

**De tratados y actores:
El modelo francés en las interrelaciones europeas para la
formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)¹**

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

Palabras clave:

Tratados de declamación. Diderot. Riccoboni. Sainte-Albine. Máiquez.

Resumen:

Aunque la versión definitiva de *La paradoja del comediante* se publicó en 1830, las ideas de Diderot se incorporaron por distintas vías al debate sobre la interpretación escénica, rasgo característico del teatro del XVIII. El filósofo enfrentaba los postulados de la sensibilidad y de la razón defendidos en *Le Comédien* (Sainte-Albine, 1747) y en *L'Art du Théâtre* (Riccoboni, 1750). Este último tuvo una pronta acogida en España, gracias a las traducciones de Luzán y de J. de Resma. Con los años, las teorías se difundieron en distintos tratados que remiten a fórmulas comunes. A esta labor, se unirán, ya en el XIX, las relaciones de los actores –Máiquez, Prieto, Latorre– con sus homólogos extranjeros para incorporar las nuevas modas interpretativas a la escena española.

**Of treatises and actors:
The French paradigm in the European interrelationships for the acting
debate in Spain (XVIII-XIX)**

Key Words:

Treatises on acting. Diderot. Riccoboni. Sainte-Albine. Máiquez.

Abstract:

¹ Trabajo realizado en el marco de la beca José Castillejo (referencia CAS2015/0199) para estancias de movilidad de profesores e investigadores en centros extranjeros de enseñanza superior e investigación financiada por el MECD. Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en IDI. Subprograma Estatal de Movilidad, del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016. Estancia desarrollada dentro del grupo CREC. Paris 3. Mi agradecimiento a todos sus integrantes y a mi colega David Conte (UC3M) por su colaboración con el tratamiento de las fuentes originales francesas. Mi gratitud también a Patrimonio Nacional por la autorización para reproducir la imagen del Abanico «Rita Luna» perteneciente a Colecciones Reales.

Although the last version of *The Paradox of Acting* was published in 1830, Diderot's ideas were incorporated by diverse ways to the discussion about the acting system, one of the topics of the Enlightenment. The philosopher confronted the sensitive with the rational approaches, that were explained in *Le Comédien* (Sainte-Albine, 1747) and in *L'Art du Théâtre* (Riccoboni, 1750). The last one had a quick and good reception in Spain, thanks to the translations by Luzán and J. de Resma. In the course of time, these theories spread across different treatises on acting, that refer to common formulas. In the XIX century, this theoretical labour will be completed with the relationship between some actors –Máiquez, Prieto, Latorre– and their foreign counterparts to incorporate new acting styles to the Spanish stage.

Uno de los recursos que los intelectuales ilustrados consideraron más eficaz para la modernización de la sociedad española fue el teatro, entendido como 'escuela de costumbres'. Desde la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la primera década del XIX, discutieron sobre lo imperativo de su reforma. Este debate se difundió por diversas vías: discursos, planes, proyectos, opúsculos, memorias que, en algunos casos, circularon a través de las páginas de una incipiente prensa relativamente periódica. En general, suponía el alejamiento, desde las teorías neoclásicas, de los modelos de tradición barroca. Bajo la premisa de la verosimilitud o ilusión de realidad se buscó el cambio en los distintos aspectos del quehacer teatral: lo que hoy consideraríamos producción, gestión y dramaturgia, escenografía, indumentaria, espacio escénico y, obviamente, la interpretación actoral; responsable, en última instancia, de la transmisión del mensaje del texto al público [Carnero, 1997: 7-42; Herrera, 1996: 789-803; Álvarez Barrientos, 1997: 287-309 y 1999: 29-50].

El paradigma que les sirvió de guía fue la escuela francesa. La academia y los maestros franceses, sus manuales, memorias y tratados, las novedades de los actores más aplaudidos se convirtieron, como se desprende de los ejemplos que iremos viendo, en garante de perfección artística. Así, en nuestro país se designarán maestros de declamación formados en Francia, se traducirán fragmentos u obras enteras de preceptiva teatral y se establecerán contactos con los artistas más significativos del país vecino.



Gracias a la labor de diplomáticos, intelectuales y actores la teoría teatral francesa fue incorporándose, paulatinamente, a la práctica escénica, desde el poder de la administración política, y no sin el rechazo de diferentes sectores afectados o de los defensores del modo de hacer nacional.

Esta realidad muestra el conocimiento de la evolución teatral que se estaba operando más allá de nuestras fronteras, pues, durante la segunda mitad del XVIII, se establecieron los marcos por los que discurrirá la metodología actoral contemporánea. En el centro de esta se encuentra *La paradoja del comediante*, de Denis Diderot. La historiografía teatral ha convertido estas breves reflexiones en la síntesis de los planteamientos del quehacer del actor, del proceso en el que debe resolver, con verosimilitud, el papel que tiene encomendado. La discusión que planteaba Diderot se formuló, sin embargo, en otros tratados anteriores, también franceses, y en la relectura que, en un periodo muy breve, se hizo desde la escena inglesa.

A pesar de la influencia que sigue teniendo en el corpus teórico teatral actual², la difusión del ideario diderotiano fue accidentada y desigual. Por ejemplo, la primera versión francesa completa del texto se publicó póstumamente, en 1830, y hasta 1920 no se conoció traducción al español. Su esencia llegó por otras vías indirectas, como la traducción de manuales escénicos, cuya iniciativa fue resultado del contacto entre actores de diferentes países. Con frecuencia, el referente habitual de estos contactos es el actor Isidoro Máiquez, si bien su magisterio se completó, si no fue superado, por otros colegas, como Andrés Prieto o Carlos Latorre.

En las siguientes páginas ofreceremos un recorrido de la incorporación del modelo teórico-práctico actoral francés a la escena española. Tomaremos como punto de partida la labor de Ignacio de Luzán y

² Considero que, para reflexionar sobre la teoría diderotiana y las fuentes que la sustentan, debe atenderse al canon de escritura dramática en vigor en el periodo cronológico que acotamos como referente y, en este sentido, a la relevancia de la comedia urbana, la comedia lacrimosa y la escuela pre-romántica. Cuestión aparte es la apropiación actual que se haga de ese discurso, la utilidad que cada intérprete vea en el contenido de estos tratados, así como la, a mi entender, excesiva simplificación de identificar a Diderot con Brecht o a Sainte-Albine con Stanislavski.



cerraremos con la apertura de la Escuela de Declamación Española, en 1831, pues supuso, en gran medida, la consolidación institucional de las demandas recogidas en los planes y proyectos ilustrados a los que nos hemos referido más arriba [Soria Tomás, 2006: 33-75].

1. De las *Memorias literarias de París* (1751) a las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (1792)

Ignacio de Luzán publicó, en 1751, *Memorias literarias de París*, fruto del ‘conocimiento’ sobre la sociedad, cultura y ciencias allí adquirido durante su cargo como Secretario de la Embajada Española³. A lo largo de los cuatro apartados que dedica al teatro francés, Luzán se refiere al respeto a las unidades clásicas, la adecuación del aparato teatral –escenografía, vestuario– así como a la habilidad de los cómicos. Estas observaciones se ajustan a la preceptiva que había planteado en *La Poética*; texto referente para la difusión de los postulados clasicistas, cuya primera edición data de 1737. Con respecto al tema que nos ocupa, *La Poética* propugnaba la adecuación de los repartos según pericia y cualidades físicas del representante⁴, así como cierta preparación intelectual que garantizase una mejor ejecución del papel. En correspondencia, los cómicos franceses destacaban por su memoria, trabajo vocal y su declamación, cuyos excesos encontraban justificación dentro del género trágico:

³ Permaneció en París desde abril de 1747 hasta mayo de 1750 primero como Secretario y luego como Encargado de Negocios de la Embajada [Makowiecka, 1973: 50]. Carnero analiza en su edición reciente, que empleamos en nuestras citas, la intención de este escrito y cuestiona la experiencia directa de muchas de las referencias que Luzán aporta [2010: XII-LVII].

⁴ Aspecto resuelto por los franceses: «El número actual de los cómicos del Teatro Francés es de veintiocho, diecisiete hombres y once mujeres: así hay para apropiar las edades y las disposiciones a los papeles, sin incurrir en la impropiedad de que un viejo haga de galán, o una mujer joven de madre de otra mujer anciana» [Luzán, 2010: 151]. Confróntese con Luzán, 2008: 574-575. En realidad, esto rompía con el sistema tradicional de distribución del elenco barroco que respondía al rol del actor dentro de la compañía: primera, segunda, tercera dama, su correspondiente masculino en otros tantos galanes, los graciosos, los barbas, etc. [Oehrlein, 1993: 77-ss]. Esta ruptura fue uno de los mayores escollos que encontraron los reformistas.



La pronunciación es clara, distinta y exacta; la expresión, viva, y propia; la acción animada, libre y con arte. A algunos podrá parecer que la representación de las tragedias francesas es algo afectada y declamatoria, y confieso que algunas veces también me lo ha parecido a mí; pero es menester considerar, que los asuntos, las personas, las pasiones y los lances trágicos piden una fuerza extraordinaria y una representación que exceda lo regular de lo cómico [Luzán, 2010: 151].

Para su ejercicio, puntualizaba Luzán, podían recurrir a varios textos recién publicados: *Le Comédien*, del intelectual Rémond de Sainte-Albine, de 1747, y *L'Art du Théâtre*, de 1750; obra del actor de la compañía italiana, afincada en París, Francesco Riccoboni. Luzán sentenciaba no hallar «el método ni la claridad que deseaba» en el primero. Mientras que las reflexiones del actor le parecían «ser lo mejor que se podía escribir en este género». A título ilustrativo, tradujo un fragmento que prescribe parte «[d]el movimiento airoso de los brazos» –la acción con arte– [Luzán, 2010: 153-155]; fragmento que revela aún cierta dependencia con la retórica clásica.

Este breve pasaje de *Memorias literarias de París* muestra la rápida difusión europea del tratado –en 1750 se tradujo al alemán; en 1762, al italiano⁵– y supuso el inicio de la incorporación a la escena española de la discusión diderotiana⁶, pues en ambos textos –de mayor divulgación en la época– se enfrentan los dos procedimientos interpretativos que la sustentan: el de la sensibilidad y el de la razón [Diderot, 1770: 103]. La segunda edición corregida y aumentada de *Le Comédien*, que es la que referencia Luzán, se publicó en 1749. Consiguió también una pronta aceptación en los círculos teatrales. En 1750, John Hill publica una adaptación al inglés, *The Actor*, que reedita aumentada en 1755 y con divergencias notables con respecto a la vía de la sensibilidad. Resulta ahora más profunda. A su vez, Michele Sticcotti adaptará, en 1769, al francés esta nueva edición con el

⁵ Lessing publicó esta traducción, titulada *Die Schauspielkunst*, en 1750, en el vol. 4 de la revista teatral *Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theatres*, editada en Sturtgard. La traducción italiana se editó en Venecia. En Düsseldorf se publica en 1770 una nueva traducción alemana [ActingArchives. En línea].

⁶ Un balance general sobre la recepción de su obra en Lafarga, 1979: 353-368.



título *Garrick ou les Acteurs Anglois*. La reseña que Diderot publica del libro de Sticcotti entre octubre y noviembre de 1770 en *Correspondance littéraire* es el origen de *La paradoja del comediante*. El proceso de reelaboración del texto considerado definitivo se extendió hasta 1773 [Tort, 1980; Chaouche, ed., 2001: 516-526 y 697-713; Valentino, 2011; Vicentini, 2012; Harriman-Smith, 2015].

Diderot discurre, pues, sobre los postulados de F. Riccobini e indirectos de Sainte-Albine, para apoyar las teorías del primero. Si Riccobini afirma que el trabajo del actor es fingir la realidad con tal veracidad que el espectador la tome como tal: «L'on appelle expression, l'adresse par laquelle on fait sentir au Spectateur tous les mouvements dont on veut paraître pénétré. Je dis que l'on veut le paraître, & non pas que l'on est pénétré véritablement» [Chaouche, ed., 2001: 732]; Diderot concluirá sus reflexiones, en la versión definitiva, reafirmando esta tesis: «Les comédiens font impression sur le public, non lorsqu'ils sont furieux, mais lorsqu'ils jouent la fureur [...]. Ce que la passion elle-même n'a pu faire, la passion bien imitée l'exécute » [Diderot, 1830: 100-101]. El ejemplo del perfecto comediante será aquel que desde la inteligencia pueda conducirse a través de la construcción de un modelo ideal, basado en la naturaleza, que controla y reproduce de manera idéntica en cada una de las representaciones [Diderot, 1770: 76-78 y 92-95]. Un comediante que, alejado de la identificación emocional, sea capaz de simular externamente la transición de toda una gama diferente de emociones: « et que tout son talent consiste, non pas à se laisser aller à sa sensibilité comme vous le supposez, mais à imiter si parfaitement tous les signes extérieurs du sentiment que vous vous y trompiez. Les cris de sa douleur sont notés dans sa mémoire, les gestes de son désespoir ont été préparés ; il sait le moment précis où les larmes couleront » [Diderot, 1770: 80]. El inglés David Garrick y la francesa Hipólita Clairon, desde ese dominio externo, responden al paradigma perfecto.



La teoría, no obstante, no resolvía exactamente el procedimiento práctico, cuestión a la que intentaron dar respuesta otros manuales y tratados. Una de las vías fue la codificación de la expresión pasional con la convicción –coherente con la idea de una naturaleza mecanizada [Roach, 1985: 58-ss.]– de que la recreación de los signos externos expresivos de las emociones motivaba la experimentación interna. Este es uno de los orígenes de la confección de los distintos catálogos explicativos e iconográficos de las emociones que se aplicarán al trabajo actoral.

Para el dramaturgo Aaron Hill, por ejemplo, la recreación emocional podía alcanzarse a través del desarrollo de la ‘imaginación plástica’, en realidad de raíz quintiliana [*Instituciones Oratorias*, VI, II, 325-326], a partir de diez pasiones concretas. Sus reflexiones aparecieron en *The Prompter*, periódico editado entre 1734 y 1736 [1966:83-87], y ampliadas en forma de tratado, *An Essay on the Art of Acting*, en 1753, tras la muerte del autor⁷. Francisco Mariano Nipho, considerado el responsable del nacimiento de la prensa moderna española, traducirá parte de esta teoría en las páginas de *El Bufón de la Corte*, periódico editado en 1767 [Nipho, 1996: 274-278]. Intentaba así dar respuesta a las carencias de los actores que venía denunciando desde sus reflexiones y críticas teatrales –probablemente las primeras del género [Doménech y Soria Tomás, 2015: 23-47]– publicadas en el semanario *Cajón Desastre* entre abril y agosto de 1763. A propósito de *Sacrificar el afecto*, pieza presentada por la Compañía de María Hidalgo en el Coliseo del Príncipe en abril de 1763, Nipho comentaba [1996:79]:

La acción de los actores en esta comedia ha sido como la quiere y aplaude el común de nuestros espectadores; esto es mucho ruido y pocas nueces. Si supieran los representantes lo que dañan al juicio los vapores de la ilusión, puede que la temieran y se esforzaran todo lo posible por evadirla. Yo siempre he creído que en los teatros de España jamás se han sabido cuántas y cuáles son las pasiones que han de manifestarse en el teatro; pero de modo voy reduciendo a certeza lo que se me podría contradecir como conjetura,

⁷ La coincidencia de apellidos pudo provocar la atribución de *The Actor* a Aaron Hill en lugar de a John Hill. Cuestión que aclara Valentino, 2011: 1-50. Ver también Minguell, 2001: 9-ss.



que ya podré algún día decir que no se sabe porque no se quiere mentir con destreza el genio, nobleza y otros requisitos de los personajes.

Al mes siguiente, una reseña al montaje *El guapo Francisco Esteban*, de la misma compañía, vuelve a recibir sus críticas por la falta de adecuación del reparto, los errores en la pronunciación, la carencia, en definitiva, de profesionalidad; asunto –la exposición recuerda a Luzán– resuelto en los teatros franceses [1996: 100]:

En Francia han merecido algunos cómicos el honor distinguido de ser de los cuarenta de la Academia Francesa. ¿Y por qué? Por ser hábiles e inteligentes de su exquisito y hermoso idioma. ¿No será tan pronto hallar entre nuestros cómicos igual mérito? Y bien pudieran adquirirlo si estudiaran sus papeles con regularidad y método, y si aprendieran el español, tanto respecto a la pronunciación cuanto respecto a la inteligencia necesaria para poderlo apreciar. Faltan los principios fundamentales para tan fino conocimiento, y no harán poco en el día los que procuren representar como si hablaran.

Nipho difundirá la necesidad de la reforma escénica con la traducción de los seis primeros capítulos de *De la réformation du théâtre*, texto de Luigi Riccoboni, original de 1743⁸. En el número del 19 de julio de 1763, con el que cierra su trasvase, añade unas reflexiones en las que señala la necesaria implicación del Gobierno en la cuestión [Royo López, ed. 1997: 149]. El Corregidor Pérez Delgado le encargará un proyecto, que el periodista concluye en octubre de 1769. No llegó a ponerse en marcha, presumiblemente por el clima de tensión política en torno al Motín de Esquilache [Domergue, 1980: 97]. El plan recoge el establecimiento de un «Seminario para 24 jóvenes», hijos de actores o niños de los hospicios, donde recibirían clases de declamación, canto y baile. Contempla, asimismo, el perfeccionamiento de los más hábiles en instituciones extranjeras [Nipho, 1994: 209-211]:

⁸ Padre de Francesco Riccoboni, también cómico, es el responsable de una amplia obra sobre el teatro y los actores, entre ellos *Pensées sur la déclamation*, de 1738, en la que se muestra partidario de la vía emotiva [Chaouche, ed., 2001: 431-471].



La educación de estos jóvenes ha de ser rigurosa, y, [...] si sucediese que algún niño o niña mostrase talento señalado para canto o baile, se les ha de enviar a los de canto a Roma, bajo la dirección de los principales papeles de la ópera italiana para que tomen el verdadero estilo de la música y a los del baile a París para que tomen los aires y gracia de los bailarines franceses, practicando lo mismo con éstos que con los de canto, consignándoles para este efecto la pensión de 8.000 reales que se les dará a sus maestros para que los mantengan y los lleven decentes, encargando a los Ministros de España o Embajadores en aquellas Cortes la protección de estos jóvenes.

Para esa fecha, había comenzado la labor del francés Louis de Azema y Reynaud, al que podemos considerar el primer maestro de declamación de los actores españoles. Reynaud, oriundo de Montpellier, posiblemente encargado de vestuario de la compañía francesa de Brisson, afincada en Cádiz desde 1769, pasó a enseñar declamación en la escuela abierta en Sevilla por iniciativa de Pablo de Olavide –y en la que se formarían María del Rosario Fernández, La Tirana, y María Bermeja–, después dirigió la compañía de los Teatros de los Reales Sitios [Aguilar Piñal, 1974; 91-104; Bolaños Donoso, 1984: 749-767 y López de José, 2006: 284-302]. Tras su sustitución por Clavijo y Fajardo –parece que por sus relaciones con esta última actriz–, envió un memorial al Corregidor de Madrid en el que se ofrecía para instruir a los actores de los coliseos de la capital [Archivo de la Villa de Madrid –AVM–, Corregimiento: 1-185-27]. El Conde de Aranda, de quien dependía en última estancia la gestión teatral [Rubio Jiménez, 1998], aprobó, en agosto de 1770 su nombramiento, con una gratificación de 24000 reales.

La dirección de Reynaud se hizo efectiva al inicio del siguiente año cómico y la desempeñó hasta su cese en 1774. Su labor debía regularse mediante unas «Instrucciones para el Director de los Teatros de Madrid» que el Corregidor dictó el 24 de abril de 1771 [AVM, Corregimiento: 1-185-8]: sistema de reparto de papeles según la adecuación de los actores, organización de los ensayos, en los que se debía prestar especial atención a «ejecutar con exactitud las salidas, y posiciones que deben observar, para que así en ellas como en el tono que corresponde a cada paso, y carácter, y



la acción natural precisa que le acompañe; pueda el Director advertir lo conveniente, y corregir los defectos», y en los que se prohibiría la entrada a toda persona ajena a la compañía o al servicio del teatro. Estas apreciaciones apuntan a un sentido de la disciplina teatral y a la búsqueda de la ilusión de realidad escénica. Por ejemplo, aquellas que regulan el comportamiento de los actores durante la representación: «No permitirá el Director que se presenten entre bastidores los representantes hasta suficiente anticipación para salir el que entrare en acción; e interiormente se excusará todo ruido, risas y corrillos que distraigan de la puntualidad con que cada uno ha de estar», las que prohibían añadir texto a la obra o la mejora del apuntador: «Ha de corregir el Director el insufrible estilo de los apuntadores, que por sugerir con esfuerzo disgustan a los oyentes; y como la excusa regular, es el de que las partes no saben bien sus papeles, no disimulará a estas su desaplicación», así como el decoro en el vestuario, que debía ajustarse: «siempre que se pueda, según los trajes de lo que se represente», entre otras.

Las dificultades para Reynaud empezaron pronto. Probablemente, por la resistencia de los cómicos al nuevo repertorio, poco aplaudido por el público, a la nueva forma de declamar y de organizarse, que suponía la pérdida de determinados privilegios y al recelo de algunos ilustrados españoles que pudieron sentirse agraviados por la elección de Reynaud para el cargo. Así se desprende de la documentación conservada: solicitud de nuevos actores, suspensión de funciones, detención del director, y, sobre todo, del proceso incoado contra su persona tras su destitución, dictada el 4 de marzo de 1774, y que concluyó en mayo de 1776, con su marcha a París [Deacon, 1991: 163-172]. Por lo que se refiere a las piezas, Reynaud ensayó un repertorio de la escuela francesa análogo al programado en los Teatros de los Reales Sitios, en el que encontramos las tragedias *Mitridates*, de Racine, *Celmira*, de Belloy, *Zaida*, de Voltaire, en traducción de Olavide; *La escocesa*, de D. Hume, traducida por Tomás de Iriarte a partir de Voltaire; *El vanaglorioso*, de Destouches, traducida por Clavijo y Fajardo; el



melodrama *La Eugenia* original de Beaumarchais, en traducción de Ramón de la Cruz; así como *Amleto, rey de Dinamarca*, primera escenificación de un Shakespeare en España, a partir de la versión de Ducis, también adaptada por Ramón de la Cruz, con la probable colaboración del propio Reynaud [Soria Tomás, 2013: 129-139].

Los testigos que declararon en su contra, entre los que se encontraban Eusebio Ribera y Manuel Martínez –autores de las compañías– y Nicolás Fernández de Moratín, por entonces profesor de Poética del Colegio Imperial, criticaban su escasa preparación y pobre conocimiento de la escena española, del gusto nacional.

La declaración del autor de la compañía de la Cruz, Manuel Martínez: «Que otras veces que el Sr. D. Luis Reynaud advertía desagrado del público en la acción y declamación de los cómicos hijas de su lección, les decía no lo ejecutasen así sino natural como se hacían nuestras comedias» [Cit. por Deacon, 1991: 169]- revela la poca aceptación de la escuela enfática clasicista francesa que el propio Diderot había criticado en sus escritos [Villiers, 1955: 57]. El debate basculaba, por tanto, entre preservar las particularidades de la declamación nacional o adaptarse al sistema clasicista francés que, por caduco, también se cuestionaba en Francia. El punto de inflexión se producirá con el cambio de siglo, gracias al desarrollo de la comedia lacrimógena y a la paulatina aceptación del teatro en prosa, más cercanos al gusto y los intereses de la burguesía, como ha recordado Doménech a propósito de *La comedia nueva* escrita en 1791 [2003: 75-ss]. La conciliación llegará con el denominado ‘justo medio’ en la interpretación, simbolizado por el quehacer de Isidoro Máiquez [Vellón Lahoz, 1997: 311-337].

La comedia nueva reúne la filosofía moratiniana sobre la decadencia y mejora del teatro. Esta justifica su *grand tour* por Francia –en plena exaltación revolucionaria–, Inglaterra, Bélgica, Alemania y Suiza, entre mayo de 1792 y febrero de 1797. Era un viaje de formación y estudio del adelanto de las letras y ciencias europeas –habitual en el periodo– con la



perspectiva de su utilidad o aplicación en el país de origen [Franzini, 2000: 52-70 y Doménech, 2003 85-108]. Contó para ello con el soporte económico del Gobierno; de ahí que informara de sus adelantos, con cierta regularidad, a Godoy, nombrado Secretario de Estado en noviembre de 1792. En diciembre le envía, desde Londres, su *Plan de reforma de los teatros españoles*, donde propone la figura de un director que coordinase toda la política escénica. En él denuncia la falta de preparación actoral: «No hay quien instruya a los Cómicos en el arte de la declamación, de donde resulta que todos ellos son ignorantes de su ejercicio» [Cit. por Cabañas, 1994: 76]. Falta que comparten con los cómicos ingleses, como testimonia en *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, recopilación de su experiencia teatral londinense [Moratín, 2008: 974-975].

El proyecto de Moratín fue sometido a la valoración del Corregidor de Madrid, Juan de Morales Guzmán y Tovar, quien elevó su respuesta negativa –consideraba excesivas las críticas a la situación del teatro y las competencias señaladas para el director– el 28 de octubre de 1793. Más adelante, este remitió a Godoy *Idea de una reforma de los Teatros Públicos de esta corte que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, de Santos Díez González⁹. El Ministro lo trasladó a Moratín, que respondió en su favor el 1 de octubre de 1797 [Biblioteca del Senado, Mss. 27408]. El plan terminó aprobándose tras la ascensión de Mariano Luis de Urquijo a la Secretaría de Estado. Urquijo era un convencido defensor de la reforma. Así la reclama en *Estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma* con el que abría su traducción de la tragedia *La muerte de César*, de Voltaire. Para el Secretario de Estado, los teatros franceses eran «los más arreglados, y perfectos de la Europa» [1791: 26-27]. Una mesa censora o tribunal se encargaría de mejorar piezas, teatros y de un «Colegio, en donde por unos Maestros

⁹ El Catedrático de Retórica y Poética de los Reales Estudios de San Isidro y censor teatral ya había elevado al Corregidor en 1789 otra propuesta de reforma de los teatros de la Villa. Véase Fernández de Moratín, 1970: 239-259.



consumados se enseñase a sus jóvenes alumnos, el gesto, acción, posturas, toda la pantomima, y en una palabra, a conocer el corazón del hombre, para poder representar sus pasiones» [1791: 71]; pues de entre los actores habituales de la escena solo destacaba a María Bermeja, formada en la escuela clásica de Olavide y en los Teatros de los Reales Sitios, apropiada para la tragedia neoclásica francesa:

Cuya sensibilidad, gesto, acción, pantomima, conocimiento de Teatro, decoro, y circunspección, modulación de la voz, y en una palabra, cuantas prendas puedan concurrir a hacerla sobresalir, no solo sobre las demás de su Nación, sino aún sobre muchas ponderadas de la Europa, las ha dado con su representación tal realce, que ha hecho admirar, y suspenderse el Pueblo al oír cosa tan maravillosa [Urquijo, 1791: 56].

2. De la Junta de Reforma de Teatros (1799) a la apertura de la Escuela de Declamación Española (1831)

La Junta de Dirección de Teatros, o Junta de Reforma de Teatros, aprobada por Real Orden del 21 de noviembre de 1799, activó, para el siguiente año cómico, *Idea de una reforma de los Teatros Públicos de Madrid*. Supuso la confluencia de los proyectos, planes y memorias de mejora anteriores. Desde esta fecha hasta su cierre, en 1 de marzo de 1803, participaron en su implantación: Santos Díez González, Moratín, Andrés Navarro, Francisco Rodríguez Ledesma, Francisco González Estéfani, Juan Estrada y Gregorio García de la Cuesta. El Ayuntamiento perdía así la titularidad de la gestión escénica que venía desempeñando desde mediados del siglo XVII.

El plan incluía la mejora de la interpretación tanto para los futuros actores como para los veteranos de los coliseos, que deberían ceñirse al reparto de papeles e indicaciones de un maestro de declamación¹⁰. Esta

¹⁰ El empresario teatral cordobés, Casimiro Cabo Montero recordaría estas clases en su *Memoria acerca del mejor orden de las Compañías Cómicas y método para crear un Monte-Pío y Colegio de Educación Teatral*, de 1821 [Bolaños Donoso, 2001: 99-112].



habilidad se completaría con la formación en música, baile y esgrima. En la exposición de *Idea de una reforma de los Teatros Públicos* se apelaba, en este sentido, a la experiencia de un maestro anterior, Reynaud, de manera que al ‘sucesor’ se le asignó la misma remuneración: 24000 reales [Kany, 1929: 265].

Se convocó un concurso de oposición, cuyos ejercicios denotan una obsesión por la correcta expresión de las emociones y el trabajo del actor en los momentos de la escucha escénica. Si bien se presentaron diversos candidatos, las pruebas no se verificaron y finalmente se escogió a Manuel Díaz Moreno, literato que contaba con el favor real. La Junta recibió cerca de sesenta solicitudes de aspirantes a cómicos a lo largo de los dos años en los que se impartieron las clases [Soria Tomás, 2009: 9-32]. Para auxiliar al maestro se publicó *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, del Secretario Rodríguez Ledesma, manual que bebía, como el propio compilador declara, de fuentes teóricas principalmente francesas. De un lado, de *Conférence sur l'expression générale et particulière*, reflexión del pintor y académico Charles Le Brun dictada en 1668 y, de otro, de *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, traducción francesa de *Ideen zu einer Mimik*, de J. J. Engel, las 44 cartas sobre expresión gestual publicadas entre 1785 y 1786. Su contenido se había difundido parcialmente en España, entre 1789 y 1790, en *El Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, a partir de la primera traducción del francés de 1788-89. El manual daba respuesta al dominio en la expresividad que se exigía al maestro, pues ambas teorías desarrollaban un estudio y catálogo iconográfico de la codificación en el rostro (gesto) y actitud corporal (acción) que respondían a las distintas pasiones. *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* se imprimió en Sancha, en 1800. Aparece ilustrado con diversas láminas que siguen los diseños de Le Brun y Engel, con la particularidad de que aquí la indumentaria de las figuras pretende servir también de guía para el decoro en el tratamiento histórico del vestuario [Doménech, Soria Tomás y Conte, 2011: 16-55]. Los



retratos que conservamos de los actores más significativos del periodo – Máiquez en *Otelo* o en *Óscar, hijo de Osián* o Rita Luna en *La esclava del negro ponto* [Fig. 1] – permiten aventurar la hipótesis de que esta teoría patognómica habría tenido su aceptación en la praxis escénica.



Anverso



Reverso

Fig. 1: © Abanico “Rita Luna”. Anónimo. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional



Entendemos que no es casual que ese mismo año se difundan otros testimonios franceses sobre teoría del actor. El *Diario de Madrid* inserta, en su número del 21 de enero, el anuncio para adquirir el tratado completo de Riccoboni: «El arte del teatro o del comediante, traducido del francés, muy recomendado por D. Ignacio de Luzán en sus memorias literarias de París, pág. 118 [...] Un tomo en octavo marquilla con el aditamento de un discurso preliminar del traductor sobre el teatro. Se vende en las librerías de Esparza, frente a la fuente de la Puerta del Sol, y de Escribano, calle de las Carretas» [*Diario de Madrid*, 21-1-1800: 82]. Se trata de la traducción de Joseph de Resma, pseudónimo de Ignacio de Meras y Queipo de Llano, editada por Joaquín Ibarra. Desde la Oficina de Gerónimo Ortega se imprime la traducción de *Reflexiones de Mma. Clairon, actriz del teatro de la comedia francesa, sobre el arte de la declamación*, publicadas en París dos años antes. Su traductor, J. D.M., firma un breve prólogo en el que recuerda la influencia de la producción barroca para el desarrollo del teatro francés y afirma que el modelo para la interpretación nacional debía ser ahora el que imperaba en Francia, pues: «Las luces, las ciencias y las artes tienen sus épocas; suelen emigrar de un país a otro, según las circunstancias en que se hallan los estados» [Clairon, 1800: 10].

En el contexto de las actividades de la Junta, como ha señalado Álvarez Barrientos, se verificó el viaje de Isidoro Máiquez a París [2009: 39-66]. Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de espectáculos*, elaborada, entre 1790 y 1796, a instancias de la Academia de la Historia, había propuesto la marcha al extranjero como posibilidad para la mejora escénica: «No sería tampoco, a mi juicio, cuidado indigno del celo y la previsión del Gobierno el buscar maestros extranjeros o enviar jóvenes a viajar e instruirse fuera del reino y establecer después una escuela práctica para la educación de nuestros comediantes» [1967: 121]. Máiquez hará referencia a una práctica análoga con los artistas de canto en la solicitud de licencia que trasladó a Urquijo el 12 de julio de 1799:



para pasar a París donde el teatro está en la mayor perfección a fin de conocer sus ventajas sobre el nuestro y trasladarlas a éste: y no obstante que por el Sr. Conde de Floridablanca se hallan pensionados del interés que produce algún individuo para enseñar a cantar jóvenes; a no tenerlo V. E. a bien desea la licencia aun cuando sea sin sueldo ni gratificación alguna [Rodríguez Cepeda, 1970: 361-362 y Álvarez Barrientos, 2009: 41-42].

Urquijo autorizó el viaje en agosto, pero Máiquez permaneció en Madrid unos meses más. Bernardo Gil le sustituyó en el puesto de galán [Museo Nacional del Teatro, Doc. 3452 y AVM, Corregimiento: 1-117-40]. Este último también marcharía a París en fechas próximas¹¹.

Poco sabemos de la estancia de Máiquez en París que debió alargarse, con algún paréntesis, hasta comienzos de 1801. Contó con la colaboración de personalidades influyentes –se ha mencionado a Mariano Carnerero [Álvarez Barrientos, 2009: 42-43]–. Por nuestra parte, hemos localizado en París una carta a su favor –hasta ahora que sepamos inédita– para introducirle en los círculos artísticos de la ciudad [Archives Nationales de France –ANF–, AJ/13/51]. Está rubricada en Madrid por Ferdinand Guillemardet, entonces embajador de Francia en España, y fechada el 18 Vendimiario del año 8 –esto es, el 10 de octubre de 1799–. La carta, dirigida al cantante de la Ópera de París François Lay [Laÿs], dice:

Mon cher Lais, un artiste espagnol nommé Maiquez qui se rend à Paris avec l'agrément de son gouvernement, pour se perfectionner dans l'art de la déclamation, m'ayant témoigné le désir d'être adressé à quelques personnes distinguées par leur mérite ; je n'ai pas cru pouvoir mieux remplir ses vues qu'en vous le Recommandant ; je lui rends ce service avec d'autant plus de plaisir que cela me fournit l'occasion de me Rappeller a votre souvenir et de vous exprimer mon dévouement amical et fraternel.

Guillemardet
[rubricado]

¹¹ El actor se refiere a ello en un memorial a propósito de la contratación para la temporada cómica de 1804-1805 [AVM, Secretaría: 3-472-50; Soria Tomás, 2009: 31-32]. Bretón de los Herreros alude a esta experiencia en la necrológica dedicada al actor [*Correo Literario y Mercantil*, 23-5-1832]. Hasta la fecha no he localizado más documentación al respecto.



Es muy probable que en París estableciera algún tipo de relación con F.-J. Talma –llamado a convertirse en el referente de la modernización actoral: naturalidad en la acción, decoro en el tratamiento del vestuario [Ambrière, 2007; Fazio, 2011]–, como se ha señalado en distintas biografías sobre el intérprete español [Álvarez Barrientos, 2009: 58-ss.]. Al menos, *Le Courrier Français*, en la necrológica dedicada a Talma, fallecido en 1826, se refiere al magisterio que ejerció sobre Máiquez [20-10-1826: 3]:

Talma a publié en 1825 d'excellentes *réflexions sur l'art théâtral*. C'est à l'école de ce grand maître que s'était formé Maiquez, célèbre tragédien espagnol. Maiquez, après avoir passé plusieurs années à Paris, reporta le fruit de ses études et de ses observations dans sa patrie, où il excita souvent un véritable délire. Maiquez, jeune encore, fut obligé de quitter le théâtre à l'époque des orages politiques. Il est mort pauvre, et n'a pas été remplacé sur les théâtres de sa nation. En cela peut-être sa destinée et celle de son illustre maître une similitude affligeante pour les amis de l'art dramatique [Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Dossier Talma: boîte 4].

Conviene rescatar dos ideas de esta noticia que están relacionadas con la transferencia desde la teoría y la práctica del sistema de declamación francés a la escena nacional, y que confluirán en la apertura de la Escuela de Declamación Española verificada unos años después. La práctica pudo transmitirse desde la participación de Máiquez en distintas tentativas de institucionalización de la enseñanza actoral. Su nombre aparece como referente habitual en escritos sobre esta última, así como en la dirección de determinados actores que compartieron escenario durante los años posteriores a la experiencia parisina –entre los que se encontraban los futuros primeros maestros de la Escuela de Declamación: Joaquín Caprara, Rafael Pérez y Andrés Prieto–. De otro lado, la incorporación teórica se refiere a *Réflexions sur l'art théâtral*, en las que Talma se muestra partidario de la sensibilidad:

Ainsi, entre deux personnes destinées au théâtre, dont l'une aurait cette extrême sensibilité que j'ai définie plus haut, et l'autre une profonde intelligence, je préférerais sans crédit la première. Elle sera sans doute



sujette à quelques écarts ; mais sa sensibilité lui inspirera ses mouvements sublimes qui saisissent le spectateur et portent le ravissement jusqu'au fond des cours [Talma, 1825 : xxxvij].

Las reflexiones aparecieron como introducción a las memorias de Lekain publicadas en 1825 y dos años más tarde en el volumen editado por Regnault-Warin a propósito de la vida de Talma: *Mémoires historiques et critiques sur F-J Talma*. Esta recuperación del debate planteado en *La paradoja del comediante* se verificará gracias a su traducción parcial en forma de manuales vinculados a la Escuela de Declamación.

Sobre el magisterio de Máiquez, Cotarelo insinúa [2009: 289] que, tras el retorno de la gestión escénica al Ayuntamiento, estuvo involucrado en la elaboración, entre diciembre de 1806 y marzo de 1807, del *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros*. El art.º 4º perteneciente al capítulo VIII –«De los premios de los actores y su reforma»– contemplaba la transformación del Colegio de San Ildefonso de Madrid en una escuela de baile, declamación y música destinada a 16 candidatos, preferentemente hijos de actores:

de forma que sea un colegio para el teatro como las escuelas de Francia y de Italia de donde han salido un gran número de educandos que dan honor a su nación y a la enseñanza en que fueron instruidos [...] Y si esto no pareciese conveniente la Junta buscará maestros nacionales o extranjeros, o enviará jóvenes a viajar a instruirse fuera del reino, como lo ha hecho la Real Academia de San Fernando para las tres nobles artes [Cotarelo, 1904: 702].

La Guerra de la Independencia truncó la posibilidad de implantar el reglamento. Hasta donde sabemos, no se abrieron las clases en el Colegio de San Ildefonso. No obstante, la política teatral de José I contempló el arreglo de los teatros, tarea encomendada, en un primer momento, al marqués de Montehermoso. Sus memoriales sobre la situación y mejora de los coliseos madrileños incluyen la apertura de un conservatorio de música, baile y declamación [López Marsá, 1992: 69-82;]. Posiblemente el centro se diseñase a partir del Conservatorio Imperial de Música y Declamación de



París, cuyo reglamento se había aprobado el 14 de octubre de 1808 [Constant, 1900: 244-245]. En un proyecto de decreto para los teatros elaborado en los primeros meses de 1809 –documento interceptado por las tropas de Wellington a la salida definitiva de José I de España– se denunciaba la falta de preparación de los actores y se señalaba a Máiquez como el sujeto adecuado para su instrucción:

Vuelvo a repetirlo, para tener Garrickes, Dumesniles y Talmas es preciso tomarse el trabajo de formarlos. El arte difícil de inflamar y retratar los afectos y pasiones [...] no puede poseerse sino con mucho estudio, mucha aplicación y mucha escuela; y esto se logrará, lo primero, escogiendo para ocurrir a la necesidad del día por maestro de ella a alguno de los actores que tenemos, que dirija y ensaye las representaciones que se den, y el tal pudiera ser Isidoro Máiquez, que corre en esta parte con la primera opinión; y lo segundo, enviando a París, cuando las circunstancias lo permitan, a algún literato de gusto y de talentos que estudiase y observase bien los actores y los teatros de aquella célebre capital, y, con conocimiento del carácter y genio de los dos pueblos para saber tomar o desechar, aprendiese allí lo que nos falta y lo trasladase a nuestra escena [ANF, 381 AP/14: Dossier 1, pièce 18].

El proyecto no llegó a aprobarse por recibir el informe negativo de Ferri-Pisani, Consejero de Estado [Soria Tomás, 2015: 169-171]. No obstante, la gestión teatral de Bonaparte se concretó, entre otras medidas, en la subvención del Coliseo del Príncipe –ahora Teatro Dramático Español– de cuya dirección se encargó Máiquez [Freire, 2009: 51-53].

El fallecimiento del actor, en 1820, supuso una ruptura en los progresos de la mejora actoral. Así, en el proyecto de reforma publicado en 1821 y atribuido a Bernardo Gil, se afirma: «Perfeccionados así los dramas, restará mejorar su ejecución, reforma que es indispensable que empiece por los actores, cuya ignorancia o falta de inteligencia en la declamación parece que ha llegado a entronizarse». Los actores no siguen método alguno ni cuentan con formación precisa. Solo destacan algunas excepciones: Máiquez y Antera Baus. Para solventar esta carencia propone el establecimiento de una escuela práctica de declamación, de bases análogas a la proyectada en el reglamento de 1807 [Gil, 1821: 25].



La empresa teatral de José Sáenz de Juano, gestor de los teatros desde diciembre de 1821, quebró en junio de 1823. Tras un largo proceso de negociaciones con el Ayuntamiento, Juan de Grimaldi, militar originario de Aviñón llegado a Madrid con los Cien Mil Hijos de San Luis, consigue la empresa destinada a potenciar en el Teatro del Príncipe un repertorio francés para disfrute de las tropas [Duffrey, 1947: 147-156; Gies, 1986: 607-613 y 1988]. Uno de sus objetivos será el perfeccionamiento de la técnica actoral, tal y como recogían las condiciones presentadas a lo largo del mes de marzo de 1824 al Corregidor de Madrid para renovar su contrata. En ellas, apelando al magisterio de Máiquez y a las experiencias de Reynaud, se comprometía a establecer, y mantener a su costa, una escuela durante tres años:

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 [Archivo Histórico Nacional, Consejos: Leg. 11411, nº 35].

El Corregidor apoyó la propuesta de gestión presentada por los actores, de modo que Grimaldi no renovó la contrata. Sin embargo, ensayó estas mejoras en el trabajo de su esposa, la actriz Concepción Rodríguez, y con los actores que lo acompañaron, tanto en la gira sevillana, 1830-31, como en los años posteriores, 1834-36, en los que dirigió los teatros de Madrid: Joaquín Caprara, Carlos Latorre, José García Luna o Julián Romera.

Todos estos actores ejercieron magisterio en la Escuela de Declamación Española, abierta en 1831 dentro del Real Conservatorio de Música de María Cristina; primer centro público oficial español para la formación de artistas lírico-dramáticos. El magisterio recayó en los actores más experimentados del momento: Rafael Pérez y Joaquín Caprara. El



primero fallecería al poco de su nombramiento. Le sustituyó Carlos Latorre, actor de esmerada educación francesa –había pertenecido al círculo de José I– y formado con Juan de Grimaldi. Como signo de reconocimiento social se nombraron maestros honorarios de declamación a Concepción Rodríguez y al cómico Andrés Prieto. Este último, igual que Pérez y Caprara, había desarrollado parte de su trayectoria escénica bajo la dirección de Isidoro Máiquez [Soria Tomás, 2010: 283-304 y 383-ss.].

Prieto fue el primer actor en elaborar un manual destinado a la instrucción de los alumnos del Conservatorio: *Teoría del arte dramático*. Se trata de una adaptación a la escena española –con frecuencia se sustituyen las referencias a Lekain y Talma por Máiquez– de las teorías del actor francés Bernier de Maligny, apodado Aristippe, actor secundario de la Comédie-Française que inició su carrera en compañía de Talma. Aristippe es autor de varios textos sobre la declamación: un breve mapa titulado *Art du Comédien. Principes généraux* (Bibliothèque Nationale de France, Yf. 201) y el amplio compendio *Théorie de l'Art du Comédien*, de 1826. De este último se publicó una segunda edición ampliada en 1854 con el título *Nouveau Manuel théâtral*. Prieto pudo conocer estas obras, así como las reflexiones de Talma, entre julio de 1824 y enero de 1825, pues se exilió a Francia tras el final del Trienio Liberal. Recientemente he documentado su experiencia durante estos meses, así como los contactos directos con el actor Talma, quien le ayudó tras la expulsión decretada por las autoridades francesas [Soria Tomás, 2017: 381-392]. Tras un periplo por Bruselas, México y La Habana, en el que traduce varias obras de Casimiro Bonjour, en diciembre de 1832 Bretón de los Herreros anuncia su regreso a España. El manuscrito de *Teoría del arte dramático* lleva fecha de 1835 [Vellón Lahoz, ed., 2001]. Esto puede explicar que no llegara a publicarse en su momento, pues el año anterior se había aprobado como manual oficial del Conservatorio *Tratado de declamación o arte dramático*, texto de 1833 del farmacéutico Bastús y Carrera, muy deudor todavía de las teorías de las pasiones de Le Brun y Engel [Soria Tomás y Pérez-Rasilla, eds., 2008].



Este manual convivió con las *Noticias sobre el arte de la declamación para uso de los alumnos del Conservatorio*, opúsculo elaborado por el actor Carlos Latorre para su cátedra y publicado en 1839¹². Este texto ofrece una síntesis de las reflexiones de Talma en la línea de la preferencia por el actor sensible [Soria Tomás, 2010: 402-408]. El tratado de Bastús se mantuvo, además, en el Conservatorio al menos hasta 1855. Disponemos de los exámenes privados de ese año en los que se relacionan los títulos a partir de los cuales se conformarían las preguntas teóricas de los alumnos: el *Cours de Déclamation* del actor Larive, publicado en 1810, las dos ediciones de las *Réflexions sur l'art théâtral* de Talma –de 1825 y 1827– así como el manual de Bastús [Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Leg. 10-111].

A raíz de la implantación de la Ley Moyano de Instrucción Pública aprobada en 1857, se escogió como texto para los alumnos el *Manual de declamación o arte dramático*, obra del nuevo profesor de Declamación, Julián Romea. El texto supone un rechazo explícito tanto de los postulados de las pasiones como de la teoría de Diderot, y, por el contrario, una defensa de la escuela de Talma. Esto explica que en el primer programa detallado de la asignatura que conservamos, elaborado en 1874 por la actriz Matilde Díez, viuda de Romea, se incluyan tres lecciones relativas a estas cuestiones. La 29 es inequívoca: «Carencia de reglas fijas en la expresión del sentimiento. -Opinión de Talma en este punto.- El sentimiento y la pasión juzgados generalmente» [Memoria, 1876: 287]. La asimilación de esta teoría se vio favorecida por las reediciones del texto de Carlos Latorre – la tercera está fechada en 1883–, y la traducción completa de las *Reflexiones sobre el arte teatral* de Talma, publicada en 1879, por Enrique Sánchez de León. No resulta extraño, por tanto, que, a pesar de las traducciones de los textos del actor Coquelín [1890 y 1910], partidario de la vía de la racionalidad, y de la primera traducción al español de *La paradoja del*

¹² Un año antes *Le Figaro* [16-07-1838] anunciaba la inminente presencia de Latorre en los escenarios parisinos.



comediante, de 1920, los actores que se sometieron al experimento del profesor Francisco Alcayde para medir ‘científicamente’ la emoción escénica rechazaran esa vía a partir de su experiencia práctica. Enrique Borrás, uno de los actores que colaboró con Alcayde, sentenciaba:

Yo he de querer emocionarme; para emocionarme he de quererlo; y cuando quiero emocionarme me emociono, y entonces aparecen la emoción y la expresión al mismo tiempo. La emoción es inseparable de la expresión; pero esto no quiere decir que la expresión produzca la emoción [Alcayde, 1922: 230].

El recorrido que hemos ofrecido por distintas fuentes confirma la preminencia del modelo francés como paradigma del buen hacer teatral que se intentó implantar en España a partir de la segunda mitad del XVIII. Las teorías sobre las que reflexionaban los postulados de *La paradoja del comediante*, destinado a convertirse en uno de los libros sobre la interpretación más significativos, se habían planteado con anterioridad en distintos textos franceses, versionados muy pronto en otras lenguas europeas. A España llegaron, como hemos visto, gracias a la labor de diplomáticos, intelectuales y artistas, en un proceso no exento de dificultades, pues había quien veía con recelo la aceptación de las modas desarrolladas en otros países. La institucionalización de las enseñanzas artísticas y los tratados aprobados para su estudio revelan que, para los actores españoles, el modelo de la sensibilidad y de la inspiración se ajustaba más a su práctica escénica.



BIBLIOGRAFÍA¹³

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.
- ALCAYDE Y VILAR, Francisco, *Las emociones*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación» en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Acadèmia dels nocturns. Escenes, Universitat de València, 1997, vol. II, 287-309.
- _____, «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII» en *Scriptura*, 1999, núm. 15, 29-50.
- _____, «Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía» en Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, ADE, 2009, 9-77.
- AMBRIERE, Madeleine & Francis, *Talma ou l'Histoire au Théâtre*, París, Fallois, 2007.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales» en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, núm. 1, 749-767.
- _____, «Casimiro Cabo Montero o la utopía teatral (1821)» en Cinta Canterla (ed.), *La cara oculta de la razón: locura, creencia y utopía*, [I Congreso Hispano-Francés], Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, 99-112.
- CABAÑAS, Pablo, «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo» en *Revista de Bibliografía Nacional*, 1994, núm. V, 63-102.
- CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.

¹³ Incluyo solo las fuentes impresas. Las referencias archivísticas pueden seguirse a lo largo del trabajo.



- CHAUUCHE, Sabine (ed.), *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique*, París, Honoré Champion, 2001.
- CLAIRON, H., *Reflexiones [...] sobre el arte de la declamación traducidas al castellano por Don J. D. M.*, Madrid, Oficina de Gerónimo Ortega, 1800.
- CONSTANT, Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents historiques et administratifs*, París, Imp. Nationale, 1900.
- COQUELIN, Constant, *Arte del actor*, Barcelona, Millá, 1910.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- _____, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Madrid, ADE, 2009.
- DEACON, Philip: «The Removal of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776» en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1991, núm. 68, 163-172.
- DIDEROT, Denis, « Observations sur une brochure intitulée : «Garrick, ou les Acteurs anglais ; ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeux des acteurs ; avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris ; traduit de l'anglais » ; « Suit et fin des Observations de M. Diderot, sur la brochure intitulée Garrick » en *Correspondance Littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu'en 1790*, París, Chez Furner, t. 7, 1829 [1770], 74-84 y 94-104.
- _____, *Paradoxe sur le comédien*. [Ouvrage posthume], París, A. Sautelet Et Cie, 1830.
- _____, *La paradoja del comediante*, Ricardo Baeza (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1920 [en línea] en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-paradoja-del-comediante--0/>



- _____, *El padre de familia; De la poesía dramática*, Francisco Lafarga (ed.), Madrid, ADE, 2009.
- _____, *La paradoja del comediante*, Lydia Vázquez (ed.), Madrid, ADE, 2016.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Síntesis, 2003.
- _____, SORIA TOMÁS, Guadalupe y CONTE, David (eds.), *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- _____ y SORIA TOMÁS, Guadalupe, «Primera etapa: 1763-1833» en F. Doménech y Eduardo Pérez-Rasilla (eds.), *Historia y antología de la crítica teatral en España I (1763-1936)*, Madrid, CDN, 2015, 23-47.
- DOMERGUE, Lucienne, «Dos reformadores del teatro: Nipho y Moratín» en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia, 27-29 de octubre de 1978*, Piovan Editore, 1980, 63-102.
- DUFFEY, Frank M., «Juan de Grimaldi and the Madrid stage (1823-1837)» en *Hispanic Review*, 1942, núm. X, 147-156.
- FAZIO, Mara, *François-Joseph Talma. Le Théâtre et l'Histoire de la Révolution à la Restauration*, París, CNRS, 2011.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva*, John Dowling (ed.), Madrid, Castalia, 1970.
- _____, *Los Moratines. Obras completas de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, José Pérez-Magallón (ed.), Madrid, Cátedra, vol. II, 2008.
- FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000.
- FREIRE, Ana María, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid-Franfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- GIES, David T., «Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-1824» en Kossof y otros (coords.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 de agosto de 1983*, Madrid, Istmo, 1986, 607-613.
- _____, *Theatre and politics in nineteenth-century Spain, Juan Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge University Press, 1988.



- [GIL, Bernardo], *Proyecto de reforma para los teatros de la Corte*, Madrid, Ibarra, 1821.
- HARRIMAN-SMITH, James, «Comédien-Actor-Paradoxe : The Anglo-French sources of Diderot's Paradoxe sur le comédien» en *Theatre Journal*, 2015, núm. 67.1, 83-96.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII» en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, UCM, 1996, vol. 2, 789-803.
- HILL, Aaron, *The Works of the late Aaron Hill in four volums... With An essay on the art of acting*, vol. IV, Londres, 1753, 353-414.
- ____y POPPLE, William, *The Prompter. A theatrical paper (1734-1736)*, W. W. Appleton y K. A. Burnim (eds.), Nueva York, Benjamin Blom, 1966.
- JOVELLANOS, Melchor Gaspar de, *Espectáculos y diversiones públicas*, Camilo G. Suárez-Llanos (ed.), Madrid, Anaya, 1967.
- KANY, C. E., «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799» en *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 1929, vol. VI, núm. 23, 245-284.
- LAFARGA, Francisco, «Notas acerca de la fortuna de Diderot en España» en *Anuario de Filología*, 1979, núm. 5, 353-368.
- LATORRE, Carlos, *Noticias sobre el arte de la declamación que pueden ser de una grande utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1839.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, FUE, 2006.
- LÓPEZ MARSÁ, Flora, «El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte» en Fernanda Andura Varela (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, APSEL, 1992, 69-83.
- LUZÁN, Ignacio de, *Memorias literarias de París: actual estado, y método de sus estudios*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1751.



- _____, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Rusell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra, 2008.
- _____, *Obras varias y desconocidas, vol. IV. Memorias literarias de París; Epístola dedicatoria de La razón contra la moda*, Guillermo Carnero (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2010.
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MALIGNY, Bernier de [Aristippe], *Nouveau Manuel Théatral*, París, Roret, 1854.
- Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia*, Madrid, Imprenta y Fundación de J. Antonio García, 1876.
- MINGUELL, Juan, *Le comédien (1747) de Rémond de Sainte-Albine, L'Art du théâtre (1750) de Riccoboni i la fàbrica del actor modern*, Tesina, UAB, 2001.
- NIPHO, Francisco Mariano, *Idea Política y Cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, Christiane España (ed.), Alcañiz, Instituto de Estudios Bajoaragoneses, 1994.
- _____, *Escritos sobre teatro*, M^a Dolores Royo Latorre (ed.), Teruel, Institutos de Estudios Turolenses; Ayto. de Alcañiz; Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996.
- OEHRLEIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1993.
- QUINTILIANO, *Instituciones Oratorias*. Traducción de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. (Edición digital a partir de Madrid, Librería de Viuda de Hernando y Cía, 1887, 2 vols.).
- ROACH, Joseph R., *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Cranbury, Associated University Press, 1985.



- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique, «Problemas del teatro en 1800 y un documento inédito de Isidoro Máiquez» en *Revista de Occidente*, 1970, núm. 87, 357-364.
- ROMEA, Julián, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de Madrid*, Jesús Rubio (ed.), Madrid, Fundamentos, 2009.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época» en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, 257-286.
- _____, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe, «La Escuela de Declamación Española. Antecedentes y fundación» en A. Martínez Roger (ed.), *Maestros del teatro, 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático*, Madrid, SECC/CAM, 2006, 33-75.
- _____, «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)» en *Acotaciones*, 2009, núm. 23, 9-32.
- _____, *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- _____, «Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del siglo XIX» en Sandra Pietrini (ed.), *Picturing Drama. Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2013, 129-139.
- _____, «Un nuevo proyecto de decreto para los teatros bajo el reinado de José I. Documentos de los Archives Nationales, Francia» en G. Soria Tomás (ed.), *La España de los Bonaparte: escenarios políticos y políticas escénicas*, Madrid, Dykinson, 2015, 147-176.
- _____, «El comediante Andrés Prieto en París: Arte y revolución (1824-1825)» en José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sansano (eds.), *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en homenaje a Josep Lluís Sirera*, Valencia, PUV, 2017, 381-392.



- ____ y PÉREZ-RASILLA, E. (eds.), *Tratado de declamación o arte dramático, de V. J. Bastús y Carrera*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- TALMA, F.-J., *Mémoires de Lekain précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral*, París, Ponthieu, 1825.
- ____, *Reflexiones sobre el arte teatral*, Enrique Sánchez de León (trad.), Madrid, Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya, 1879.
- TORT, Patrick, *L'origine du Paradoxe sur Le comédien*, París, Libraire Philosophique J. Vrin, 1980.
- URQUIJO, Mariano Luis de, *La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire, traducida en verso castellano, y acompañada de un discurso del traductor, sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma*, Madrid, Don Blas Román, 1791.
- VALENTINO, Barbara, «Pierre Rémond de Sainte-Albine and John Hill from *Le Comédien* to *The Actor*» en *Acting Archives Review*, 2011, núm. 12, 1-50.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «El “justo medio del actor”: Isidoro Máiquez y sus teóricos» en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Acadèmia dels nocturns. Escenes, Universitat de València, 1997, vol. II, 311-337.
- ____ (ed.), *Teoría del arte dramático, de A. Prieto*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- VICENTINI, Claudio, «Theory of acting. VII. Antiemotionalism. Antoine-François Riccobini, Lessing, Diderot» en *Acting Archives Review*, 2012, núm. 16, 1-27.
- VILLIERS, André, *La psicología del comediante seguido de La paradoja del comediante de Diderot*, Buenos Aires, Hachette, 1955.

