



LA FORMACIÓN LÍRICO-DRAMÁTICA A TRAVÉS DEL
MAGISTERIO DE ANTONIO CORDERO Y JUAN JIMÉNEZ
(1857-1868)

*THE LYRIC-DRAMATIC STAGE TRAINING THROUGH ANTONIO
CORDERO AND JUAN JIMÉNEZ'S TEACHINGS (1857-1868)*

M^a del Coral Morales Villar

Universidad de Jaén
(cmorales@ujaen.es)

Guadalupe Soria Tomás*

Universidad Carlos III de Madrid
(gstomas@hum.uc3m.es)



Resumen: Nuestro artículo estudia la labor docente de Antonio Cordero y Juan Jiménez que buscó, durante la segunda mitad del Ochocientos, la perfección del artista lírico. Su objetivo superaba el virtuosismo vocal, pues a la formación musical unían la transmisión de las herramientas expresivas gestuales que se tenían por más propias de los actores del teatro no cantado. El método de sus lecciones figura, entre otros, en los manuales *Escuela Completa de Canto y Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, empleados en el Conservatorio de Música y Declamación y en la Escuela Lírico-Dramática que abrieron en Madrid.

Palabras clave: formación escénica, mímica melodramática, Conservatorio de Música y Declamación, Antonio Cordero, Juan Jiménez

* Código ORCID de esta investigadora: 0000-0002-0551-2238. Contribución adscrita a FFI2011-14812-E y a HAR2011-27540 (financiados por el MICINN/MINECO). El orden de firma de los investigadores sigue el alfabético.

Abstract: This paper focuses on Antonio Cordero and Juan Jiménez's teachings which, by the second half of the XIX century, tried to achieve the perfection of the lyric artists. Their aim exceeded the vocal virtuosity, because they joined the musical doctrine with the expressive code of the gesture training. This expressive code was traditionally considered more appropriated for actors than for singers. Cordero and Jiménez's didactic principles were embodied in several treatises on singing and mimicry —for instance: *Escuela Completa de Canto* and *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*— used in the Conservatorio de Música y Declamación and in their private Escuela Lírico-Dramática, founded in Madrid.

Key words: stage training, melodramatic mimicry, Conservatorio de Música y Declamación, Antonio Cordero, Juan Jiménez.

MARÍA DEL CORRAL MORALES VILLAR (Granada) es Titulada Superior de Canto por el Real Conservatorio de Música «Victoria Eugenia» de Granada y Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada. Actualmente es Profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén. Sus líneas principales de investigación son la técnica vocal e interpretativa en España entre los siglos XVIII al XX, así como la enseñanza y didáctica del canto lírico. Entre sus publicaciones destacan los estudios destinados al compositor Francisco Alonso y a los principales tratados españoles de canto de los siglos XVIII y XIX. Es Directora de Jaén Ópera Joven.

GUADALUPE SORIA TOMÁS (Palma) es Titulada en Interpretación por la RESAD y Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III, institución en la que imparte clases dentro del área de Literatura española. Sus líneas principales de investigación son el teatro moderno y contemporáneo, así como la historia de la formación actoral y su tratadística. Es autora de diversos artículos, ediciones y libros, entre ellos La formación actoral en España. *La Real Escuela Superior de Arte Dramático* y *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, ambos finalistas al premio de investigación teatral Leandro Fernández de Moratín. Es investigadora responsable del proyecto «La iconografía de las pasiones: pintura y teatro (XVIII-XIX)». Participa, así mismo, en el «Progetto Arianna/Shakespeariana» de la Università degli Studi di Trento.

1. LA FORMACIÓN DEL ARTISTA LÍRICO-DRAMÁTICO EN EL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN DE MADRID

El Real Conservatorio de Música de María Cristina se fundó en 1830, al calor del éxito que alcanzó la ópera en nuestro país en las primeras décadas del Ochocientos (Sopeña, 1967, págs. 13-25). En un primer momento, se abrió para la instrucción de profesionales destinados a la música vocal e instrumental. No obstante, para completar la formación de los futuros cantantes el Conservatorio ensayó diversas vías hasta que se abrió en 1866 la sección de Declamación lírica. El desarrollo de estas tentativas buscaba dotar al cantante de todas las herramientas expresivas posibles, tanto vocales como gestuales. Con respecto a este último punto, los tratados empleados en la clase de Mímica melodramática muestran un paralelismo con las teorías recogidas en los manuales destinados para los alumnos de teatro no cantado, singularmente en los postulados de los gestos y acciones corporales (Soria Tomás, 2014).

Estas tentativas no estuvieron exentas de dificultades: conflictos entre profesores de diversas materias o entre los padres de los alumnos, que desvelaban dudas sobre si los futuros cantantes debían instruirse en materias relacionadas con la declamación y en qué condiciones esta debería verificarse. La cuestión tenía, de otra parte, implicaciones más allá de lo artístico; ya que se insertaba en el debate sobre la especificidad de la zarzuela, como elemento identitario del arte nacional, frente a la ópera.

El Conservatorio tenía desde su apertura, como señalamos, una clara orientación musical. El nombramiento de un tenor italiano como director y maestro de estilo de canto, Francisco Piermarini, es un síntoma de este perfil. Un año más tarde, el 6 de mayo de 1831, se abrió la sección de Declamación. La documentación originaria del centro nos permite aventurar los motivos de su apertura; así como su relación con la docencia para cantantes.

El primer documento conservado sobre este proceso es el *Prospetto del Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, firmado en Madrid el 1 de junio de 1830 por Piermarini. El texto se refiere a la música y, particularmente, al canto. El objetivo era surtir a los teatros de cantantes nacionales que sustituyeran a los italianos, cuya contrata era más elevada. Los alumnos, tras su paso por el Conservatorio, deberían contratarse durante un tiempo por una cantidad económica menor y, a cambio, las

empresas aportarían una contribución anual al centro. Este documento remite a un plan general en el que se detallarían las funciones de cada maestro. Se trata del *Piano Generale ossia Regolamento pel Regio Stabilimento Filarmonico Maria Cristina*, manuscrito de Piermarini, fechado el 18 de junio siguiente. En este reglamento interno se incluyen, por primera vez, referencias a la declamación destinada al canto:

La música como todas las bellas artes no tiene otro objeto que la imitación de la naturaleza. El canto pues no es más que un lenguaje que con la suavidad de los sonidos penetra el corazón, pintando las pasiones humanas representadas por la declamación y adornadas de las gracias de la poesía sin exceder los límites de la verdad y de la naturaleza. De esto se deduce que para llegar a este punto no basta una voz por bella, ágil y entonada que sea; pero es menester que el cantante sepa como el pintor variar las tintas o coloridos de su canto, creciendo o suavizando las fuerzas y gorjeos, adaptando todos estos recursos a la situación momentánea, a las pasiones, al carácter y a la índole del personaje que está en aquel momento representando [...]. Quien no dé al canto flexibilidad, fuerza y expresión análoga a los diversos afectos [...] no solo mostrará ignorancia la más crasa de aquello que va a representar, sino también de los primeros elementos del arte que profesa: por esto impunemente en vez de llamarse profesor artista, nunca será más que un mecánico artesano.¹

De esta instrucción expresiva estarían encargados el director y el maestro de Baile. El primero se centraría en la expresión oral de la lengua italiana; el segundo, en la parte gestual. Así lo recoge el capítulo XXVIII:

El maestro de Baile tendrá la obligación de armonizar a los alumnos de ambos sexos la cabeza, los brazos y todo el cuerpo a las gesticulaciones generales tal como el acto de sorpresa, invocación, alegría, ira, etc. [...]. Para declamar bien un cantante no necesita como el actor en la comedia acompañar con el gesto la mayor parte de las palabras. Expresión en la fisonomía, en la voz, claridad en la pronunciación y pocos gestos pero estos nobles y acompañados de dignidad en sus maneras, estas son las bases para unir bien la declamación con el canto. (Soria Tomás, 2010, pág. 32)

Estas alusiones a la declamación, y otras análogas, aparecen vinculadas siempre al trabajo de los cantantes, es decir, a la escenificación del teatro musical o lírico, ópera y zarzuela; y no al teatro no cantado, llamado, entonces, teatro de verso. Por otra parte, un repaso a las primeras distribuciones horarias del centro revela una descompensación entre la enseñanza de esta asignatura y la de los distintos instrumentos o la de canto. La declamación estaba concebida, pues, como formación auxiliar del artista lírico (Soria Tomás, 2010, págs. 28-45).

La instrucción, que en un principio desempeñó el maestro de Baile, en seguida se encargó a unos profesionales más específicos. En mayo de 1831, a instancias del propio Piermarini se abrió la Escuela de Declamación Española. Los maestros de Esgrima –Faustino de Zea-, Literatura –Félix Enciso Castrillón- y Declamación –los actores Joaquín Caprara y Rafael Pérez- enseñarían, a partir de ese momento, tanto a los alumnos externos, los propiamente dedicados al teatro en verso; como a los internos, los destinados a las enseñanzas musicales.

La novedad, con respecto a las obligaciones adquiridas por los estudiantes de canto al ingresar en el centro, provocó la reacción airada de varios progenitores, que consideraban la Declamación como una actividad desprestigiada. Los diversos libros de partes mensuales donde los maestros anotaban la aplicación, conducta y faltas de asistencia de sus alumnos demuestran un menor rendimiento y peor conducta de los de canto desde que se les sometió al aprendizaje de estas nuevas materias. Una de las reacciones más virulentas la protagonizó Diego de Aguirre, padre del alumno interno José María Aguirre, quien se negaba a que su hijo participara en las funciones públicas del melodrama *Los enredos de un curioso* (Soria Tomás, 2010, págs.101-109). En el informe que Piermarini evacuó al Gobierno, a propósito de estas protestas, pone de manifiesto su voluntad de ofrecer al alumnado la formación más completa:

Yo no debo mezclarme en que los alumnos internos salgan para cualquier ramo de la música ya sea vocal o instrumental, ya sea sagrada o profana, pero sí en que salgan con una educación completa y tal que la musical carrera vuelva al lustre que la pertenece [...]. Lo cierto es que la Declamación les será muy útil porque si saben dar expresión y fuerza a sus pensamientos sabrán igualmente expresarlos con los acentos de los sonidos. (Soria Tomás, 2010, pág. 108)

Al poco tiempo de su apertura, el centro entró en una primera crisis a consecuencia de la situación política y financiera del país, que concluyó con la expulsión del director y con la reorganización completa, en 1838, de la enseñanza. La documentación conservada sobre el devenir de esos años es insuficiente para concluir de qué modo se verificaba la enseñanza de la declamación para los cantantes, aunque tenemos noticias de que en 1850 los actores José García Luna y Carlos Latorre seguían impartíendola. El 17 de junio de 1853, dos años después de la muerte de este último, Martínez de Almagro, Viceprotector del Conservatorio, solicitó al Ministerio de la Gobernación el nombramiento de un maestro supernumerario de Declamación lírica. El Viceprotector fundamentaba así su solicitud:

siendo muy considerable el número de alumnos que hoy se dedican a este arte, pues hasta los de las clases de canto que antes hacían un limitado estudio, necesitan ahora con la instalación de la ópera-cómica Nacional bastantes conocimientos; y mediante también que la circunstancia de tener el Conservatorio las decoraciones debidas a la munificencia de SM la Reina hace que puedan ejecutarse por los mismos alumnos algunas óperas, lo cual reclama frecuentes ensayos bajo la dirección de un profesor de declamación, y que esto no es fácil pueda verificarse solo con el que hoy existe sin desatender por lo menos las lecciones ordinarias con perjuicio de los alumnos: creo no solo conveniente sino preciso el nombramiento de un supernumerario para la declamación lírica.²

La respuesta del Gobierno fue positiva, y el 19 de octubre de 1853 se nombró a Agustín Azcona para el cargo; aunque, por motivos de salud, García Luna continuó impartiendo las clases. El 1 de octubre de 1854, el Ministerio encargó la redacción de un nuevo reglamento, que se prolongó hasta su aprobación definitiva el 5 de marzo de 1857, en el marco de la Ley Moyano de instrucción pública. Durante su elaboración se trató de la apertura de la Declamación lírica en el cuadro de enseñanzas regladas del centro, que continuaban enseñando, de forma interina, los profesores de Declamación. Por otra parte, en la junta celebrada el 17 de enero de 1856 se nombró al cantante Jorge Ronconi maestro honorario de Declamación lírica; reconocimiento que no llevaba aparejado obligaciones docentes. A pesar de estos gestos conducentes a abrir oficialmente

la materia, la clase de Declamación lírica no figura en el reglamento finalmente aprobado de 1857 (Soria Tomás, 2010, págs. 314-316).

No obstante, la necesidad de abrir esta cátedra era compartida por otros círculos dedicados a la enseñanza del canto. Antonio Cordero se refiere a ella en su *Escuela Completa de Canto*, texto de 1858. El apéndice contiene un breve compendio titulado «De la mímica con aplicación al canto», en el que insiste en su utilidad dentro del Conservatorio y postula a su maestro, Juan Jiménez, como el candidato ideal para desempeñarla:

El único profesor de que tengo noticia y que yo creo en conciencia que puede desempeñar con el debido aplomo y acierto la mímica con destino a la ópera es a mi maestro don Juan Giménez. Este artista, después de haber practicado en varios teatros del extranjero la profesión de cantante, para cuyo desempeño hizo antes allí un estudio asiduo del ramo de que se trata, tuvo la fortuna de reunir a su disposición para bien accionar el tener muy buenos modelos, de quienes supo adoptar lo selecto y desechar lo menos bueno o lo imperfecto. Dicho cantante no es conocido en España como tal actor mímico-lírico. Mas no vacilo un momento en decir que sería muy útil al arte y a los aspirantes a ser artistas líricos desempeñando un magisterio de declamación lírica en el Real Conservatorio. (Cordero, 1858, pág. 205)

De las distintas secciones del apéndice nos interesa la que se refiere a la interpretación en las escenas mudas, al necesario conocimiento de la fisonomía para su exitoso desarrollo; así como a la especificidad propia aplicada al cantante:

La mímica, aún considerada como auxiliar, tiene su ritmo, sus acentos y sus movimientos o andamentos particulares. Estos se aceleran o retardan, según lo hagan las notas musicales que forman la melodía. Del mismo modo los gestos y aun las actitudes deben tener cierto enlace natural y sucesivo. Es preciso que tengan entre sí cierta hilazón o tejido natural, que convenga perfectamente con la disposición de los cantos musicales y de los versos. Establecidos estos principios, se deja conocer que la importancia y necesidad del estudio de la mímica para el canto teatral no puede ocultársele a nadie que tenga sentido común. (Cordero, 1858, pág. 206)

Otras prescripciones y pautas las encontramos en el Breve tratado del arte mímica aplicada al canto publicado por Juan Jiménez: modo de andar, sentarse, postrarse de rodillas o la preparación para el momento de la muerte. La apuesta de Cordero debió de esperar hasta 1862, cuando se abrió la materia Mímica aplicada al canto, que recayó, como deseaba, en su maestro. El 3 de mayo de 1862, Jiménez solicitó a la dirección del Conservatorio su apertura durante un período de prueba. La enseñanza se centraría en el estudio de la expresividad dramática, como recoge la súplica:

Don Juan Jiménez, vecino de esta corte, a V. E. con el debido respeto expone: que dedicado desde muy joven al estudio del canto, ha ejercido por algunos años la profesión de cantante tenor en los teatros de Italia, dedicándose últimamente a la enseñanza del arte mímica aplicada al canto. Creyendo el exponente que este interesante ramo, y todo lo concerniente al estudio de la figura, y al de caracterizar debidamente los personajes, es de grande utilidad al artista lírico-dramático, he escrito y publicado un breve tratado, que es solo una muestra de la enseñanza que da a sus discípulos en esta materia que es esencialmente práctica.

V. E. que tantas pruebas tiene dadas de su superior ilustración en estas materias, conocerá sin duda cuán útil sería a los alumnos del Conservatorio, que tan dignamente dirige, completar su carrera escolar con los estudios propios de este ramo, no solo para caracterizar debidamente los personajes que representen embelleciendo la figura, sino también para despertar en ellos la verdadera expresión dramática, de la que es su más poderoso auxiliar.

La sola duda que V. E. podrá tener es acerca de la capacidad del que expone para la enseñanza de esta materia. Para esto, pues, desea el exponente que se haga un ensayo de cinco o seis meses, estableciéndose una clase de este ramo en el Conservatorio bajo su dirección; y V. E. podrá, por los resultados, juzgar prácticamente de la importancia y utilidad de esta enseñanza, y del mayor o menor acierto y talento de su profesor. Por tanto:

A V. E. Suplica se digne ordenar el establecimiento de dicha clase por vía de prueba, bajo el supuesto que será desempeñada gratuitamente todo el tiempo que dura este ensayo.³

La dirección del Conservatorio solicitó al profesor Hilarión Eslava, inspector de las clases de canto, y a quien Jiménez dedicaba su manual, que informara sobre la conveniencia de abrir la asignatura. Su valoración, positiva, se transmitió al día siguiente:

Creo muy conveniente que por vía de prueba se establezca la clase de Declamación mímica que solicita el Sr. Jiménez, según los principios del breve tratado que este ha presentado; que en los próximos meses de las clases de Canto se designen los alumnos que se consideren en estado de ingresar en dicha clase desde el principio del inmediato curso escolar; y que cuando los discípulos de la nueva clase se hallen suficientemente instruidos, la Dirección oyendo a los profesores de Canto respectivos, designe las piezas a solo y las concertantes que el Sr. Jiménez deba enseñar a los alumnos, para ser ejecutadas ante la Dirección y personas que esta nombre.⁴

Ventura de la Vega aprobó la propuesta de Eslava, y al inicio del siguiente curso académico se seleccionaron los alumnos de canto que pasarían a la clase de Juan Jiménez: Trinidad Castro, Antonia Labraque, Enriqueta García, Francisco Castillo González, León de la Bárcena, que asistirían los lunes, miércoles y viernes; Dolores Trillo, Mariana Aguado, y Filomena y Josefa Llanes, los martes, jueves y sábados. Las clases se iniciaron el 18 de septiembre de 1862.

El 1 de mayo de 1863, cuando principiaron los exámenes de las materias de aplicación, se formó una comisión, solo con profesores de las disciplinas musicales, para que evaluara los resultados de estas lecciones. Hilarión Eslava, Rafael Hernando, Baltasar Saldoni, Lázaro M^a Puig, Mariano Martín y José Inzenga evacuaron su informe el 4 de mayo. Su contenido fue muy favorable puesto que la nueva formación respondía a las exigencias del repertorio lírico del momento:

El objeto principal de esta enseñanza, como V. E. lo sabe muy bien, es el estudio del gesto y de la acción que deben acompañar al canto, embelleciendo la figura y expresando los sentimientos de la letra y música con las actitudes y gesticulaciones propias del personaje que el actor representa. Este Arte, lo mismo que el del Canto, tiene, como dice muy bien el Sr. Jiménez en el breve tratado que ha publicado, una parte mecánica y otra intelectual: y al cantante que se dedica a la ópera, le es

indispensable su estudio, si ha de figurar dignamente en su carrera. En otros tiempos, cuando el drama lírico se componía de piezas más propias de concierto que de verdaderas escenas dramáticas, podía el cantante llegar a interesar hasta cierto punto con solos los medios vocales; pero en el estado que hoy tiene el canto dramático es necesario que los que en él quieran sobresalir, sean buenos actores y cantantes a la vez, y hacer iguales estudios en uno y en otro ramo tanto en la parte mecánica como en la intelectual.

Para la comisión, la mejora de la capacidad expresiva que habían demostrado los estudiantes en los exámenes avalaba la apertura definitiva de la materia, que debía permanecer bajo el magisterio en Juan Jiménez:

Para dirigir debidamente esta enseñanza, necesita el profesor: 1º. Tener extensos conocimientos en la mímica; 2º. Saber ordenarlos de un modo lógico y progresivo, y transmitirlos convenientemente a los discípulos; 3º. Conocer a fondo el arte musical y muy especialmente el canto; 4º. Poseer la lengua italiana y su repertorio lírico-dramático. Todas estas circunstancias se hallan en D. Juan Jiménez, quien, después de haber hecho carrera de cantante en los teatros de Italia, se ha dedicado de tal modo al estudio y enseñanza de la mímica aplicada al canto, que nosotros no hemos podido menos de admirar su acierto desde las primeras lecciones que en su clase hemos presenciado hasta la interpretación de obras de importancia dramática. Los estudios preliminares en que ejercita sus discípulos para embellecer la figura con diversas actitudes, gesticulaciones y movimientos, antes de hacer aplicación de ellos a los diversos caracteres de los personajes; y los procedimientos que después emplea para el estudio de determinados papeles; nos han demostrado que, además de sus conocimientos en la materia, posee el instinto fino y delicado que se necesitan para la acertada dirección de esta enseñanza.⁶

Ventura de la Vega elevó este informe al Ministerio de Fomento en el mismo mes de mayo para que la materia se instalara definitivamente con una dotación de seis mil reales anuales. El director solicitaba que, hasta que el sueldo estuviera incluido en los presupuestos del centro, se abonara por vía de gratificación. La comunicación revela un especial interés por esta disciplina. Ventura de la Vega insistía en que, desde el

momento en que se hizo cargo de la dirección del centro y, sobre todo, a raíz de las reformas administrativas vinculadas a la implantación de la Ley Moyano, quiso crear una asignatura de este perfil. Le retuvo, según cuenta, la dificultad de encontrar al profesor adecuado. Por otra parte, se reafirmaba en la necesidad de instruir a los artistas a través de reglas y preceptos, a pesar de la opinión contraria que seguía reinando al respecto:

Desde que, encargado de la Dirección de este Real Conservatorio, empecé a examinar la organización de sus diversas enseñanzas, eché de menos una, auxiliar indispensable de la del canto escénico: tal es la que en todos los conservatorios extranjeros existe con el nombre de escuela de mímica.

Bien hubiera deseado proponer su creación cuando llevé a efecto el arreglo verificado en el año de 1857; pero me fue imposible hacerlo, porque no hallé en España quien se hubiese dedicado a ese ramo elemental del arte escénico, y pudiese en consecuencia enseñarla. La declamación teatral se ha mirado y se mira como cosa empírica, y nuestros mismos actores afirman que no puede sujetarse a reglas; con lo cual, sobre afirmar un error, rebajan su propia profesión. Estudios hay elementales y reglas precisas, no para dar inteligencia, ni sensibilidad, ni inspiración al que no las ha recibido de la naturaleza; sino para que el que las tiene sepa hallarlas dentro de sí y darles oportuno empleo en la expresión de los afectos.

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

La enseñanza de este ramo debería hacerse en las clases de Declamación, por los profesores de este arte, como elemento que es del mismo; pero siéndolo también de la carrera lírico-escénica, y no correspondiendo su enseñanza a los profesores de canto, indispensable es una clase aparte que, como he dicho al principio, sea auxiliar de la expresada carrera.⁷

La petición del Conservatorio se resolvió de forma positiva y Juan Jiménez fue nombrado, por Real Orden de 16 de septiembre de 1863, profesor interino de Mímica aplicada al canto y a la declamación. Diez días más tarde los siguientes alumnos se matricularon en la asignatura: Julián González, Isaac Cadenas, Francisco del Castillo, León Bárcena, Carmen González, Juana González, Ana de la Haza, Crisanta Ruiz, Dolores Trillo, Natividad Blanco, Antonia Labraque, Carmen Alaban, Manuela Baus, Mercedes Ortiz, Arsenia Velasco, Teresa Santoy Filomena Llanes.⁸

Los estudiantes ensayaron en las clases con el *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, cuyos fundamentos teóricos se explicaban en tres secciones: mecánica, preceptiva y estética. En la mecánica se estudiaba, entre otras cuestiones y como ya señalamos, la correcta posición del cuerpo –con clara influencia del ballet clásico– el modo correcto de andar, de sentarse, de arrodillarse, y la expresión de las diversas pasiones; esto es la patognómica aplicada al cantante lírico. Jiménez describe los gestos y las acciones que corresponden a las siguientes emociones: admiración, entusiasmo, desprecio, amor, odio, alegría, tristeza, cólera, venganza, temor, celos y envidia. En definitiva, el tratado aplicaba al cantante la misma metodología que se venía empleando, desde mediados del siglo XVIII, para la formación del actor de teatro en verso: la codificación de la expresión emocional a partir de las teorías confeccionadas en las academias pictóricas. En este caso, la teoría sigue al *Tratado de Anatomía Pictórica*, de Antonio María Esquivel, publicado en 1848 para la cátedra de Anatomía que Esquivel impartía en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando (Soria Tomás, 2014, págs. 37-38).

Las clases de Mímica aplicada al canto y a la declamación se prolongaron hasta el curso académico siguiente, ya que Jiménez fue destituido por Real Orden de 22 de febrero de 1865. Los motivos del cese fueron económicos. A pesar de la insistencia del Conservatorio por incluir su salario en los presupuestos, la partida destinada para cubrirlo nunca se aprobó.⁹

Poco después de la marcha de Juan Jiménez, las enseñanzas del Conservatorio se reestructuraron para dividirse en tres secciones: Música, Declamación y Declamación lírica. La división empezó a regir en diciembre de 1866 con la creación de la plaza de Declamación lírica, para la que se nombró a Tirso de Obregón.¹⁰ Las disputas con el director de la sección musical y maestro de Composición, Hilarión Eslava, quien

años antes había apoyado a Jiménez, comenzaron pronto, pues este consideraba que se producía una injerencia de competencias que afectaba a las clases de canto. Obregón señalaba que el gobierno de todas las clases de canto debía recaer en su sección, y Eslava que le competía exclusivamente la docencia relativa a la parte mímica. Así lo argumentaba, este último, en el memorial remitido al Ministerio de Fomento en abril de 1867:

Sostiene el Sr. Obregón que al Director de declamación lírica pertenece todo lo que sea canto con letra, y como canto con letra es lo que se enseña en todas las clases de este ramo deduce la consecuencia de que todas ellas le pertenecen.

Yo ignoro que en reglamento alguno de los Conservatorios musicales de Europa, ni en obra literario-musical o didáctica de alguna importancia, se haya dado jamás al ramo de canto con letra la denominación de declamación lírica, como lo entiende el Sr. Obregón. El ramo de canto tal como se ha enseñado en todas partes, y que abraza los géneros teatral, religioso y de salón, se ha llamado siempre simplemente canto, y no declamación lírica, cuya denominación sería nueva para mí, nada técnica, y no recibida en el arte, cuando con ella se quisiese significar el canto en general. Yo he creído que lo que dicha denominación significaba era la declamación en su genuina acepción aplicada al espectáculo lírico, que es la ópera en sus dos géneros principales, cómico y serio: y como en el 1º, que en España llamamos zarzuela, alterna lo hablado con lo cantado, y en el 2º, que llamamos ópera sería o simplemente ópera, todo es cantado; me pareció que a la Dirección de declamación lírica debía pertenecer solamente la enseñanza de la declamación y parte mímica de lo hablado, y sola la parte mímica de lo cantado.¹¹

La resolución oficial del enfrentamiento no favoreció a Eslava, quien dimitió como responsable de la sección Musical el 8 de agosto siguiente. Una nueva reorganización del centro, aprobada el 15 diciembre de 1868, suprimió las tres secciones para crear la Escuela Nacional de Música (Memoria, págs. 79-88). La clase de Declamación lírica se reabrió en marzo de 1875. Quedó a cargo de Jorge Ronconi hasta su fallecimiento en 1890.

2. LA ESCUELA LÍRICO-DRAMÁTICA DE ANTONIO CORDERO Y JUAN JIMÉNEZ

El magisterio de Jiménez continuó fuera del Conservatorio y en colaboración con el maestro de canto Antonio Cordero. Juntos abrieron una Escuela Lírico-Dramática en Madrid, cuyas bases, concluidas el 28 de abril de 1866, se publicaron en la *Gaceta Musical* del 5 de mayo siguiente. En el Prospecto que antecede a las normas por las que se regiría, se dedican unas palabras a la falta de instrucción en mímica dentro del Conservatorio. Cuestión que atendería la escuela que iniciaban:

Cierto es que la Nación costea una escuela de canto en el Real Conservatorio, y que tiene encargada su enseñanza a profesores que consideramos dignos; pero también lo es que el estado actual del espectáculo lírico-dramático y su tendencia cada vez más pronunciada hacia el interés de acción y de verdad dramática, exige al que emprenden esta carrera otros estudios, que no se hacen hoy en dicho establecimiento: tales son los de la declamación lírica o sea mímica aplicada al canto escénico, que son muy diversos por cierto de los que corresponden al mero actor dramático. El canto y la mímica son dos artes hermanas e inseparables, que deben estudiarse con gran esmero, porque según el actual estado de nuestra escena lírica son indispensables ambas al que aspira a sobresalir en ella.

No habiendo, pues, en España escuela alguna donde se enseñe a la vez el modo de bien cantar y la acción teatral, y creyendo de buena fe que podremos prestar un verdadero e importante servicio al arte y a la juventud creando un centro de enseñanza que llene ambos requisitos, los que subscribimos nos hemos asociado con este objeto. (Cordero y Jiménez, 1866, s. pág.)

Las nueve condiciones, que regularían esta academia privada para la formación de artistas lírico-dramáticos, eran las siguientes:

- 1) Admitiremos a todo joven sea cualquiera su sexo que tenga buena voz y figura propia y adecuada para la escena.
- 2) Los alumnos admitidos serán educados convenientemente hasta que los pongamos en disposición de escriturarse en España o fuera de ella,

llevando un repertorio de obras bien estudiadas y puestas en escena, para lo cual contamos con un local a propósito, y en su día, con un teatro, donde se adiestrarán los discípulos, a fin de que no pasen el arriesgado aprendizaje de costumbre, aprendizaje que hasta hoy ha malogrado varias felices disposiciones.

3) A cada alumno se le instruirá en cuanto es necesario al buen cantante, empezando, si es preciso, por el solfeo, y siguiendo por hacerle conocer algo el piano, la armonía, el idioma italiano y todo lo que convenga y conduzca, como esencial o accesorio, para formar un artista de mérito positivo.

4) Antes de ingresar en nuestra escuela, sufrirá quien pretenda pertenecer a ella el oportuno examen, principalmente respecto de sus cualidades vocales a fin de apreciar aproximadamente lo que pueda prometerse y lo que de hecho le falta aprender.

5) Habrá clase los días no festivos a las horas y en los locales que designemos.

6) Los alumnos se comprometerán, previa escritura, a no hacerse oír de nadie pública ni privadamente, a no preceder la venia de ambos directores, y el mismo compromiso les ligará con doble fuerza para no escriturarse sin el asentimiento espontáneo de los dos citados maestros.

7) La retribución de honorarios se hará por meses adelantados y con las condiciones que se manifestarán a los interesados después de sufrir la antedicha prueba. La suma de esos honorarios será más o menos crecida según lo que al alumno le falte aprender.

8) Aquellos que por ser pobres no tengan posibilidad de satisfacer al contado los predichos honorarios se comprometerán con autorización de sus padres o tutores a satisfacerlos por medio de una cuota prudencial que se les descontará del sueldo en los primeros años de su carrera teatral.

9) Como es natural que antes de empezar a ejercer no estén los alumnos en relación con las empresas, los directores nos comprometemos a

proporcionar a nuestros educandos la primera contrata. (Cordero y Jiménez, 1866, s. pág.)

Parece que los maestros cumplieron celosamente con la mayoría de estas condiciones; pues en el Archivo Histórico de Protocolos se conservan siete escrituras de obligación firmadas, ante el notario Claudio Sanz y Barea¹⁵, entre los profesores y distintos alumnos con escasos recursos económicos. En ellas se desarrolla lo estipulado en el punto octavo. La información de las distintas escrituras -seis firmadas el 24 de febrero de 1867 y una última del 30 de diciembre de ese año- permite concluir detalles sobre el perfil de los estudiantes, el periodo en el que se iniciaron las clases, el programa de las asignaturas, el nombre de los maestros, así como el coste de los estudios. Salvo la relación de asignaturas que cada uno cursaba y el periodo en el que iniciaron sus clases, el resto del contenido de las ocho condiciones que constituyen cada una de estas «Escrituras de obligación para la educación en el arte del canto y la declamación lírica» es similar.

Sabemos que la escuela estaba operativa para las clases de canto y declamación lírica, si no antes, al menos el 2 de junio de 1866, fecha en la que Antonio Huguet inicia su instrucción. El resto de los discípulos se incorporan posteriormente: Antonio Zamorano, el 7 de julio; Mercedes Castañón, el 12; Lucía Serrano, el 13 de septiembre; Consuelo del Peral, el 1 de octubre; Encarnación Cortés, el 2 de noviembre y Antonio Aramburo, el 20. Sus edades oscilaban entre los 18 años —el caso de Encarnación Cortés— y los 26 de Aramburo. Las clases de italiano y solfeo comenzaron el 20 de diciembre de 1866. No todos los estudiantes acordaron recibir clases de estas últimas asignaturas —tal y como recogía la condición tercera publicada en la *Gaceta Musical*—, ni se matricularon en esta misma fecha; aunque la mayoría sí cursó las lecciones de italiano. De este modo, solfeo y, especialmente, piano y acompañamiento, se ofertaban como asignaturas auxiliares. En las escrituras figuran el nombre de los distintos maestros: Antonio Cordero, para canto; Juan Jiménez, para declamación lírica; José Pinilla, para solfeo —quien con probabilidad se encargaría además de la docencia en piano y acompañamiento¹⁶— y José Pérez del Castillo, para italiano. Este último fue sustituido por Antonio Lelli, quien consta en la escritura más tardía, firmada con Consuelo Peral el 30 de diciembre de 1867.

El pago de las clases se efectuaría, según la condición tercera, durante los dos o tres primeros años en los que el estudiante hubiera iniciado su carrera artística, sin que el montante superase una tercera parte del sueldo anual percibido. En la cuarta condición se concreta la cantidad mensual a la que ascendía la formación: 400 reales por las asignaturas de canto y declamación lírica; y 100 adicionales por cada una de las demás que cursaran: italiano, solfeo, piano y acompañamiento. La cantidad no es nada desdeñable si se considera, por ejemplo, el sueldo de 6000 reales anuales asociados a la clase de Jiménez en el Conservatorio, los 12000 que percibían cada uno de los cuatro profesores numerarios de canto de esta institución o los 60 reales a los que ascendían los derechos de matrícula para ingresar en ella.¹⁷

Las condiciones cuarta y sexta se refieren a las consecuencias legales derivadas del incumplimiento de la escritura. La quinta y séptima están relacionadas con otros dos puntos recogidos en el Prospecto de la Escuela Lírico-Dramática del 28 de abril. La quinta —similar a la sexta del Prospecto— indica el celo y supervisión de los profesores sobre el proceso formativo de los discípulos. De este modo, la firmada por Antonio Aramburo —quien desarrolló la carrera artística más prestigiosa de entre la nómina de alumnos que figuran en estas escrituras— reza como sigue:

No podrá el discípulo Don Antonio Aramburo cantar en parte alguna sin permiso de sus profesores ni recibir lecciones en el arte a que se dedica de persona alguna extraña a los citados profesores, ni tampoco escriturarse por ningún concepto hasta estar autorizado por los mismos.¹⁸

El compromiso adquirido por los profesores que recoge la condición novena del Prospecto se matiza en la cláusula séptima de las escrituras; pues si bien la intención era ayudar a los discípulos en la contrata, la cuestión no dependía, en última instancia, de ellos: «Los profesores se comprometen a practicar diligencias para proporcionar a su discípulo la primera escritura, si bien no podrá obligarles por esta a realizarlo; puesto que no está en su mano dar seguridad en lo que depende de las Empresas». ¹⁹

Las nueve condiciones del Prospecto vuelven a publicarse, apenas unas semanas más tarde en la misma revista, como cierre al artículo «Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio

Cordero Fernández y D. Juan Jiménez»; firmado bajo la sigla «O.» (O., 1866, págs.136-137). La crónica comenzaba presentando a España como un país de voces privilegiadas, aunque sin el interés ni los medios suficientes para descubrir grandes cantantes, pues «no se explora suficientemente el terreno, y de ahí que muchos que acaso giman en la desgracia por ignorar que tienen un tesoro en su garganta, se hallen sujetos a trabajos rudos para ganarse la subsistencia» (O., 1866, pág. 136). Tras esta observación, el periodista elogiaba la iniciativa de los maestros Cordero y Jiménez al fundar en la capital la Escuela Lírico-Dramática, que

además de estar inspirada por un alto fin artístico, responde a un objeto elevado, humanitario y patriótico a la vez. Y es que los Sres. Cordero y Jiménez, cuya reputación como profesores, de canto el primero, y de música aplicada al canto el segundo, tan legítima es, han comprendido que sin una educación bien cimentada que forme al actor a la vez que al cantante, lo que únicamente se logra es aumentar el número de las medianías pretenciosas, para quienes guardan los públicos inteligentes esas demostraciones de desagrado que hieren a un tiempo el amor propio del hombre y su dignidad. (O., 1866, pág. 136)

Según el autor del artículo, la Escuela creada por estos dos docentes podía llenar el vacío en el que en ese momento se encontraba la instrucción del canto. Al parecer, dentro de los círculos especializados la calidad de la enseñanza lírica oficial estaba cuestionada.²⁰ Así, al mismo tiempo que denunciaba esta situación crítica, alentaba a los jóvenes con facultades vocales a que

se apresuren a ponerse bajo la dirección de estos dos profesores. Aconsejamos también a los que cultivan la música, bien como artistas, bien como aficionados, en Madrid y en las provincias, que coadyuven al proyecto de los Sres. Cordero y Jiménez, proporcionando a estos los medios de oír a cuantos jóvenes se encuentren dotados de una buena voz. (O., 1866, pág. 136)

La Escuela Lírico-Dramática comenzó a funcionar con mucho éxito. Su prestigio se manifestó a través del nivel de los alumnos que allí se formaban, entre los que cabe destacar al mítico tenor Julián Gayarre (Casares Rodicio, vol. 5, 1995, págs. 548-551, Martín de Sagarmínaga,

1997, págs.162-165 y Hernández Girbal, 1970), al tenor Aramburo (Casares Rodicio, vol. 1, 1999, pág. 543 y Martín de Sagarmínaga, 1997, págs. 56-58), a Modesto Landa (Cotarelo y Mori, 2000, págs. 680, 820 y Casares Rodicio, vol. 6, 2000, pág. 734), Adela Ibarra (Saldoni, 1880, págs. 66-67) y Antonia Uzal (Casares Rodicio, vol. 10, 2002, págs. 619-620). Muchos de ellos comenzaban sus estudios en el Conservatorio madrileño²¹, pero pronto los abandonaban para incorporarse a esta academia; tal y como recogía las páginas de *El Artista* (30.11.1866, pág. 6):

Las circunstancias de aprender simultáneamente el canto y la declamación lírica (muy distinta de la que se estudia para el verso o comedia), hace más interesante el ingreso en esta Academia, puesto que, al salir de ella, se encuentra el discípulo con que sabe lo que algunos artistas ignoran, que es el modo de caracterizar convenientemente el personaje que interpreten. De este modo cuentan también, al empezar su carrera, con un repertorio de óperas que les permite escriturarse con ventaja. Solo por haber todas estas, se comprende que la mayor parte de los alumnos de nuestro Real Conservatorio, y según nos aseguran, todos los más distinguidos por sus buenas facultades, hayan abandonado este centro de enseñanza para acudir a solicitar su admisión en la Academia de los Sres. Cordero y Giménez. (30.11.1866, pág. 6)

El plan de estudios de la Escuela Lírico-Dramática distinguía entre clases para los hombres y para las mujeres e incluía al final de cada curso la realización de exámenes en los que demostrasen los avances vocales e interpretativos logrados. El 7 de julio de 1867 se celebró esta exhibición pública –la única de la que tenemos noticia-. El interés por el resultado de las pruebas se recoge en las críticas publicadas tanto por la *Revista y Gaceta Musical*, como por *El Artista*. En la primera, J.P.B.²² firmaba la reseña «Exámenes de la Academia de Canto fundada en esta corte por el señor don Antonio Cordero y Fernández». El artículo comenzaba criticando la situación general de la enseñanza musical en España, para alabar, seguidamente, el resultado de los discípulos de Cordero y Jiménez. Según el columnista, el método de enseñanza empleado por el primero: «es de todo punto útil y en alto grado conveniente al mayor y más pronto desarrollo de las facultades artísticas de los alumnos», pues se basaba en «ejercicios de agilidad, de portamento de la voz, de filar

las notas, los trinos, escalas cromáticas, articulaciones, arpeggios, etc. [que] constituyen los primeros trabajos a que el discípulo ha de someterse antes de pasar al estudio del canto propiamente dicho» (Parada y Barreto, 1867, pág.148). Dominada la parte técnica del canto, los alumnos pasaban a trabajar la parte escénica e interpretativa a través del estudio de la mímica.

Gracias a la cumplida información que recoge, sabemos el nombre de los estudiantes y el repertorio de las obras ensayadas. Las alumnas fueron las primeras en examinarse. Intervinieron las tiples Mercedes Castañón, Encarnación Cortés, María Cavaría, Consuelo Peral, Antonia del Pozo y Dolores López Becerra. Entre los alumnos se encontraban los tenores Antonio Aramburo y Nicolás Zamora, y el barítono Antonio Huguet. Todos ellos comenzaron con la ejecución de trinos, escalas, arpeggios y otros vocalizzi, «en los que cada cual dio a conocer la extensión y el timbre de su voz, así como el estado en que se hallaba, atendido el informe o la explicación que acerca de sus facultades y de sus antecedentes artísticos daba el director del establecimiento antes de comenzar cada alumno» (Parada y Barreto, 1867, pág. 148). A continuación, interpretaron varias piezas de las óperas *Semiramide*, *Il Barbiere di Siviglia* y *Guillermo Tell* de Rossini, *Lucrezia Borgia* de Donizetti y *Beatrice di Tenda* de Bellini. Entre todos estos discípulos, llamó especialmente la atención la voz del tenor Antonio Aramburo,

de una considerable extensión y de un timbre poderoso, y a la que oímos dar el re de pecho, un punto más alto aún que el tan celebrado do de Tamberlick. La voz de este alumno adolece, sin embargo, de los defectos propios de una educación musical aún no concluida; pero una vez perfeccionada, podrá tal vez dar por resultado un artista de raras y extraordinarias facultades, capaz de llenar los ámbitos de un gran teatro con la amplitud, la fuerza y la impetuosidad de su laringe. Es verdaderamente un diamante, cuyo pulimento, en manos de un profesor tan inteligente y entendido como el Sr. Cordero, no podrá por menos que brillar algún día como nuevo meteoro que aparezca en el hoy oscuro horizonte de la ópera española. (Parada y Barreto, 1867, pág. 148)

En los alumnos de Antonio Cordero eran destacables cualidades técnicas y vocales como: la exactitud en la ejecución, verdad en la expresión

y colorido de la voz, corrección y pureza de estilo, aplomo, gracejo, intención, sonoridad, pastosidad y emisión natural y espontánea de la voz. Finalizada la parte vocal, principiaron los ejercicios de mímica aplicada al canto. En esta sección, se distinguieron las alumnas Castañón, Cortés y Echevarría, «que por la elegancia, la naturalidad y la verdad de sus movimientos y maneras teatrales, honran sobremanera al profesor Sr. D. Juan Jiménez, a quien se deben los raros adelantos que en este ramo se notan en la escuela” (Parada y Barreto, 1867, pág. 148).

La recensión firmada, con la sigla «C.», para El Artista, que apareció bajo el título “Escuela Lírico-Dramática de los Sres. Cordero y Giménez» es prolija en detalles sobre este ejercicio:

Procedióse en seguida al examen de mímica siguiendo un orden análogo al del canto. Todos y cada uno de los alumnos hicieron posturas académicas, ya mudas, ya declamando versos de óperas con una verdad, naturalidad y soltura, que por sí solas hacen la apología más cumplida de la especialidad de los conocimientos en dicho ramo del profesor Sr. Jiménez.

A los ejercicios siguieron algunas piezas cantadas y accionadas al mismo tiempo por los alumnos más adelantados en mímica, como son la señorita Chavarría [sic], que cantó y accionó la cavatina de Beatrice; la señorita Castañón, la cavatina de *La Traviata*; la señorita Cortés, la romanza de Orsino en la *Lucrezia*; la señorita Serrano, la cavatina de *Lucrezia*; la señita Peral, la cavatina de *Lucia*, y la señorita del Pozo, el aria de la *Favorita*. (C., 1867, pág. 43)

La descripción concuerda con el método que debía seguir el profesor, como describía el propio Jiménez en su *Breve tratado del arte mímica*; es decir, ensayo con las posturas, unión de estas con la palabra, estudio conjunto de las piezas de canto con la acción:

El profesor [...] debe dar principio a la educación por los movimientos de pies, manos, etc., hasta formar actitudes académicas, uniéndolas después a las palabras, para que según sean las escenas que sus discípulos hayan de ejecutar, así la expresen con propiedad en la escena lírica, que ha sido mi objeto al insertar escenas o pasajes de las óperas más reputadas y de mejor efecto, para que los alumnos se acostumbren con

ellas a expresar con soltura y naturalidad las diferentes pasiones que aquellas encierran.

[...]

Terminada la unión de las posiciones académicas con la palabra, no solo por la ejecución de las frases estampadas, sino con todas las demás que el profesor crea procedentes, según la aplicación de los alumnos y su modo de interpretarlas, se está en el caso de estudiar piezas enteras de canto con acción, para que según las palabras y las notas musicales, sea la acción sostenida, propia y elegante que requieran [...] (Jiménez, 1862, pág. 75).

Es el mismo sistema que se prescribe en otros tratados; por ejemplo, el de Andrew Comstock publicado en 1844: *A system of elocution with special referent to gesture*. El texto ilustra el modo de declamar empleando las manos y los brazos, siguiendo siempre las pautas del maestro, para después aunar discurso con movimiento:

Before the student attempts to declaim, he should learn to stand erect; to hold his book in a proper manner, and to read correctly. He should then select some short piece, and learn a set of gestures for its illustration by practice them in pantomime, after the teacher. Lastly, he should learn to combine the words and gestures, by repeating them together, after the teacher. (Comstock, 1854, pág. 184)

Es difícil concretar cuánto tiempo estuvo abierta esta academia. En abril de 1868 la *Revista y Gaceta Musical* incluía la siguiente referencia: «Ha salido de esta corte para París, donde piensa concluir su carrera artística, la señorita doña Encarnación Cortés, aventajada discípula de la escuela de canto y declamación lírica que los Sres. Cordero y Jiménez tienen establecida en esta corte» (Eslava, 1868a, pág. 72). El número del 29 de junio apostillaba: «Los alumnos de la escuela de canto y declamación lírica aplicada al canto, establecida en esta corte por los Sres. Cordero y Giménez, siguen avanzando rápidamente en su carrera, y esperamos verlos algún día ocupando preferente lugar en nuestra suspirada ópera nacional» (Eslava, 1868b, pág. 118). Ese mismo año Parada y Barreto afirmaba: «[en dicha escuela] se educan hoy en el arte de bien cantar jóvenes de ambos sexos con un esmero y una constancia que hacen de esta escuela la primera de España después del Conservatorio»

(1868, pág. 111). Son las últimas noticias que, hasta el momento, hemos localizado referidas a la Escuela Lírico-Dramática de Cordero y Jiménez.

3. BIBLIOGRAFÍA²³

- C. (1867). Escuela Lírico-Dramática de los Sres. Cordero y Giménez. *El Artista* (15 de julio) (6), 42-43.
- Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.) (1999, 2000 y 2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores/Fundación Autor, vols. 1, 3 y 5, 1999; vol. 6, 2000 y vol. 10, 2002.
- Comstock, Andrew (1854). *A system of elocution, with special reference to gesture, to the treatment of stammering, and defective articulation*. Filadelfia: E. H. Butler, 15^a ed.
- Cordero, Antonio (1858). *Escuela completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas.
- Jiménez, Juan (1866). Escuela Lírico-Dramática. Prospecto. *Gaceta Musical de Madrid* (30), s.pág.
- Cotarelo y Mori, Emilio (2000). *Historia de la zarzuela o sea del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMMU. (Edición facsímil a partir de Madrid: Tipografía de Archivos, 1934).
- Esquivel, Antonio María (1848). Tratado de *Anatomía Pictórica*. Madrid: Imprenta de D. Francisco Andrés y Compañía.
- Eslava, B. (1868a). Suelos. *Revista y Gaceta Musical* (20 de abril) (II, 16), 72.
- Suelos (1868b). *Revista y Gaceta Musical* (29 de junio) (II, 26), 118.
- Hernández Girbal, Florentino (1970). *Julián Gayarre. El tenor de la voz de ángel*. Madrid: Ediciones Lira.
- Jiménez, Juan (1862). *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán.
- Martín de Sagarmínaga, Joaquín (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Fundación Caja Madrid/Acento Editorial.

- Memoria presentada por la Escuela de Música y Declamación en la Exposición Internacional de Filadelfia* (1876). Madrid: Imprenta y Fundación de J. Antonio García.
- Miscelánea (1866). *El Artista* (30 de noviembre) (24), 6.
- Morales Villar, M^a del Coral (2009). Aproximación a la didáctica del canto lírico en España. *Arte y movimiento* (1), 76-85. [En línea] <<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/381/340>> [Consulta: 11/11/2014].
- (2013). El arte de expresar las pasiones en los tratados españoles de canto del siglo XIX. En: Soria Tomás, Guadalupe ed. *La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas* (págs. 193-210). Madrid: Dykinson.
- O. (1866). Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio Cordero Fernández y D. Juan Jiménez. *Gaceta musical de Madrid* (26 de mayo) (34), 136-137.
- Parada y Barreto, José (1867). Exámenes de la Academia de Canto fundada en esta corte por el señor don Antonio Cordero y Fernández. *Revista y Gaceta Musical*, (14 de julio) (I, 28), 148-149.
- (1868). *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música*. Madrid: B. Eslava.
- Ponz, M. (1866). Gacetillas. La Discusión. *Diario democrático* (9 de mayo).
- Saldoni, Baltasar (1880). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, t. II.
- Sopeña Ibáñez, Federico (1967). *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Dirección General de Bellas Artes.
- Soria Tomás, Guadalupe (2010). *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1851-1857)*. Madrid: Fundamentos.
- (2014). *No te escaparás: Modelos iconográficos para la formación del artista lírico-dramático (XVIII-XIX)*. *Anagnórisis* (10), 16-42.

4. NOTAS

- ¹ Archivo Histórico-administrativo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (a partir de ahora ARCSMM) Doc. Bca. Caja 1/27, f. 1. Citamos por la traducción manuscrita del Piano Generale atribuida a José Joaquín Virués. Modernizamos la ortografía de las citas. Los subrayados que aparecen son de los originales.
- ² ARCSMM, Leg. 9-16.
- ³ ARCSMM, Leg. 14-78. En los diferentes documentos la asignatura aparece como Arte mímica aplicada al canto, Declamación mímica, Mímica aplicada a la declamación, Mímica aplicada al canto o Mímica aplicada al canto y a la declamación.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ ARCSMM, Expte. personal de Juan Jiménez y Leg. 15-36.
- ⁹ ARCSMM, Leg. 15-78, 16-48 y 16-82.
- ¹⁰ ARCSMM, Leg. 17-51.
- ¹¹ ARCSMM, Leg. 17-77.
- ¹² ARCSMM, Leg. 17-93.
- ¹³ ARCSMM, Expte. personal de Ronconi.
- ¹⁴ Para una primera aproximación biográfica ver Casares Rodicio vol. 3, 950-951. Sobre la relevancia de sus tratados de canto consultar Morales Villar 2009 y 2013, págs. 202-203.
- ¹⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (a partir de ahora AHPM), T. 27674, f. 666r.-690r. y T. 27679, f.4514r-4517v.
- ¹⁶ Pinilla fue profesor auxiliar de Solfeo del Conservatorio (Sopeña, 1967, pág. 248).
- ¹⁷ Las cantidades pueden consultarse en el borrador del presupuesto económico y del anuncio para las pruebas de acceso al Conservatorio para el curso 1867-68 en ARCSMM, Leg. 17-19 y 17-89.
- ¹⁸ AHPM, T. 27674, f. 680v.
- ¹⁹ AHPM, T. 27674, f. 681r.
- ²⁰ La prensa no musical reseñó también esta iniciativa. M. Ponz, por ejemplo, en la sección «Gacetillas» de La Discusión, afirmaba: «Falta hacía. Los acreditaos profesores don Antonio Cordero y Fernández, de canto, y don Juan Giménez, de música aplicada al canto, han fundado una escuela

lirico-dramática en la calle de las Fuentes, núm. 3, que hacía suma falta en España, con objeto de preparar convenientemente a los jóvenes que se dedican a la escena lírica, enseñándoles un escogido repertorio, y comprometiéndose a proporcionarles las primeras contratas, según su mérito.

La idea de fundar esta escuela preparatoria nos parece muy acertada, y creemos que ha de dar buenos resultados; pues en la actualidad muchos jóvenes, que poseen excelentes facultades, pasan desapercibidos y jamás llegarán a ocupar en la escena lírica el lugar que les corresponde, por falta de una buena dirección artística» (Ponz, 1866, pág. 3).

- ²¹ Por ejemplo, Encarnación Cortés y Sebastián Gayarre (Sebastián Julián Gayarre) figuran entre los alumnos del Conservatorio (ARCSMM, Leg. 17-52). Por su parte, la alumna Lucía Serrano era hija del copista de la Secretaría del Conservatorio, Manuel Serrano (Memoria, 1876, pág. XIX).
- ²² Muy probablemente José Parada y Barreto, director de la revista.
- ²³ Se incluyen solo las obras impresas. Las fuentes archivísticas pueden seguirse en la correspondiente nota.