado o progresista? En M. S. Cortina (Ed.), *Las máscaras de la libertad: el liberalismo español, 1808-1950*. Madrid: Marcial Pons.
- Capmany, Antonio (1777). *Filosofía de la elocuencia*. Madrid: Antonio de Sancha.
- Capo Celada, A. (1865). *Consejos sobre la Declamacion*. Madrid: Imprenta del Colegio de sordomudos y de ciegos.
- Caralt, R. (1944). *Siete biografías de actores célebres*. Barcelona: Castells-Bonet.

- Caramuel de Lobkowitz, J. (1663). *Ioannis Caramuelis Primus calamus ob oculos ponens metame-
tricam quae... multiformes labyrinthos exornat*. Roma: Fabius Falconius excudebat. Recuperado de
https://books.google.es/books?id=J5BfeD-b_VEC
- Carner, S. J. (1890). *Tratado de arte escénico*. Barcelona: La Hormiga de Oro.
- Carpentier, A. (1987). *Ese músico que llevo dentro*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Carrillo Guzmán, M. d. C. (2013). *Dramaturgia musical*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Casares, E., Alonso, C. y González, C. A. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Univer-
sidad de Oviedo.
- Cervantes, M. d. (1615). *Pedro de Urdemalas en ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca
representados*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Cervantes, M. d. (1999). El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha E. d. L. L. Edición digital
basada en la edición de Madrid, 1911-1913. (Ed.). Recuperado de
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha--0/>
- Cervelló Español, C. (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro
Circo Barcelonés)*. Recuperado de
[http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL \(BARCELONA\).pdf](http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/CARLOS_CERVELL%C3%83(BARCELONA).pdf)
- Clairon, C., Andrieux, M. (1822). *Mémoires de Mlle Clairon, actrice du théâtre français, écrits par
elle-mé me*. Paris: Ponthieu, libraire, au Palais-Royal.
- Clairon Leris de La Tude, C. J. H. (1800). *Reflexiones de Mmea Clairon Actriz del teatro de la come-
dia Francesa, sobre el arte de la Declamación*. Madrid: Oficina de D. Gerónimo Ortega.
- Cobeta, I. Núñez, F. y Fernández, S. (2013). *Patología de la voz*. Barcelona: Marge Médica Books.
- Cole, T. y Chinoy H. K. [Eds]. (1970). *Actors on Acting. The Theories, Techniques and Practices of the
World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers, inc.
- Coll, C. Sarabia, B. Valls, B. (1992). *Los contenidos de la Raforma*. Madrid: Santillana.
- Compañía Dramática Francesa. Le demi-monde, comedia en cinco actos por Alejandro Dumas
(hijo). Le médecin des enfants, drama en cinco actos, original de los señores Bourgeois y
Dennery (1857, febrero, 19). *Diario de Barcelona*, I, 1427-1429.
- Constitucion política de la Monarquía Española: Promulgada en Cadiz a 19 de marzo de 1812.
Título IX, De la Instrucción Pública, artículos 366, 367. Recuperado de
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/constitucion-politica-de-la-monarquia-espanola-
promulgada-en-cadiz-a-19-de-marzo-de-1812-precedida-de-un-discurso-preliminar-leido-en-las-cortes-al-
presentar-la-comision-de-constitucion-el-proyecto-de-ella--0/html/](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/constitucion-politica-de-la-monarquia-espanola-promulgada-en-cadiz-a-19-de-marzo-de-1812-precedida-de-un-discurso-preliminar-leido-en-las-cortes-al-presentar-la-comision-de-constitucion-el-proyecto-de-ella--0/html/)
- Coquelin, B. (1890). El arte del actor. *La Ilustración Artística*, (Tomo IX Año 2º Número IX, 1890
agosto 4), 82-87 y (Tomo IX, año II, nº IX, 1890 agosto 11), 99-102.
[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?interno=S&posicion=2&path=4056202&
presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?interno=S&posicion=2&path=4056202&presentacion=pagina)
[http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?interno=S&posicion=3&path=4056203&
presentacion=pagina](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?interno=S&posicion=3&path=4056203&presentacion=pagina)

- Coquelin, B. (1910) *Arte del actor*. Barcelona: Librería Millá-La Neotipia.
- Cordero y Fernández, A. (1858). *Escuela completa de canto: en todos sus géneros y principalmente en el dramático español é italiano*. Madrid: Beltran y Viñas.
- Cortada, J. (1848). *Corona Artística del Gran Teatro del Liceo: para el año 1848*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs.
- Costa y Turell, M. (1856). *Tratado completo de la ciencia del blason, ó sea, Código heráldico-histórico*. Barcelona: A. Brusi.
- Cotarelo y Mori, E. (1897). *María del Rosario Fernández, La Tirana: primera dama de los teatros de la corte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- Cotarelo y Mori, E. (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales.
- Cotarelo y Mori, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Edición facsímil 1997 ed.). Madrid: RABM.
- Cotarelo y Mori, E. (1934). *Historia de la zarzuela, o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Crónica (1884). *La vanguardia*. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1884/01/02/pagina-1/34693603/pdf.html?search=Carner>
- Cruveilhier. (1852). *Traite d'anatomie descriptive par J. Cruveilhier*. París: Labe.
- Cualidades que deben tener los actores de teatro (1789). *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (172), 1007-1008. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003926347&search=&lang=es>
- Cuesta Fernández, R. (1997). *Sociogénesis de una disciplina escolar: la historia*. Barcelona: Pomares-Corredor.
- Chacota, J. (1812). Cuarta unidad esencialísima, de todos deseada, y que a nadie ha ocurrido reclamarla. *Aurora patriótica mallorquina* (9), 39-40. http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/auroraPatriotica/index/assoc/aurora_patriotica_tom1_n/um008.dir/aurora_patriotica_tom1_num008.pdf
- Chaouche, S. (2000). La diction théâtrale au XVIII siècle: déclamer ou parler en récitant. *L'Information Littéraire* (3), 82-93.
- Chaouche, S. (2001). *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes: de l'action oratoire à l'art dramatique, 1657-1750*. Paris: H. Champion.
- Chaouche, S. (2012). La déclamation au XVIIIe siècle de l'effet vocal à l'effet de réel. *The Frenchmag Performance and drama*. Recuperado de <http://www.thefrenchmag.com/search/La+diction+theatrale+au+XVIIIe+siècle+%3A+%27declamer%27+ou+%27parler+en+récitant%27%3F/>
- Charnois. (1789). Reflexiones sobre el teatro. *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (184), 138-141. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003928319&page=13&search=Eloquencia+sublime+autore+s+sagrados&lang=es>

- Chateaubriand, F. R. (1857). *Ensayo sobre la literatura inglesa*. Madrid: Gaspar y Roig.
- Damasio, A., (2010). *Y el cerebro creo al hombre*. Barcelona: Destino.
- Deleito y Piñuela, J. (1920). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. Vol. I: Teatros de Declamación*. Madrid: Calleja.
- Delors, J. (1996). *La educación encierra un tesoro*. Madrid: Santillana.
- Delle-Sedie, E. (1875). *L'Art Lyrique, traité complet de chant et de Déclamation Lyrique*. París: Léon Escudier.
- Descartes, R. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- Descuret, J. B. F., Monlau, P. F., y de la Casas, A. B. (1842). *La medicina de las pasiones ó las pasiones consideradas con respecto a las enfermedades, las leyes y la relijion*. Barcelona: Antonio Bergnes.
- Díaz de Escovar, N. (1897). *Orígenes del teatro y compendio de la historia de la escena española: escrito para uso de los alumnos de la Academia Provincial de Declamación*. Málaga: Tip. de Antonio Urbano.
- Díaz de Escovar, N. (1904). *Compendio de la Historia de la declamación española: escrita para... la Academia provincial de Declamación de Málaga*.
- Díaz de Escovar, N., Bernat y Durán, J., y Lasso de la Vega, F. d. P. (1924). *Historia del teatro español; comediantes, escritores, curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Diday, E., y Pétrequin, J. P. É. (1840). *Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée*. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=tr7CHwAACAAJ>
- Diderot, D. (1830). *Paradoxe sur le comédien*. Paris: A. Sautelet et Cie. Libraires.
- Díez Borque, J. M. (1989). *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Londres: Tamesis Books.
- Díez González, S. (1793). *Instituciones poéticas con un discurso preliminar en defensa de la poesia y un compendio de la historia poética o mitología*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano.
- Dimon, T. (2014). *La voz cantada y hablada: aprende a usar tu voz de manera natural, poderosa y sin esfuerzo, comprendiendo cómo funciona*. Madrid: Gaia.
- Dodart, D. (1700). *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*. París: Academié Royale des sciences. Recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/ads-00104281/document>
- Doménech, F. Soria, G. y Conté, D. (2011). *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*. Madrid: Fundamentos.
- Doménech Rico, F. (2004). Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 27, (2), 219-231.
- Doménech Rico, F. (2006). Introducción a Noticias sobre el arte de la declamación, de Carlos Latorre. En Á. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)* (pp. 115-120). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Comunidad de Madrid/Círculo de Bellas Artes/RESAD.

- Dorat, C. J. (1767). *La déclamation théâtrale, : poème didactique en quatre chants, précédé d'un discours, et de notions historiques sur la danse*. París: Sébastien Jorry. Recuperado de https://books.google.es/books?id=YU0GAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Duprez, G. (1846). *L'art du chant*. París: Bureau central de Musique.
- Dutrochet, H., y Didot, P. N. F. (1806). *Essai sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé des divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet; présenté et soutenu à l'école de Médecine de Paris*. París: École de Médecine.
- Edición General. (1913). *La Vanguardia*, 4. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1913/02/06/pagina-4/33340583/pdf.html?search=Carner>
- Eisner, E. W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.
- Enciso Castrillón, F. (1832). *Principios de Literatura castellana acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina*. Madrid: Imprenta de Repulles.
- Engel, J. J. (1786). *Ideen zu einer Mimik*. Berlin: Mylius.
- Engel, J. J. (1788). *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. París: Chez Barrois.
- Engel, J. J. (1998). *Ideas sobre el gest i l'acció teatral*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- Engel, J. J., & Rasori, G. (1818-1819). *Lettere intorno alla mimica, versione [of Ideen zu einer Mimik] di G. Rasori* (Vol. I-II). Milán: Giovanni Pirola.
- Engel, J. J., & Siddons, H. (1807). *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action*. London: Richard Phillips.
- Escobar, J. (2000). *Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral, en la temporada de 1834*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-episodio-biografico-de-larra-crtico-teatral-en-la-temporada-de-1834-0/>
- Escolano, A. (2001). El libro escolar como espacio de la memoria. En G. Ossenbach y M. Somoza (Eds.), *Los manuales escolares como fuente para la Historia de la Educación en América latina*. (pp. 35-46). Madrid: UNED.
- Escolano, A. (2006). El libro escolar y la cultura de la educación. La manualística, un campo en construcción. En A. Escolano (Ed.), *Currículum editado y sociedad del conocimiento. Texto, multimedialidad y cultura de la escuela*. (pp. 13-34). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Escuela Municipal de Música y Declamación de Alicante (1889). *Reglamento de la Escuela Municipal de Música y Declamación de Alicante*. Alicante: Costa i Mira.
- Escuela Nacional de Música y Declamación de España (1876). *Instrucción Pública. Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*. Madrid: Imprenta y Fundición de Juan Antonio Gracia.
- Escuela Normal establecida en el Colegio de sordo-mudos y de ciegos de Madrid (1857). *Inauguración de la Escuela superior normal para instrucción de los aspirantes al profesorado de la en-*

señanza especial de Sordo-mudos y de Ciegos, y discurso leído en dicho acto solemne por Don Francisco Fernández Villabril. Madrid: Imprenta del Colegio de sordo-mudos y de ciegos. Recuperado de

<https://books.google.es/books?id=4LlbAAAAcAAJ>

Espín Templado, M. P. (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

Fedro: ver Phaedrus.

Fernández Cabezón, R. (2007). El teatro político de Félix Enciso Castrillón En M. d. C. García Tejera (Ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político* (pp. 53-68). Cádiz: Universidad de Cádiz.

Fernández Cabezón, R. (2013). Crisis teatral en Madrid durante el Trienio Liberal. *Revista de literatura*, 75 (149), 105-120.

Fernández de Moratín, L. (1830a). *Obras de Leandro Fernández de Moratín: dadas á luz por la Real Academia de la Historia. Obras sueltas*. Madrid: Aguado.

Fernández de Moratín, L. (1830b). *Orígenes del teatro español*. Madrid: Aguado.

Fernández de Moratín, L. (1867). *Obras póstumas de D. Leandro Fernandez de Moratin [I]*. Madrid: M. Rivadeneyra.

Fernández de Moratín, L. (1981). *La comedia nueva o El Café*. México: Espasa Calpe.

Fernández Flórez, I. (1900). *Tamayo, estudio biográfico*. Madrid: La España Moderna.

Fernández García, M. (2004). *Parroquias madrileñas de San Marín y San Pedro el Real: algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparrós editores.

Fernández González, S., Vázquez de la Iglesia, F., Marqués Girbau, M. García-Tapia Urrutia, R. (2006). La historia de la voz. *Revista Universitaria Médica de Navarra*, 50, (3), 9-13.

Ferrein, A. (1741). *Sur l'organe immédiat de la voix, de ses différens tons*. Recuperado de [https://books.google.es/books?id=CQ9kQwAACAAJ&dq=inauthor:"Ferrein"&hl=es&sa=X&ved=0CFMQ6AEwB2oVChMI3LXwyCexwIVx9YUCh1nswfh](https://books.google.es/books?id=CQ9kQwAACAAJ&dq=inauthor:)

Fétis, F. J. (1843). *Méthode élémentaire de plain-chant*. París: Vve Canaux. Recuperado de https://books.google.es/books?id=8C8uAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 - v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false

Fischer-Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.

Flores García, F. (1909). *Memorias íntimas del teatro*. Valencia: F. Sempere.

Foote, S. (1747). *A Treatise on the Passions: So Far as They Regard the Stage*. Londres: C. Corbet. Recuperado de https://books.google.es/books?id=pBgOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 - v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false

Fournié, E. (1866). *Physiologie de la voix et de la parole*. París: Adrien Delahaye.

Freire, A. M. (1992). Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX. *Actas* 11, 28-35.

- Freire López, A. (1997). El teatro (II): El teatro político durante el reinado de Fernando VII. En V. García y G. Carnero (Ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)* (Vol. t. 8, pp. 293-300). Madrid: Espasa Calpe.
- Frutos Fuentes, B. (2014). *Fundamentos técnicos de trabajo del habla escénica (voz y palabra) en el Teatro de La Abadía, 1994-2010* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III. Madrid. Recuperado de <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/18261>
- Fuente, R. d. I. (2010). El Tenorio de Zorrilla: juego y teatralidad. En Gurtiérrez, R. y Rodríguez, B. (Ed.), *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*. (pp. 77-92). Santander: PubliCan.
- Fuentes, V. (2007). *El Roy Hart Theatre y la producción vocal en el teatro moderno* (Tesis doctoral). Universidad de Alcalá de Henares. Madrid.
- Funes, E. L. (1891). La crítica en el arte del actor. *La Ilustración Artística* 510, 626. Recuperado de http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?interno=S&posicion=2&path=4056486&presentacion=pagina
- Funes, E. L. (1894). *La declamación española; bosquejo histórico crítico*. Sevilla: Tipografía de Francisco P. Díaz.
- Gagen, D. (1999). ¿El santo o la esfinge? El teatro ante la crisis de 1898. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 15 (1), 253-266.
- Galdós, B. P. (2001). *Luchana*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/luchana--0/html/>
- Galí i Boadella, M. (2002). *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gallud Jardiel, E. (2014). *Manual práctico de interpretación teatral*. Madrid: Verbum.
- Garaizabal, J. C. (2011). Palabras en voz. *Artezblai*. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/palabras-en-voz.html>
- García de Villanueva, M. (1787). *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- García de Villanueva, M. (1788). *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/ff1432b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html%20-%201
- García de Villanueva, M. (1802). *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico*. Madrid: Sancha.
- García Garrosa, M. J. (1991). *Las traducciones de Félix Enciso Castrillón*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsb4j4>
- García, M. F. (1840). *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*. París: Manuel García.
- García Tejera, M. d. C. (2009a). *Tratados de Retórica y Poética del siglo XVIII*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tratados-de-retorica-y-poetica-del-siglo-xviii--0/>

- García Tejera, M. d. C. (2009b). *Tratados de Retórica y Poética del siglo XIX*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tratados-de-retorica-y-poetica-del-siglo-xix--0/>
- Gardner, H., y Barberán, G. S. (2011). *La inteligencia reformulada: Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Garrick, D. (1744). *An Essay on Acting: in Which Will Be Consider'd the Mimical Behaviour of a Certain Fashionable Faulty Actor*. Londres: W. Bickerton.
- Gavarret, J. (1877). *Acoustique biologique. Phénomènes physiques de la Phonation et de L'audition*. Paris: G. Masson.
- Gil de Zárate, A. (1842). *Manual de literatura: principios generales de poetica y retorica*. Madrid: Boix.
- Gil de Zárate, A. (1844). *Segunda parte. Resumen histórico de la literatura española*. Madrid: Boix.
- Giraldoni, L., y Goizueta, J. M. d. (1870). *Guía teórico-práctica para el uso del artista cantante*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- Goldstein, E. (2006). *Sensación y percepción*. Madrid: Ediciones Paraninfo. S.A.
- Gómez García, M. (1998). *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gómez Hermosilla, J. (1826). *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real.
- Gómez, J. L. (1998). *El Habla Escénica*. En B. Frutos Fuentes (2014), *Fundamentos técnicos de trabajo del habla escénica (voz y palabra) en el Teatro de la Abadía, 1994-2010* (tesis doctoral), (p. 424). Universidad Carlos III. Madrid. Recuperado de <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/18261>
- Gómez, J. L. (2011). Apuntes sobre vida y trabajo. Esbozo de trayecto. *ADE: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (135), 49-55.
- Gómez, J. L. (2014). *Breviario de teatro para espectadores activos*. Madrid: RAE.
- González Subías, J. L. (2003). *El actor convencional frente al actor naturalista: reflexiones en torno al arte de la declamación en España*. Madrid: Visión Net.
- Granda, J. (2001). Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX. En J. M. Díez y A. Peláez (Ed.), *Calderón en Escena: Siglo XX* (pp. 79-100). Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Granda, J. (2006). La RESAD en sus ciento setenta y cinco años de existencia. En Á. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*. (pp. 76-113). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Comunidad de Madrid/Círculo de Bellas Artes/RESAD.
- Grijelmo, Á. (2012). *La información del silencio: Cómo se miente contando hechos reales*. (Libro digital). Madrid: Taurus.
- Guaza y Gómez-Talavera, C. Guerra y Alarcón, Antonio. (1884). *Músicos, poetas y actores. Colección de estudios crítico biográficos*. Madrid: Imprenta de F. Maroto.
- Guillén Nieto, V. (1993). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Alicante: Universidad de Alicante.

- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal.
- Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En *Bases para un debate sobre investigación artística* (pp. 9-49). Madrid: Instituto superior de formación del profesorado, Ministerio de educación y ciencia.
- Hill, A. (1801). *An Essay on the Art of Acting: An in Which, the Dramatic Passions are Properly Defined and Described* (2nd ed.). Londres: J. Smeeton.
- Hill, J. (1750). *The Actor: a Treatise on the Art of Playing: Interspersed with Theatrical Anecdotes, Critical Remarks on Plays, and Occasional Observations on Audiences*. Londres: R. Griffiths.
- Horacio (1777). *El arte poética*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=UrkGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=Horacio+Arte+Poética&hl=es&sa=X&ved=0CB8Q6AEwAGoVChMI19qRsP6exwIVRjwUCh2WwYQJt - v=onepage&q=Horacio Arte Poética&f=false#v=onepage&q=Horacio%20Arte%20Po%20ti-ca&f=false>
- Ixart, J. (1890). *El año pasado: Letras y artes en Barcelona. Años 1885-1889*. Barcelona: Estab. tip. editorial de D. Cortero.
- Ixart, J. (1894). *El arte escénico en España*. Barcelona: La Vanguardia.
- James, E. T., James, J. W., y Boyer, P. S. (1971). *Notable American Women, 1607-1950: A Biographical Dictionary*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Jerez Martínez, I. (2005). *La dramatización como recurso para la mejora de la expresión oral (aspectos verbales y no verbales): estudio interdisciplinar y propuestas didácticas* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.
- Jiménez Guerra, A. (1909). *Oratoria fin de siglo. Monólogo en verso y en prosa*. Madrid: Imprenta R. Velasco.
- Jiménez, J. (1862). *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*. Madrid: Luis Beltrán.
- Jimeno de Lerma, I. (1896). *Discurso Anuario de la Escuela Nacional de Música y Declamación*. Madrid: Escuela Nacional de Música y Declamación.
- Baixas, J., Bauzà, A., Malet R. M. y Uberquoi M. C. (2006). *Joan Miró i el món d'Ubú. Ubu aux Balears* (Catálogo de exposición). Palma: Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma.
- Jorba, M. (1991). *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*. Barcelona: Curial.
- Jouy E., Arnault A. V. y Lafon, P (1826). *Discours prononcés sur la tombe de Talma, par MM. Jouy, Arnault el Lafon, le 21 octobre 1826*. Paris: Librairie Moderne.
- Jovellanos, G. M. d. (1812). *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*. Madrid: Sancha.
- Jovellanos, G. M. d. (1865). *Obras completas de Gaspar Melchor de Jovellanos*. En V. de Linares y Pacheco (Ed.), (Vol. IV). Barcelona: Antonio Llordachs.
- Kany, C. E. (1929). Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799. *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 6 (23), 245-284.
- Knight, D. (2012). *Speaking With Skill: A Skills Based Approach to Speech Training*. London: Bloomsbury Academic.

- La perla del teatro español, biografía de la actriz doña Matilde Díez* (1855). México: Imprenta de F. Escalante.
- La santa Biblia* (1981). Madrid: Ediciones paulinas.
- Lafuente, M. (1850). *Historia general de España* (Vol. I). Madrid: Tipografía Mellado.
- Lamarca, L. (1840). *El teatro en Valencia. Desde los orígenes a nuestros días*. Valencia: J. Ferrer.
- Lamarca, L. (1841). Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la sección de declamación del Liceo Valenciano. *Revista de teatros*, 1ª Serie, Tomo I, (12-13-14), 177-214.
- Lamarca, L. (2000). *Luis Lamarca Morata (1793-1850): obra completa*. Torrent: Ayuntamiento de Torrent.
- Lanus Obregón, M. (2014). *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Bogotá: eLibros Editorial.
- Laporte, J. (1775). *Anecdotes dramatiques*. París: Chez Veuve Decheusné.
- Larra, M. J. (1833a). El Testamento. *La Revista Española* (49). Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-testamento--1/html/ffc05ee4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html
- Larra, M. J. (1833b). Primera representación de El espósito en Londres, drama en cinco actos, traducido del francés en verso, por D. Andres Prieto. *La revista española* (61), 7.
- Larra, M. J. (1997). *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Barcelona: Crítica.
- Lasagabaster, J. M. (1991). La comunicación teatral a la luz de la Estética de la Recepción. *Pausa*, (7), 20-27.
- Latorre, C. (1839). *Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*. Madrid: Imprenta de Yenes.
- Latorre, C. (2006). Noticias sobre el arte de la declamación. Que pueden ser de una gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio. En Á. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)* (pp. 123-133). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Comunidad de Madrid/Círculo de Bellas Artes/RESAD.
- Leclerc, Georges-Louis [Comte de Buffon]. (1773). *Historia natural del hombre*. Madrid: Andres Ortega.
- Le Huche, F. y. Allali, A. (2003). *La voz: Anatomía y fisiología de los órganos de la voz y del habla*. Barcelona: Masson.
- Legouvé, E., Anchorena, J., y de Asís Pacheco, F. (1878). *El arte de la lectura*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Imparcial.
- Lehfeldt, C. (1835). *Nonnulla de vocis formatione*. Recuperado de https://books.google.es/books?id=XBZPAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 - v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false
- Liern, R. M. (1895). *El teatro en el bolsillo*. Madrid: Imp. de la Revista de Navegación y Comercio.

- Liguet, S. N. (1770). *Théâtre espagnol* (Vol. III). París: De Hansy, le jeune.
- Liscovins, F. S. (1814). *Théorie de la voix*. Leipzig: Chez Breitkopf.
- Loire, L. (1875). *Anecdotes de théâtre, comédiens, comédiennes. Bons mots des coulisses et du parterre, recueillis par Louis Loire*. París: E. Dentu.
- Lombía, J. (1845). *El teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas*. Madrid: Imprenta de Sanchiz.
- Lope de Vega, F. (1604). *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- López Pinciano, A. (1596). *Philosophia antiqua poetica*. Madrid: Thomas Iunti.
- Los que mueren. Sebastián J. Carner. (1935). *La Vanguardia*, 11. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1935/01/17/pagina-11/33136455/pdf.html?search=Sebastian J. Carner>
- Lucas, H. (1843). *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine jusqu'à nos jours*. París: Librairie de C. Gosselin.
- Luzán, I. d. (1737). *La Poética o Reglas de Poesía*. Zaragoza: F. Revilla.
- Luzán, I. d. (1751). *Memorias literarias de Paris: Actual estado y methodo de sus estudios*. Madrid: G. Ramírez.
- Llopis, A. (1967). El mundo del teatro. *La Vanguardia*, 37. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1933/01/26/pagina-37/32680250/pdf.html?search=Marcos Jesús Bertrán>
- Magendie, F. (1817). *Précis élémentaire de physiologie*. París: chez Méquignon-Marvis.
- Mandl, L. (1879). *Hygiène de la voix parlée ou chantée, suivie du formulaire pour le traitement des affections de la voix*. París: J.B. Bailliére et fils.
- Manjarrés, J. (1875). *El arte en el teatro*. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos.
- Manjarrés, J. (1878). *El vestido: Primeras necesidades del hombre*. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos.
- Manual práctico de gimnasia de jardín y salón. La higiene por medio de los ejercicios razonados sin necesidad de aparato*. (1889). Barcelona: S. Manero.
- Marcos Jesús Bertrán. (1934). *La Vanguardia*, 9. Recuperado de <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1934/01/06/pagina-9/33157175/pdf.html>
- Marín, A. (2010). El actor naturalista: sobre Los episodios reveladores de François Delsarte. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 5 (2), 928. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/1956/1250>
- Marmontel, J. F., Lope de Vega, F., (1796). *Poesías escogidas. Con un Discurso sobre la oda, por Marmontel*. Madrid: Villalpando.
- Martínez, C. (2011). *El desarrollo de las enseñanzas superiores de arte dramático, danza y música en la Comunitat Valenciana. Antecedentes históricos, situación actual y perspectivas de futuro* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia. Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/81886>

- Martínez de la Rosa, F. (1831). *Poética de don Francisco Martínez de la Rosa*. Palma: Villalonga.
- Martínez Espada, M. (1900). *Teatro contemporáneo. Apuntes para un libro de crítica*. Madrid: Imprenta Ducazcal.
- Masson, A., y Longet, F. A. (1852). *Études expérimentales sur la voix et sur les causes de la production du son dans divers instrumens de musique*. París: V. Masson.
- Mauduit-Larive, J. M. (1810). *Cours de déclamation*. Paris: Chez Delaunay.
- McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Urano.
- McClelland, I. L. (1952). The Eighteenth Century Conception of the Stage and Histrionic Technique. *Estudios Hispánicos, Homenaje a Archer Huntinton*, 393-425.
- McComb Kimbrough, A. (2002). *The Sound of Meaning: Theories of Voice in Twentieth-Century, Thought and Performance* (Tesis doctoral). Louisiana State University and Agricultural, Mechanical College, Baton Rouge. Recuperado de http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0405102-074904/unrestricted/Kimbrough_dis.pdf
- Medina Domínguez, A. (2009). *Espejo de sombras: sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons.
- Medina, J. T. (1925). *Biblioteca chilena de traductores*. Santiago de Chile: Soc. Imprenta y Litografía Universo.
- Menéndez Onrubia, C. (1984). *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: CSIC.
- Meneses, A. L. (1951). Pliegos sueltos románticos. La Torre de Nesle, Catalina Howard, El Conde de Montecristo y Lucrecia Borgia en España. *Bulletin Hispanique* (53), 176-205.
- Mercier, L. S. (1773). *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*. Amsterdam: E. Van Harrevelt.
- Milà y Fontanals, M. (1848). *Manual de declamación*. Barcelona: Imprenta y Fundición de Pons.
- Milà y Fontanals, M. (1857). *Principios de estética*. Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona.
- Milà y Fontanals, M. (1869). *Principios de teoría estética y literatura*. Barcelona: Imprenta del diario de Barcelona.
- Millá Gacio, L. (1913). *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona: Teatro Mundial.
- Minguell y Tey, E. (1888). *Mímica melodramática: Bocetos didácticos. Gramática mímica*. Barcelona: Imprenta Tasso.
- Miquel y Badía, F. (1879). *La habitación: Cartas a una señorita*. Barcelona: Juan y Antonio Bastinos.
- Monin, D. E. (1905). *Higiene de la belleza*. Madrid: Antonio Marzo.
- Morales Villar, M. d. C. (2008). *Los tratados de Canto en España durante el siglo XIX* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- Motos, T. El papel de la dramatización en el currículum. Recuperado de <http://www.postgradoteatroeducacion.com/wp-content/uploads/2013/07/El-papel-de-la-dramatización-en-el-curriculum.-Por-Tomás-Motos-y-Antoni-Navarro.-Revista-Articles-de-la-Ed.-Graó.pdf>

- Museo virtual de historia de la Masonería. Departamento de Historia del Derecho y de las instituciones, UNED, y Centro de estudios históricos de la Masonería española, Universidad de Zaragoza. Recuperado de <http://www.uned.es/dpto-hdi/museovirtualhistoriamasoneria/index.htm>
- Müller, J. P. (1839). *Über die Compensation der physischen Kräfte am menschlichen Stimmorgan: mit Bemerkungen über die Stimme der Säugethiere, Vögel und Amphibien: Fortsetzung und Supplement der Untersuchungen über die Physiologie der Stimme*. Berlín: Hirschwald. Recuperado de https://books.google.es/books?id=WSc_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0-v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false
- Navarro Tomás, T. (1977). *Manual de pronunciación española* (19 ed.). Madrid: CSIC.
- Navas Ocaña, M. I. (2006). La retórica en España: una aproximación desde la teoría literaria. *Estudios humanísticos. Filología* (28), 119-142.
- Necker de Staël-Holstein, A. L. G., (1820). *De La Littérature*. París: Treuttel & Würtz.
- Nicolas, A. (1882). *L'attitude de l'homme au point de vue de l'équilibre, du travail et de l'expression*. París: G. Masson.
- Nipho, F. M. (1994). *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*. Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- Nombela, J. (1880). *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral*. Madrid: Imprenta del Hospicio.
- Nombela, J. (1909). *Impresiones y recuerdos* (Vol. I, II, III, IV). Madrid: La Última Moda.
- Ochoa, E. d. (1844). *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso* (Vol. II). París: Baudry.
- Oehrlein, J. (1993). *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Castalia.
- Olavarría y Ferrari, E. d. (1895). *Reseña histórica del teatro en México*. México: La Europea.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Oliva Olivares, C. (2006). Interpretación e historia: Apuntes sobre la tradición actoral. *Paradigma* (2), 9-13.
- Oncken, G., y Cuesta, N. F. (1890). *Historia universal*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Osipovna Knebel, M. (1996). *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos.
- Osipovna Knebel, M. (1998). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- Ossenbach, G. (2001). Los manuales escolares como fuente para la historia de la educación en América latina: introducción. En G. Ossenbach, M. Somoza (Ed.), *Los manuales escolares como fuente para la historia de la educación en América latina*. (pp. 13-34). Madrid: UNED.
- Oteiza, J. (1995). *Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo*. Pamplona: Pamiela.
- Óvilo y Canales, F. (1885). *La higiene en el teatro*. Madrid: E. Teodoro.

- Ovilo y Otero, M. (1859). *Manual de biografía y bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. París: Librería de Rosa y Bouret.
- Pastor Díaz, N. (1845). *Galería de españoles célebres contemporáneos o biografías y retratos de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes. (Tomo VIII)*. Madrid: Ignacio Boix.
- Pavis, P. (Ed.) (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P., y González, E. F. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pedrezuela, M. (2013). Vidas filológicas (9). Manuel Milà y Fontanals (I). Recuperado de http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_13/22072013_01.htm
- Pellicer, C. (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas, Reales Resoluciones y Providencias del Consejo supremo sobre Comedias*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia.
- Perelló, J. (1962). La théorie muco-ondulatoire de la Phonation. *Ann Otolarynx* (79), 722-725.
- Pérez, I. M. (2001). El liceo de Badajoz un foco de cultura y progreso al mediar el siglo XIX. *Revista de Estudios Extremeños* 7 (1), 275-318.
- Pérez Madrid, R. (2008). *Madrid en 1808. El relato de un actor*. Madrid: Ayuntamiento. Área de Gobierno de las Artes.
- Phaedrus, C. J. (1785). *Fabulae*. Milán: Imprenta del Monasterio de San Ambrosio el Mayor.
- Pietrini, S. (2011). Spanish Theoretical Writings on Acting in the late eighteenth and nineteenth centuries. *Acting Archives Essays*. Recuperado de <http://www.actingarchives.unior.it/Essays/RivistaIframe.aspx?ID=6e13f2a2-2f1e-4f20-b7f4-3b4c15f620ea>
- Pinczower, R., y Oates, J. (2004). Vocal Projection in Actors: The Long-Term Average Spectral Features That Distinguish Comfortable Acting Voice From Voicing With Maximal Projection in Male Actors. *Journal of Voice*, 19 (3), 440-453.
- Plan literario de estudios y arreglo general de las universidades del Reino, Real Orden de 14 de octubre de 1824. Recuperado de [https://books.google.es/books?id=RttCQcvmYM0C&pg=PP6&lpg=PP6&dq=Plan+literario+de+estudios+y+arreglo+general+de+las+universidades+del+Reino+%281824%29&source=bl&ots=G_c_5Qms5&sig=NZntgMVxeVf5iFSLC4RoyYl_3e8&hl=es&sa=X&ei=i28qVaFpFMq07gbEsoHYDg&ved=0CEUQ6AEwC#v=onepage&q=Plan%20literario%20de%20estudios%20y%20arreglo%20general%20de%20las%20universidades%20del%20Reino%20\(1824\)&f=false](https://books.google.es/books?id=RttCQcvmYM0C&pg=PP6&lpg=PP6&dq=Plan+literario+de+estudios+y+arreglo+general+de+las+universidades+del+Reino+%281824%29&source=bl&ots=G_c_5Qms5&sig=NZntgMVxeVf5iFSLC4RoyYl_3e8&hl=es&sa=X&ei=i28qVaFpFMq07gbEsoHYDg&ved=0CEUQ6AEwC#v=onepage&q=Plan%20literario%20de%20estudios%20y%20arreglo%20general%20de%20las%20universidades%20del%20Reino%20(1824)&f=false)
- Plano, J. F. (1798). *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*. Segovia: Antonio Espinosa.
- Platón (1988). *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos.
- Plutarco (1830). *Las vidas paralelas de Plutarco*. Madrid: Imprenta Real.
- Prado Díaz, A. (2012). *Los teatros del desierto, producción del espacio durante el ciclo del salitre. Chile 1830-1979* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/96777/TLPD1de1.pdf.txt?sequence=2>

- Prieto, A. (1835). *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*. Madrid: Ms. 2.804 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051230&page=1>
- Prieto, A. (2001). *Teoría del arte dramático* (J. Vellón Lahoz, Ed.). Madrid: Fundamentos.
- Puelles Benítez, M. (2000). Los manuales escolares: un nuevo campo de conocimiento. *Historia de la educación: Revista interuniversitaria* (19), 5-11.
- Puibusque, A. d. (1843). *Historia comparada de las literaturas española y francesa*. París: G. A. Dentu.
- Puiggarí i Llobet, J. (1886). *Monografía histórica e iconográfica del traje*: Librería de Juan y Antonio Bastinos.
- Quilis, A. (1975). *Métrica española* (3ª ed.). Madrid: Alcalá.
- Quilis, A. (1981). *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Quilis, A., Fernández, J. A. (1985). *Curso de fonética y fonología españolas: para estudiantes angloamericanos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes.
- Quintana, M. J. (1805). *Pelayo: tragedia en cinco actos*. Madrid: García y Compañía.
- Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Rasi, L. (1890). *L'arte del comico*. Milán: A. Paganini.
- Real Academia Española (1726-1739). *Diccionario de la lengua castellana (Diccionario de Autoridades)*. Madrid: Imprenta de Ibarra.
- Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española (2011). *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Barcelona: Espasa.
- Real Orden de primero de septiembre de 1826, (1826, septiembre, 3). *Diario de avisos de Madrid* (246), 981.
- Redoli, M. P. (2005). *Caracterización de la voz. Propuestas de investigación*. Málaga: Pena Veiras.
- Reglamento General de Instrucción Pública, Decretado por las Cortes el 29 de Junio de 1821. Recuperado de https://books.google.es/books?id=lf9dlr8VUH8C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0 - v=onepage&q&f=false#v=onepage&q&f=false
- Reguant, G. (2007). La voz y el actor. En I. Bustos Sánchez (Ed.), *La voz. La técnica y la expresión*. (pp. 181-204). Barcelona: Paidotribo.
- Rémond de Sainte-Albine, P. (1749). *Le comédien: ouvrage divisé en deux parties*. Paris: Vincent.
- Respondon, E. (1803, agosto 23). Respuesta á la carta del Pregunton. *Diario de Madrid*, 234, p. 937. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001635271&page=1&search=Respuesta+á+la+carta+del+Pregunton&lang=es>

- Revilla, J. d. I. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta I. *Cartas Españolas, Tomo IV* (38), 167-170.
- Revilla, J. d. I. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta II. *Cartas Españolas, Tomo IV* (41), 264-268.
- Revilla, J. d. I. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta III. *Cartas Españolas, Tomo V* (51), 146-150.
- Revilla, J. d. I. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta IV. *Cartas Españolas, Tomo V* (57), 315-320.
- Revilla, J. d. I. (1832). Artes de imitación. De la necesidad de su estudio metódico. Carta V. *Cartas Españolas, Tomo VI* (62), 103-107.
- Revilla, J. d. I. (1832). Artes de imitación. Vicios introducidos en la declamacion teatral. Carta VI. *Cartas Españolas, Tomo VI* (67), 237-241.
- Revilla, J. d. I. (1833). *Juicio critico de D. Leandro Fernández de Moratín, como autor cómico, y comparación de su merito con el del celebre Molière: Memoria premiada por la Real Academia Sevillana de Bueñas Letras*. Sevilla: Hidalgo.
- Revilla, J. d. I. (1845). *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*. Madrid: Miguel de Burgos.
- Revilla, J. d. I. (1854). *Breve reseña del estado presente de la Instrucción Pública en España*. Madrid: Eusebio Aguado.
- Revilla, J. d. I. (1874). *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid* (2ª ed.). Madrid: Medina y Navarro.
- Revilla, M. d. I. (1883). *Obras de Manuel de la Revilla*. Madrid: Imprenta Central.
- Revilla, M. d. I., y Alcántara García, P. d. (1872). *Principios de literatura general é historia de la literatura española*. Madrid: Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.
- A revolution in opera singing (1878 abril, 4). *West Coast Times* (2813), 3. Recuperado de <http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast?a=d&d=WCT18780408.2.14>
- Rezano, A. (1768). *Desengaños de los engaños en que viven los que ven y executan las comedias: tratado sobre la comica, parte principal en la representación: segundo papel que trata de los afectos, acciones, carácter y arreglo de voz*. Madrid: Aznar. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081912&page=1>
- Riccoboni, F. (1750). *L'art du théâtre: à Madame ****. París: Chez C.F. Simon, Fils y Giffart.
- Riccoboni, F. (1783). *El arte del teatro: En el que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Riccoboni, L. (1736). *Observations sur le comedie, et sur le genie de Molière*. París: Chez la Veuve Pissot. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65346899>
- Rico García, M. (1986). *Ensayo biográfico y bibliográfico de Alicante y su provincia*. Alicante: Instituto Juan Gil Albert.

- Riguetti, F. (1848). *Studi s'ull Arte Dramatica*. Torino: Alliana e Paravia.
- Roach, J. R. (1985). *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. London: University of Delaware Press-Assoc. University Press Newark.
- Robles, A. (Trad.) (1790). *Introduccion general al estudio de las Ciencias y de las Bellas-lettas: en obsequio de los que no saben otra lengua que la vulgar*. Madrid: imprenta de la viuda de Ibarra.
- Rodero, E. (2003). *Locución radiofónica*. Madrid-Salamanca: Instituto Oficial de Radio y Televisión. Universidad Pontificia de Salamanca.
- Rodríguez, Cuadros, E. (2009). Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>
- Rodríguez Cuadros, E. (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Rodríguez Cuadros, E. (2012). *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez de Ledesma, F. (1800, enero, 15). Anuncio de oposición a maestro de Declamación. *Diario de Madrid* pp. 57-59. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001606168&page=2&search=opositor&lang=es>
- Rodríguez Domingo, J. M. (2007). Gloria al genio: El monumento a Isidoro Máiquez, en Granada. *Cuad. Art. Gr.*, 38, 177-196. Recuperado de <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/27428/1/2007%20El%20monumento%20a%20Isidoro%20M%C3%A1iquez.pdf>
- Rodríguez, M. J. (1999). *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rodríguez, M. J. (2000). *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*. Salamanca: ALMAR.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (1999). *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: Editorial CSIC.
- Roig Morras, C. (1999). El debate teatral europeo en el Espíritu de los mejores diarios. En F. Lafarga Maduell. (coord. y Ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura, 0*, (pp. 195-208).
- Romea, J. (1858). *Ideas generales sobre el arte del teatro para uso de los alumnos de la clase de Declamación del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Abienzo.
- Romea, J. (1859). *Manual de declamación*. Madrid: Abienzo.
- Romea, J. (2009). *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Y los héroes en el teatro (reflexiones sobre la manera de representar la tragedia)* (J. Rubio Ed.). Madrid: Fudamentos.
- Romera Castillo, J. (1998). El personaje en escena: Un método de estudio. En J. G. Maestro (Ed.), *Theatralia II. El personaje teatral* (pp. 77-108). Vigo: Universidade.

- Romera Castillo, J. (2000). Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/dcd931cc-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_31.html%20-%20I_40
- Romera Castillo, J. (2012). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- Romero Peña, M. M. (2006). *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la guerra de la independencia* (tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t29436.pdf>
- Ronconi, G. (1862). Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, fundada en esta ciudad por Giorgio Ronconi, con la autorización de S. M., consignada en Real Órden de 13 de abril de 1861 (pp. 11). Granada: Imprenta de D. Francisco Higuera López. Recuperado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000110610&page=1>
- Roxo de Flores, F. (1794). *Invectiva contra el lujo, su profanidad y excesos por medio de propias reflexiones, que persuaden su inutilidad: descripción circunstanciada de los trages y adornos de diversas naciones, distinguiendo los tiempos de su uso respectivo, especialmente en España*. Madrid: Imprenta Real.
- Royer, A. (1869). *Histoire universelle du théâtre*. París: librairie A. Franck.
- Rubió, J. (1830). *El Teatro, ó sea El origen de la tragedia, comedia, opera y baile. Con un compendio biográfico de los actores que han sobresalido en el teatro español*. Barcelona: J. Rubió.
- Rubio Jiménez, J. (1984). La censura teatral durante la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación. *Segismundo*, 39-40, 193-231.
- Rubio Jiménez, J. (1988). El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época, En Y. Lissorgues (Ed.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (pp. 257-286). Barcelona: Anthropos.
- Rubio Jiménez, J. (1989). Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política. *Castilla* (14), 129-149.
- Rubio Jiménez, J. (1994). El actor realista y la representación natural de las pasiones. *Historia y crítica de la literatura española* 5 (2), 416-420.
- Rubio Jiménez, J. (1997). El teatro (II): El teatro político durante el reinado de Isabel II y el Sexenio revolucionario. En V. García de la Concha y G. Carnero (Eds.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)* (pp. 409-414). Madrid: Espasa Calpe.
- Rubio Jiménez, J. (2002). Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* (92), 120-129.
- Rubio Jiménez, J. (2010). Las enseñanzas teatrales en el siglo XIX. En R. Gutiérrez y B. Rodríguez (Eds.) *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico* (pp. 261-284): Santander: Publican.
- Rubio y Bellvé, M. (1900). *Arte de estudiar*. Barcelona: Sucesores de Manuel Soler.

- Ruibal Outes, T. (1997). *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: UNED.
- Ruiz-Borrego, M. (2008). *La vida y la obra de un malagueño ilustre: D. José Ruiz-Borrego y Vilchez: recuerdo de una gloriosa institución cultural malagueña: la Academia de Declamación.*: J.M. Parra de Torres.
- Ruiz Contreras, L. (1894). *Desde la platea (divagaciones y críticas)*. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.
- Ruiz Lagos, M. (2015). Antonio Pizarroso y García Corvalán. Recuperado de http://www.jereziempre.com/index.php/Antonio_Pizarroso_y_Garc%C3%ADa_Corval%C3%A1n
- Saco, E. (1879). *El teatro por dentro, estudios al natural*. Madrid: Librerías de A. San Martín.
- Salgues, M. (2010). *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sánchez Ávila, C. (2008). La pervivencia del actor a través de las anécdotas teatrales. El caso de Isidoro Máiquez. *Sticomytia* (7), 98-114.
- Sánchez Barbero, F. (1805). *Principios de retórica y poética*. Madrid: Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- Sánchez González, F. J. (2014). *Libro del Habla de la Poesía y del Teatro*. Recuperado de http://www.aldebaransoft.es/Teatro-Escritos/libro_del_habla_de_la_poesia_y_d.htm
- Sanchís Guarner, M. (1980). *Els inicis del teatre valencià modern (1845-1874)*. Valencia: Facultad de Filología, Valencia.
- Sarget Ros, M. A. (2001). Rol modélico del Conservatorio de Madrid I (1831-1857). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* (16), 121-148.
- Sarget Ros, M. A. (2002). Rol modélico del conservatorio de Madrid II (1868-1901). *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete* (17), 149-176.
- Saura, J. C. (2006-2007). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. (Vol. I 429 a. C. -1858, y Vol. II 1863-1914). Madrid: Fundamentos.
- Schinasi, M. (1994). Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado. En *Actas Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, California, 1992* (Vol. 4, pp. 36-44).
- Schlegel, J. E. (1764). *Werke*. Leipzig: Prost.
- Schneider, L. M. (1965). El iris. *La Palabra y el Hombre* (33), 11-25.
- Segond, L. A. (1856). *El libro de los oradores y actores. Higiene del cantante influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes, medios para precaver dichas enfermedades*. Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero.
- Sepúlveda, R. (1888). *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del Teatro Español* (Facsimil) Madrid: Asociación de librereros de Madrid.
- Servandoni, Jean Nicolas (D'Hannetaire). (1775). *Observations sur l'art du comédien*. Paris: Chez la veuve Duchesne.

- Sevillano García, M. L. (2004). *Didáctica en el siglo XXI: ejes en el aprendizaje y enseñanza de calidad*. Madrid: McGraw-Hill.
- Shack, A. F. V. (1889). *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Madrid: M.Hello.
- Shewell, C. (2009). *Voice Work: Art and Science in Changing Voices*. Chichester: Wiley & Sons.
- Sicilia, M. J. (1832). *Lecciones elementales de ortología y prosodia: obra nueva y original en que por primera vez se determinan y demuestran analíticamente* (Vol. I-II). Madrid: Imprenta Real.
- Sierra, J. C. (2006). *El Madrid de Larra*. Madrid: Silex.
- Sirera, L. L. y. M., Remei. (1997). Representar el sainete valenciano: imágenes textuales y tradición interpretativa. En E. Rodríguez (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* (Vol. II, pp. 363-408). Valencia: Universitat de València.
- Sopeña Ibáñez, F. (1967). *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes.
- Soria Tomás, G. (2010). *La formación actoral en España: La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Madrid: Fundamentos.
- Soria Tomás, G. (2004). *El discurso sobre el actor. 1737-1831*. Antecedentes de la enseñanza reglada en España (Tesina). Universidad Carlos III. Madrid.
- Soria Tomás, G. (2006). La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación. En Á. Martínez Roger (Ed.), *Maestros del teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)* (pp. 33-75). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Comunidad de Madrid/Círculo de Bellas Artes/RESAD.
- Soria Tomás, G. (2009a). La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804). *Aco-taciones* (23), 9-32.
- Soria Tomás, G. (2009b). Antonio Pizarroso y la Enseñanza de la Declamación en el Madrid del Sexenio Democrático (1868-1874). *Pygmalion* (0), 69-107.
- Soria Tomás, G. (2014). No te escaparás: Modelos iconográficos para la formación del artista lírico-dramático (XVIII-XIX). *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* (10), 16-42.
- Soria Tomás, G. (Ed.) (2013). *La representación de las pasiones: Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas*. Madrid: Dykinson.
- Sotelo, A. (2010). Clarín y la preceptiva naturalista del teatro. En R. y. R. Gurtiérrez, Borja (Ed.), *Desde la platea: estudios sobre el teatro decimonónico*. (pp. 209-219). Santander: PubliCan.
- St. Albine, R. d. (1747). *Le Comédien* (1 ed.). Paris: Chez Vincent.
- Stanislavski, C. (2001). *El sistema Stanislavski. Diccionario de términos stanislavskianos*. Murcia: ESAD Murcia.
- Stanislavski, K. S, y Saura, J. (2013). *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial.
- Stanislavski, K. S. (1986). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, K. S. (1988). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.

- Taboada y Mantilla, R. (1886). *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Ricardo Álvarez.
- Talma, F. J. (1825). *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* Paris: Ladvocat, libraire.
- Talma, F. J. (1879). *Reflexiones sobre el arte teatral. Sobre Lakain etc.* Madrid: Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya.
- Tamayo y Baus, M. (1860). De la Verdad considerada como fuente de belleza de la literatura dramática. En *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española* (pp. 255-290). Madrid: Imprenta Nacional.
- Tavira, L. d., y Moncada, L. M. (1999). *El Espectáculo Invisible: Paradojas Sobre el Arte de la Actuación*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Teatro. (1811, octubre, 22). *Diario de La Habana*, pp. 1-2 (archivo personal).
- Terreros y Pando, E. (1786). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana: A-D*. Madrid: imprenta Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Thatcher Gies, D. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thatcher Gies, D. (2005). *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan De Grimaldi as Impresario and Government Agent*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tiana Ferrer, A. (2000). El Proyecto Manes y la investigación histórica sobre los manuales escolares (siglos XIX y XX). *Historia de la Educación. Revista interuniversitaria*, (19), 179-194.
- Tiana Ferrer, A. (2005). La investigación histórica sobre los manuales escolares en España: el Proyecto MANES. *Heurística: revista digital de historia de la educación* (4). Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/21050/1/articulo3.pdf>
- Trancón, S. (2004). *Texto y representación. Aproximación a una teoría crítica del teatro*. (Tesis doctoral). UNED, Madrid.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid.: Editorial Fundamentos.
- Unamuno, M. (2007). La regeneración del teatro español. En R. Senabre (Ed.), *Obras completas* (Vol. VIII, pp. 225-255). Madrid: Biblioteca Castro.
- Valadés, J. C., Adalid, M. M., & Gonzáles, A. L. (1994). *Orígenes de la República Mexicana: la aurora constitucional*: México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valcárcel, A. (1998). *Ética contra estética*. Barcelona: Crítica.
- Valladares y Saavedra, R. (1848). *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación*. Madrid: Imprenta Publicidad.
- Van Tieghem, P. A., y Spilzinger, L. (1961). *Los grandes comediantes: (1400-1900)*. Buenos Aires: Eudeba.

- Vanhove, C. V. T., y de Villenave, M. G. T. (1836). *Etudes sur l'art théâtral suivies d'anecdotes inédites sur Talma et de la correspondance de Ducis avec cet artiste depuis 1792 jusqu'en 1815*. París: H. Feret.
- Vellón Lahoz, J. (1997). El "justo medio" del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos. En E. Rodríguez (Ed.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* (Vol. II, p. 311). Valencia: Universitat de València.
- Vico, A. (1902). *Mis memorias: Cuarenta años de cómico*. Madrid: Serrano. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mis-memorias-cuarenta-anos-de-comico--0/html/ff15be44-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#2
- Vieites, M. (2012b). Educación Teatral en Galicia. *Sarmiento* (16), 81.
- Vieites, M. F. (2001). Razón contra furor. Genealogía y fundamentos de una Teoría de la interpretación en Denis Diderot. *ADE: Revista de la asociación de directores de escena de España* (87), 23-31.
- Viñao, A. (2006a). La historia de las disciplinas escolares. *Historia de la Educación. Revista Universitaria*, (25), 243-269.
- Viñao, A. (2006b). El libro de texto y las disciplinas escolares: una mirada a sus orígenes. En A. Escolano (Ed.), *Currículum editado y sociedad del conocimiento. Texto, multimedialidad y cultura de la escuela*. (pp. 109-140). Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Viñao, A. (2013). *La lectura en voz alta: discursos y prácticas (España, segunda mitad del siglo XIX - primer tercio del XX)*. (Material no publicado).
- Virey, J. J. (1835). *Historia natural del jénero humano*. Barcelona: A. Bergnes.
- Virués y Spínola, D. J. J. d. (1831). *La geneuphonía ó generación de la bien-sonancia música. Dedicado a S.M. la Reina nuestra Señora Doña María Cristina de Borbón*. Madrid: Imprenta Real.
- Vivien, A. F. A., y Blanc, E. A. (1830). *Traité de la legislation des théatres: ou, Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théatres et spectacles publics*. París: Brissot-Thivars.
- Voltaire. (2014). *Voltaire: Oeuvres complètes - 109 titres et annexes (Annotées)*. Saint Julien en Genevois: Arvensa editions.
- Wilhem, G-L. B. (1839). *Méthode B. Wilhem. Manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles, et de cours de chant: comprenant, pour tous les modes d'enseignement, le texte & la musique en partition des tableaux de la méthode de lecture musicale et de chant élémentaire*. París: Perrotin.
- Yela de la Torre, E. (1872a). *La voz: su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología por Emilio Yela de la Torre, primer tenor de la ópera italiana, profesor de canto y perfeccionamiento de la voz, etc*. Madrid: Establecimiento tipográfico de R. Vicente.
- Yela de la Torre, E. (1872b). Descubrimiento importante. *La propaganda musical, revista quincenal de Bellas Artes*, Año I, (7), 2.
- Yela de la Torre, E. (1872c). Academia teórico-práctica de canto y perfeccionamiento de la voz / La Voz. Su mecanismo, sus fenómenos, su educación, según los principios de la física, la

anatomía y la fisiología. *La propaganda musical, revista quincenal de Bellas Artes*, Año I, (5, 7, 8), 4.

Zamacois, E. (1910). *Desde mi butaca. Apuntes de una psicología de nuestros actores*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.

Zeglirscosac, F. E. (1800). *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*. Madrid: Sancha.

Zeglirscosac, F. E. (2010). *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* (S. Pietrini, Ed.). Trento: Università di Trento.

Zola, E. (1892). El naturalismo en el teatro (Los ejemplos). *La España Moderna*, 42 (Año 4), 108.

Zorrilla, J. (1880). Recuerdos del tiempo viejo (Vol. I, II, III). Recuperado de <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=1410>



Habla Escénica en España. El siglo XIX y los tratados de Declamación,
by Antonio Varona Peña is licensed under a

[Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

