Anales de Literatura Española

N.º 36, 2022

Actores y actrices a escena

Edición de Joaquín Álvarez Barrientos
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección
Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría
Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España
Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial
Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén
Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda
Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España
Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
Miguel Ángel Lozano Marco, Universidad de Alicante, España
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia
Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos
Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia
Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España
Enrique Rubio Cremades, Universidad de Alicante, España
Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Salvador García Castañeda, Ohio State University, Estados Unidos
David T. Gies, University of Virginia, Estados Unidos
José M. González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
César Oliva, Universidad de Murcia, España
Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, España
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Adolfo Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 36 (2022). Serie monográfica, 23

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Actores y actrices a escena

Ed. de Joaquín Álvarez Barrientos
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC)

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: https://ale.ua.es
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, MLA, PIO, ÍnDICEs-CSIC, Dialnet, REDIB, Dimensions, DOAJ, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

Nota preliminar de la dirección 9

Introducción del editor 11

Álvarez Barrientos, Joaquín
Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público 15

Ballesteros Dorado, Ana Isabel
Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León 37

Bolaños Donoso, Piedad
Reescritura del nacimiento del corral de *Doña Elvira* (Sevilla) y su actividad dramática: una historia más completa 65

Lobato, María Luisa
Marcas de autor en manuscritos teatrales de comedias del siglo XVII 109

Martín Villarejo, Abel
Dimensión económica y social del actor español del siglo XXI 133

Menéndez-Onrubia, Carmen
Carmen Cobeña y Federico Oliver, empresarios del Teatro Español de Madrid (1909-1910) 173

Peytavy, Christian
La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: Un componente de la historia teatral por explotar 193

Roldán Fidalgo, Cristina
Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII 217

Rubio Jiménez, Jesús
Clarín y el teatro: catorce cartas inéditas de María Guerrero, Fernando Díez de Mendoza y José Echegaray 239

Soria Tomás, Guadalupe
Matilde Díez, *La Divina*, en Barcelona: El año cómico de 1836-1837 271

RESEÑAS

Davide Mombelli
El aforismo en la literatura española, entre tradición y modernidad. Demetrio Fernández Muñoz, *La lógica del fósforo. Claves de la aforística española* 299

Eva María Flores Ruiz
Fernández Cordero, Carolina. *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social* 303

Ismael Cobacho Márquez
Durán López, Fernando y Eva María Flores Ruiz (eds.). *Renglones de otro mundo. Nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX)* 307

Alain Iñiguez Egido
Alarcón Sierra, Rafael (ed.), *Jaén 1936-1939: capital andaluza de la República de las Letras* 311

Ignacio Amestoy
Gómez García, Alba. *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán* 315

NOTA PRELIMINAR DE LA DIRECCIÓN

Anales de Literatura Española es una publicación veterana que hace dos años emprendió una profunda remodelación para ajustarse a los requerimientos actuales de una revista universitaria. Fruto de esa labor son los cambios introducidos desde el número 32, que permitieron obtener el sello de calidad del FECYT en julio de 2021. La necesaria culminación de esa remodelación pasa por seguir alternando números monográficos con otros misceláneos, pero siempre dentro de un ámbito de especialización para ocupar un lugar específico en del amplio conjunto de revistas del área de Literatura Española.

Hasta ahora hemos incluido contenidos de los siglos XVIII, XIX y XX dando especial preferencia a este último. Con el presente número ponemos fin a esta política editorial para centrarnos en monográficos que en el futuro siempre tendrán como marco temporal el siglo XX y el actual. La situación se repetirá con los números misceláneos a partir del previsto para junio de 2023, aunque en el del presente año ya prácticamente todos los contenidos tendrán dicho marco temporal.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 11-13

Introducción: fragmentos para una historia del actor

Joaquín Álvarez Barrientos
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid

Es sabido que los estudios sobre el teatro español gozan de buena salud, en cualquier época a la que se atienda, y que su historia atesora trabajos solventes que permiten dar una buena idea de su decurso y variaciones. Sin embargo, no sucede lo mismo cuando se trata de la edición de textos, aspecto en el que las diferencias se perciben más según a que período se mire.

Pero no es menos cierto que en esa historia del teatro español hay dos grandes lagunas: una, referida a la presencia de la música en la escena nacional, que es constante, aunque su importancia dependa del género, y se desatiende de forma general, del mismo modo que los musicólogos no consideran a la parte textual; y otra, tocante a la labor de los cómicos. Hace falta, por tanto, reescribir esa historia del teatro teniendo en cuenta estas dos carencias señaladas.

Por lo que respecta al trabajo de los actores, es igualmente conocido que, centrados en diferentes épocas, existen estudios y bases de datos acerca de su actividad –de hecho, aquí se trata de una de ellas (MOVACT) dedicada al siglo XVIII-–, pero hace falta la historia del intérprete en su cronología; un relato que pueda unirse al discurso historiográfico sobre el texto teatral y su puesta en escena.

Aquí se presentan diez investigaciones que aportan materiales para ello, centrados en la época moderna, varios de ellos con especial atención a destacadas actrices y empresarias como fueron Joaquina Baus, Matilde Díez, María Guerrero y Carmen Cobeña. Importantes las cuatro, en estos artículos se conoce más sobre su labor, en una profesión en que el protagonismo femenino fue mayor que en otras, de lo que ya se tiene constancia desde periodos anteriores.

Aunque varios son estudios de caso, en estas páginas no se desatienden aspectos técnicos de la faena del cómico, como fueron y son las marcas de actor en los textos con los que trabajan. Marcas que dejan una memoria de la interpretación, gracias a las que se puede reconstruir desde dentro una historia de la declamación, de los modos y

tradiciones de que se sirvieron los actores para llevar a cabo su actividad. Esas marcas escriben una historia que es también la de la relación con los públicos, educados y acostumbrados a reconocer modos interpretativos gracias a su repetición.

A pesar de la existencia de compañías estables, si algo caracteriza la vida de los intérpretes es su movilidad, y cuenta de este hecho, es decir, de su vida y de las huellas que van dejando en su deambular por los escenarios, es lo que se retrata en el artículo sobre la base de datos MOVACT. El viaje, el cambio de lugar, la falta de estabilidad son rasgos determinantes de la vida del actor; una constante que diferentes iniciativas han intentado solucionar a lo largo del tiempo, ya fuera creando montepíos, pensiones y jubilaciones, ya casas del actor o fundaciones como AISGE, destinadas a velar por los derechos de los comediantes y a ayudarlos cuando vienen mal dadas. El texto dedicado a esta institución es de evidente importancia por cuanto contribuye a hacer una radiografía de la situación de los intérpretes en el tiempo presente…, mejor pero no muy diferente de lo que ocurría en el pasado.

Si el mundo del actor está poco atendido por la historiografía, lo mismo ocurre con bailarines y cantantes. El trabajo que se presenta aquí se sitúa en el siglo XVIII para establecer de qué modo la prensa modeló los valores a los que atender a la hora de apreciar la labor de unos y otros. Si se construía un bagaje teórico, igualmente se elaboraba un discurso didáctico de utilidad para el público. La labor de la prensa en esa época y después fue fundamental a la hora de crear tanto imágenes asociadas a los artistas, como valores desde los que criticar su desempeño. Por tanto, junto a la crítica literaria y la teatral, en los periódicos también nació la crítica musical. Para las primeras se necesitaba una preparación, lo mismo que para la última. Se crearon lenguajes específicos para cada tipo de actividad, mientras se polemizaba sobre quiénes tenían autoridad para tratar de un asunto más complejo como era la música y el teatro musical.

Atención se presta, así mismo, a otros aspectos importantes para conocer la realidad de los actores: a los procesos que propició la profesión para adquirir la condición de ciudadano útil y respetable, similar a la que tenían otras profesiones, y que se está dando en toda Europa desde el siglo XVIII; a las relaciones que se daban entre autores, empresarios e intérpretes, influyéndose mutuamente, de modo que es posible conocer cómo se armonizan (o no) los intereses de cada uno; y a los locales en los que se trabajaba. Espacios fundamentales, pues influyen en el modo de interpretar. Siempre habíamos pensado que los teatros se techaron desde el siglo XVIII y aquí se aporta un importante documento sobre el cierre del más famoso de los locales sevillanos ya en el siglo XVII.

Como decía al inicio, son fragmentos, capítulos de una no escrita historia del actor en España, que pueden servir para iniciar su redacción. No quiero terminar estas breves palabras introductorias sin agradecer a los colaboradores sus trabajos y su buena disposición, así como a Juan Antonio Ríos Carratalá su invitación para coordinar este monográfico y a Laura Palomo Alepuz su eficiente labor como secretaria editorial.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 15-35
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.01

Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público[1]

It is necessary for the actors to earn the public's respect, with our behavior, with our study, with our dedication

Joaquín Álvarez Barrientos

Autoría:
Joaquín Álvarez Barrientos
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España
joaquin.alvarez@cchs.csic.es
https://orcid.org/0000-0002-9787-1165

Citación:
Álvarez Barrientos, Joaquín. «Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 15-35. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.01

Fecha de recepción: 10/05/2021
Fecha de aceptación: 08/10/2021

© 2022 Joaquín Álvarez Barrientos

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El artículo aborda algunos aspectos relativos a los medios que emplearon los actores para prestigiar su profesión, desde la creación de instituciones de enseñanza a un discurso moral, de respeto y político, desde el siglo XVIII al XIX.

Palabras clave: actor; respeto; profesión; siglos XVIII y XIX.

Abstract

The article deals with some aspects related to the means used by actors to give prestige to their profession, from the creation of educational institutions to a moral, respectful and political discourse, from the 18th to the 19th century.

Keywords: actors; respect; profession; 18th and 19th century.

Imagen, pedagogía y respetabilidad

Aunque aún en el siglo XVIII los teatros eran como casas de vecindad, con los nuevos tiempos comienza a nacer el actor moderno, que, dentro de la sociedad del espectáculo, se sirve de los medios de comunicación y propaganda que el desarrollo

1. Palabras del actor José M.ª Rodero (en Amorós, 2020: 251).

pone a su servicio: noticias en la prensa, reseña de estrenos, escándalos, folletos, retratos en grabados o en lienzos. Si bien en España no fueron tantos los cómicos que se sirvieron del retrato, a diferencia de lo sucedido en Reino Unido y Francia, también fueron representados por los pinceles de pintores más o menos conocidos, apareciendo como individuos incorporados a la nueva sociedad, como seres iguales a aquellos que a veces los denostaban. Si no se supiera que son Isidoro Máiquez y La Tirana, al ver sus retratos, se les podría tener por dos burgueses o acomodados individuos similares a otros que pasaron por los estudios de Goya o Ribelles, si es que el retrato del cartagenero que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano y se atribuye a este último lo representa.

El actor moderno que tenía medios para ello se representó como se acostumbraba en la sociedad, como uno más entre ellos. Pero también, y de nuevo fue algo que tuvo más extensión y aceptación fuera de nuestras fronteras, con el orgullo de la profesión que ejercía, lo hizo realizando su trabajo, en acción. Este hecho muestra que ya no se consideraba la actividad cómica como indecorosa, de modo que el talento que los cómicos desplegaban en la escena era digno de ser recordado mediante una estampa o un lienzo. Es cierto que la opinión pública había cambiado mucho. En Inglaterra, Joshua Reynolds, entre otros, no se cansó de retratar a Garrick y a actrices como Abington y Mary–Ann Yates en el desempeño de sus papeles. Del mismo modo, se desarrolló la iconografía relativa al teatro, a la comedia y a la tragedia, como argumentos complementarios para avalar la trayectoria de los comediantes, su historia de adaptación a los tiempos.

En España se conservan pocas de estas imágenes, pero dan muestra del uso que se hizo de ese medio para publicitar la figura de los actores y hacerles ganar fama frente a otros, menos pudientes o capaces de atraer al público. Conocidas son las estampas en las que José Espejo interpreta a un ciego en *El careo de los majos* y en las que Máiquez encarna diversos personajes, así como las que tienen a Rita Luna por protagonista. Lo destacado en estos casos es el uso publicitario de esos medios, la consideración empresarial de la interpretación y la aplicación a una actividad recriminada de aquellos instrumentos utilizados para festejar y elogiar a otros profesionales.[2]

La estrategia formaba parte de otras que se dieron en paralelo en diferentes ocupaciones entre los siglos XVIII y XIX, procesos de dignificación y reformulación para que adquirieran consideración moderna y profesional, acorde con

2. Sobre el uso de los retratos por parte de los actores en la época, Aliverti (1998) y Álvarez Barrientos (2019: 117-134).

los cambios que la sociedad introducía en sus modos de relacionarse y en las coordenadas de prestigio y utilidad requeridas a los oficios. Dotarles de instituciones académicas y de planes de estudios formó parte de esos procesos que, si en muchos casos se iniciaron en el Setecientos, conocieron un gran empuje en el siglo siguiente, en especial a partir de 1845, cuando se inició el plan Pidal de reforma de la enseñanza. Los ingenieros fueron un cuerpo ejemplar en este sentido, pues aprovecharon bien las circunstancias políticas para establecer su escuela y conseguir una imagen que los tuvo por esencialmente competentes y útiles, básicamente liberales, aunque, como en todas las profesiones, hubiera elementos de diferentes ideologías. Su imagen les identificaba con el progreso y la modernidad. Por el contrario, los arquitectos, que también lucharon en el cambio de siglo por mejorar sus enseñanzas y ponerse al día en las demandas de la nueva sociedad –crearon su Escuela de Arquitectura en 1844-–, eran considerados conservadores, absolutistas y no tan útiles como los ingenieros.

La puesta al día de las profesiones alcanzó a todos, militares, médicos, incluso toreros. Por ejemplo, Pepe Hillo en 1796 ya se refería a «toreros de profesión»; aun manteniendo la «cuadrilla», basada en la estructura gremial, dieron paso a una comprensión más actual de su trabajo, en la que no faltaron ni los manuales –los de Pepe Hillo (1982) y Paquiro (1983)– ni la escuela, creada en Sevilla en 1830 a iniciativa del conde de la Estrella (Romero de Solís, 2005).

Con los cómicos sucedió lo mismo. Si bastantes buscaron que se les considerara ciudadanos útiles, con una fuerte campaña desarrollada desde mediados del siglo XVIII con continuidad en sus reivindicaciones en el uso de la palabra «ciudadano» como término con el que designarse; si pretendieron que se aboliesen las leyes medievales que los tenían por seres indignos; si reivindicaron su condición de patriotas defensores de su nación frente al invasor francés; otros hubo que también buscaron el reconocimiento y la reforma de la actividad desde la instauración de centros que regularan la enseñanza de la profesión. Así, reclamaron escuelas y algunas se crearon en Sevilla y Madrid, de corta existencia (Álvarez Barrientos, 2019: 316-349), hasta la fundación en 1831 de la Escuela de Declamación Española (Soria Tomás, 2010). Estos intentos didáctico-profesionales se acompañaban de campañas dirigidas a reformar el imaginario colectivo en el ámbito de la consideración social, en las que tuvieron destacado papel actores como Isidoro Máiquez, Rafael Pérez y Antonio Prieto, estos últimos discípulos del primero y profesores en la Escuela de Declamación. Para que la nueva reglamentación fuera completa, junto a las escuelas, se publicaron manuales, a menudo traducidos que, como las mismas escuelas, no siempre fueron aceptados por aquellos comediantes que estaban instalados en

la tradición de aprender de sus colegas y sobre las tablas. Los manuales y las escuelas traían un nuevo modo interpretativo junto a una nueva gestión del oficio, que se correspondía con los nuevos gustos literarios, estéticos y sociales del público, así como con las nuevas maneras empresariales.

Pero además, dejar de aprender del modo tradicional –por vía oral, mediante la experiencia y heredando un saber que se guardaba como un secreto dentro de las compañías, como sucedía con oficios artesanales y manuales como aparejadores, albañiles, canteros y constructores–, implicaba una transformación en la noción del saber y otra que pasaba por valorar más la teoría que la práctica a la hora del aprendizaje, dejando a la experiencia en un papel subordinado, que debía ajustarse a ese modelo teórico. Estos cambios tardaron en ser aceptados, pero eran una manifestación más de los que se estaban dando en la época, en el paso al XIX, con respecto a las enseñanzas de los diferentes oficios.

Los actores fueron conscientes de que para que se apreciara su profesión debían cambiar sus hábitos de relación y sus costumbres sociales, tenían que adquirir los modales y maneras burgueses y ser ejemplares en su conducta para que no se les acusara de inmoralidad, de vileza, etc., apelativos que recogían las leyes europeas desde la Edad Media. Esta consciencia venía de antes, pero profesores como Félix Enciso Castrillón y Andrés Prieto la consignan en los manuales que escriben para uso de los alumnos de la Escuela de Declamación Española dentro del Real Conservatorio de M.ª Cristina, en 1832 y 1835, respectivamente. Es decir, esas ideas habían pasado a formar parte del plan de estudios, no eran ya solo reflexiones expuestas por diversos intelectuales cuando trataban sobre la interpretación; eran reivindicaciones que formaban parte del currículo, nociones de las que debía imbuirse el alumno. Así, el capítulo en el que Prieto reflexiona sobre el valor del profesional del escenario se titula, precisamente, «De la profesión dramática», y comienza reconociendo una realidad bastante extendida, pero aún no lo suficiente, con un lenguaje que debe mucho al léxico de la Ilustración: «la profesión dramática goza en el día de la consideración política y hace parte de las bellas artes; la estúpida preocupación ha desaparecido y el talento cómico ha tomado un nuevo vuelo con los torrentes de luz que se van esparciendo sobre todos los pueblos».[3] La profesión actoral es respetable porque es útil, ya que el teatro es el medio más poderoso para «conocer y propagar los sentimientos nacionales y el amor a las artes y ciencias» (2001: 59). Prieto actualiza el discurso ilustrado, convertido ahora al lenguaje liberal, y evidencia una vez más las implicaciones políticas

3. Los procesos seguidos hasta ese momento para considerar la declamación como una bella arte y para ahuyentar los prejuicios sobre ella, en Álvarez Barrientos (2019: 135-196).

y nacionales que tenía su actividad, el compromiso de los cómicos con la organización estatal.

Explica estas ideas, para él obvias, al examinar la conducta de los cómicos y la consideración de que gozaron en diferentes tiempos y lugares, si bien lo que le interesa es destacar opiniones que presentan al actor como a un ciudadano cualquiera: «los cómicos, aunque tengan vicios, como inherentes a la especie humana, también practican las virtudes, y las cívicas en alto grado», y a renglón seguido recupera la posición que tuvieron en Cádiz contra los franceses (Álvarez Barrientos, 2019: 157-184), para recordar que él mismo, Dionisio Solís y los hermanos Máiquez defendieron a Fernando VII del «furor de los antropófagos de que se formaban la mayor parte de las huestes de Napoleón» (2001: 65-66). La utilidad y la honorabilidad de los comediantes se refrenda con otras acciones en años posteriores a la guerra, como las funciones «a favor de las urgencias del erario», o en ayuda de las víctimas de desgracias como el reciente terremoto de 1829 en el levante español. Así, pues, son sujetos políticos:

> los cómicos pagan su contribución bajo la misma tarifa que los demás ciudadanos, entran en quinta y sirven en el ejército como los demás ciudadanos… ¿y no se pudiera decir que hacen algo más? Ellos dedican parte del producto de sus trabajos al alivio y consuelo de los indigentes, pues no hay teatro en España del que no se saque alguna cantidad para huérfanos, hospitales y demás obras pías. Véanse aquí, pues, verdaderos ciudadanos, instituidos con todos los sagrados caracteres de la ley (67).

La «normalización» de la figura de los comediantes no olvida su condición de buenos cristianos. Para que cambie definitivamente el crédito de los cómicos y la opinión positiva se extienda sobre todos, Andrés Prieto ve necesaria la ejemplaridad, llevar una conducta moral, pues más que cualquier otro profesional los actores están expuestos al juicio de la opinión pública. Así,

> es muy esencial que el cómico se penetre de una gran verdad, y es que siendo más visible hallándose en más contacto con el público que otra cualquiera persona de la sociedad, debe necesariamente tener más circunspección y reserva en su conducta privada. El desorden y las bajas inclinaciones es lo que más se opone a la perfección de las artes, y no hay profesión que pida más entusiasmo y elevación en los modales y en los sentimientos que la del cómico.
>
> La reputación del cómico no estriba esencialmente solo en su talento, sino en las consideraciones relativas a su persona, a su carácter y a su conducta en ciertas circunstancias, pues todo se pesa en la balanza de las opiniones. El cómico debe observarse y cuidar mucho de su exterior, de su compostura, y de tener siempre presente que las más veces se le juzgará en el teatro según se haya comportado en la sociedad (237).

Sus ideas estaban muy extendidas. Prieto las convirtió en lecciones, mientras que Larra las expuso, siguiendo el método inverso, en su famoso artículo «Yo quiero ser cómico» (*La Revista Española,* 1 de marzo de 1833), y Bretón de los Herreros en bastantes de sus críticas periodísticas. Por su parte, José Musso, atento observador del ambiente cultural y social que le tocó vivir, y en el que estuvo involucrado durante bastantes años, dio bastantes noticias en su diario sobre cómo eran percibidos por la sociedad los actores y el mundo del teatro en general. Así, por ejemplo, hace apreciaciones sobre la dedicación de los particulares a la escena en compañías privadas, demostrando el interés por el espectáculo y la ninguna aprensión de los jóvenes a ser tildados de «cómicos». El 31 de enero de 1831 comenta que, en Lorca, localidad de Murcia, se «han formado dos compañías cómicas y cada una ha construido su teatrito con decoraciones». Estrenaron una comedia en prosa de Félix Enciso Castrillón, impresa en 1816 y reeditada ese año, titulada *Eduardo en Escocia o la terrible noche de un proscrito*, «pieza de circunstancia», en su opinión. Pero lo importante es que los aficionados, en asentada tradición, no dudan en divertirse valiéndose del teatro: «las compañías se han convidado mutuamente y, si hemos de juzgar por este primer ensayo, se aplauden también mutuamente. Por lo demás, no hay que buscar aquí el teatro de Atenas o el de París, ni Talmas ni Máiquez; son jóvenes que tratan de divertir a sus amigos y de divertirse y nada más», sin temor a ser objeto de crítica o maledicencia por parte de sus vecinos.[4]

Los actores formaban parte del imaginario cotidiano y algunos de ellos incluso de la cultura popular, de modo que era frecuente encontrar anécdotas sobre sus vidas y pequeñas biografías en obras misceláneas de gran difusión. Así, por ejemplo, el mencionado Musso, a la altura del 1 de octubre de ese mismo año, daba noticia de unas *Sales cómicas, agudezas y rasgos de imaginación de autores españoles y extranjeros*, en las que, junto a poemas y epigramas, había piezas en prosa sobre asuntos variopintos y noticias acerca de María Ladvenant e Isidoro Máiquez, dos de los actores que figuraban en el Parnaso de los cómicos. El hecho de que ambos se codeen con figuras universales asentadas en la cultura como Feijoo, Samuel Johnson, Molière y otros, les concede un relieve y una aceptación que los asimila a ellos. El relato biográfico que se hace de Ladvenant insiste en los elementos mencionados por Prieto: en su lengua «anidaban las gracias y en cada acción residía Apolo […]; era digna de colocarse entre las afectuosas actrices antiguas y modernas», y fue elogiada por Nicolás Fernández de Moratín. Pero, sobre todo, su muerte dejó

4. Las citas proceden del Diario de José Musso Valiente, Archivo Municipal de Calasparra, Fondo del Conde del Valle de San Juan. Agradezco a David García López (Universidad de Murcia) estas informaciones sobre Musso.

un «sentimiento general» porque fue «ejemplarísima» (1836: 267-268. Cito por la segunda edición).

De Máiquez se hace una sucinta biografía que insiste en los tópicos ya asentados, sin atender a ninguno de los extremos políticos de su vida, para destacar que supo «con admirable maestría» acomodar lo aprendido en Francia «al carácter español, que es su mayor mérito» (269). En un texto casual, confeccionado para el entretenimiento de las horas de tertulia, pero en el que se aprendía, se transmitía así mismo el valor de algunos representantes del arte de Talía, su condición de españoles inteligentes, patriotas, cooperadores a la grandeza nacional. Esta normalidad era consecuencia de lo iniciado en el siglo XVIII y conoció una formulación multitudinaria en el *Diario Literario-Mercantil* del 26 de abril de 1825, donde casi en forma de decálogo se sistematizaba ese estado de opinión, privilegiando la perspectiva moral. El artículo anónimo titulado «¿Qué haría yo si fuera cómico?» se dirige primero a éstos y luego a las actrices explicando cómo ha de ser el actor ideal en lo profesional y en lo moral. Un prototipo perfecto de ser humano dedicado a la interpretación. En su interés por definir el nuevo modelo de cómico comprometido con su oficio, el articulista destaca la falta de conciencia profesional, amparada en parte en el mantenimiento de tradiciones y rutinas que no son ya de recibo en la nueva sociedad liberal. Valgan algunos ejemplos:

> *¿Qué haría yo si fuera cómico?*
>
> *[…]*
>
> *Si yo fuera cómico* dedicaría toda la mañana a estudiar mis papeles, a leer poetas, historiadores, viajeros, y conseguiría con esto una instrucción esencial de que carecen la mayor parte de los que siguen la carrera del teatro.
>
> *Si yo fuera cómico* asistiría puntualmente a la lectura de las piezas que han de representarse, escucharía sin distraerme, juzgaría de una obra nueva por la impresión que me hiciera en total, y sin atender exclusivamente al papel que me tocara desempeñar; ningún respeto, ninguna recomendación particular influirían sobre mi voto. En los ensayos, a los cuales nunca faltaría, pediría alguna vez consejo al autor sobre el modo de manifestar su pensamiento, y no creería saber siempre más que él lo que se propuso decir. Llevaría tan adelante la modestia que me resignaría a tratarle como a un igual, y puede ser que llegase a persuadirme que el genio que inventa tiene una especie de superioridad sobre el arte que ejecuta.
>
> *Si yo fuera cómico* tendría mucho respeto al público, y preferiría renunciar a una diversión, a ser causa de que no se representase por culpa mía una comedia anunciada. No digo que no estaría jamás enfermo, pero cuando se avisase al público que lo estaba, no me verían en otra parte que en la cama. Por lo demás, mi profundo respeto hacia el público no llegaría hasta el punto de someterme a sus caprichos y sacrificarle mi dignidad de hombre y el interés del arte.

Si yo fuera cómico enseñaría lo que supiese a los jóvenes que principian la carrera, y tendría vanidad en formar artistas que pudieran sucederme. No rehusaría tampoco hacer alguna vez papeles subalternos, aunque no fuese sino para enseñar a los que los representan comúnmente el partido que se puede sacar aun de los más inferiores.

Si yo fuera cómico reflexionaría mucho sobre mi arte, y todas las noches me daría cuenta a mí mismo de las observaciones que hubiese hecho sobre mi papel, sobre el efecto que había producido en el público, escribiéndolas para que no se me olvidasen, o para componer al fin de mi carrera unas memorias, en las cuales puede ser que fijase la teoría de un arte confiado hace ya demasiado tiempo a las preocupaciones de la rutina y a la incertidumbre de las tradiciones.

¿Qué haría yo si fuese cómica?

Pensaría cuando estuviese en presencia del público que no se hablaba menos en los palcos y lunetas de mi conducta que de mi habilidad, y que para las cómicas existen dos reputaciones, una que deben ganar, y otra que pueden perder.

[…]

Si yo fuese cómica no confundiría el culto de Venus con el de Talía, y cuando hubiese recibido la manzana de Paris, no creería que tenía en mi mano el laurel de Apolo.

[…]

Si yo fuese cómica no tendría intimidad con gente ordinaria, temiendo que se me pegase insensiblemente algo de sus modales, y procuraría tratar con personas señaladas por su talento y finura, de quienes aprendería sin que ellos lo conocieran una porción de pequeñeces que acreditan la buena educación y que tal vez no podrían enseñarme otro género de amigos.

Si yo fuese cómica no quisiera poder pintar los vicios sino según los había observado en otros y, al contrario, quisiera expresar todos los sentimientos delicados según los experimentaba en mí misma.

[…]

Si yo fuese cómica no me ocuparía de ningún chisme mientras estuviese en el ensayo, no rehusaría una pieza bonita si mi competidora tenía en ella un papel interesante, y procuraría que no hubiese muchas faltas contra la ortografía en el billete en que escribiese para excusarme de trabajar por estar indispuesta.

Si yo fuese cómica conocería que el instinto no basta para suplir la habilidad, y que debía tener un poco más de instrucción que las demás mujeres; buscaría esta en los buenos libros y en la conversación de las personas ilustradas, que preferiría a la cháchara de mis apasionados ignorantes.

Si yo fuese cómica no quisiera serlo sino en el teatro, ni que las personas que tuviesen relaciones conmigo pudiesen creer que solo trataba de hacer bien el papel que me convenía.

[…]

Si yo fuese cómica procuraría ennoblecer mi profesión con el brillo de mis triunfos, con mi desinterés, con mi fidelidad; alejaría de mí todos los chismes,

> todas las intrigas para lucir yo y deprimir a las otras, y tendría más vanidad en que el público me estimase un poco que en lograr los mayores aplausos.
>
> *Si yo fuese cómica* quisiera ser benéfica, amable y buena fuera del teatro, a fin de que mi retirada de él no pareciese una renuncia a todos los placeres del mundo.
>
> […] (1825: 102-103).[5]

Las indicaciones tanto se dirigen a aspectos interpretativos como morales, a la consideración en que se debe tener a la profesión para alcanzar la dignidad laboral y social, que se consigue dentro y fuera de los escenarios. El diarista propone un modelo profesional desde lo técnico, lo artístico y lo moral, así como desde la actitud intelectual que ha de tener, como gestor de un oficio en el que continuamente se aprende pero que, además, está, como recordaría Prieto, expuesto a la mirada crítica o con prejuicios de los otros. Por eso, más que nadie, el cómico debe ser ejemplar. La propuesta es una reflexión moral sobre el tipo de profesional que se desea, sobre las condiciones que le faltan y los errores que comete, pero también sobre cómo es visto, considerado y valorado. El planteamiento continuaba vigente en el siglo XX, cuando el actor José M.ª Rodero señalaba: «Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público» (en Amorós, 2020: 251).

Lo que se perseguía, por tanto, en aquellos años era conseguir la condición de ciudadanos, como ya la tenían otros profesionales. Andrés Prieto, en su *Teoría del arte dramático*, considera siempre que los cómicos son ciudadanos, lo mismo que no pocos teóricos del XVIII, que emplearon ese término para dirigirse a los actores. Son ciudadanos por su utilidad al Estado, porque colaboran en la buena marcha social pagando sus impuestos como los demás, alistándose cuando hay que defender a la patria, etc. Cuentan, además, con una Escuela de Declamación Española desde 1831, es decir, con una escuela patrocinada por la reina, que legitima su profesión y los muestra como sujetos válidos, que cuentan con una institución en la que aprender, similar a las que existen para otras profesiones. Precisamente, un par de años antes, en concreto el 28 de mayo de 1829, José Musso Valiente comentaba en su diario que ese día, en Madrid, habían hecho «los cómicos honras solemnes por la reina en [la iglesia de] San Sebastián». Y añadía, señalando los avances cívicos y ciudadanos conseguidos:

> No deja de formar contraste el estado de los cómicos en España, tachada por los extranjeros de preocupada y fanática, con el de los mismos en Francia, preciada de ilustrada y tolerante. Allí están excomulgados y aquí forman una

5. El texto completo puede leerse en Álvarez Barrientos (2019: 302-308).

> congregación o hermandad bajo la advocación de N.ª S.ª de la Novena, y tienen en las funciones eclesiásticas la misma parte que los demás fieles (Musso, 2004: 158).

Enseñanza del oficio: la Escuela de Declamación Española

La creación de la Escuela, primero cátedra, dentro del Real Conservatorio de M.ª Cristina, en 1831, responde a la política de erección de centros culturales, de entretenimiento y de educación, privados o no, propia del momento liberal, heredada de la tendencia cultural borbónica dieciochesca. A los del Setecientos y al Museo de Pinturas, de 1819, se sumaron el Ateneo en 1822 (y de nuevo en 1835), el Conservatorio de Artes y Oficios (1824), los museos de Artillería y de Ingenieros en 1827, tras haberse escindido el Militar creado en 1803, el Real Gabinete Topográfico (1831), el Liceo Literario y Artístico en 1837 y otros, por citar solo centros madrileños. Una política que, en el orden profesional, debería contemplar las diferentes leyes y reformas de la enseñanza, desde la del ministro Alejandro Mon hasta llegar en 1857 a la conocida como Ley Moyano de Instrucción Pública, que otorgó a la declamación la categoría de estudio superior.

Se llamó Escuela de Declamación Española, y no Escuela Española de Declamación, porque lo que se enseñaba era eso, el modo o la modalidad nacional de interpretación, frente a los modelos franceses, italianos, etc. Desde el siglo XVIII se hablaba de «declamación a la española», a la francesa, etc., para diferenciar las distintas escuelas y, en clara evidencia nacional, competir por el prestigio cultural. El nacionalismo que alcanzaba a todas las artes, pero también a la industria y a cualquier manifestación susceptible de expresar una posición propia que diferenciara. En momentos de fuertes procesos nacionalistas, junto al modo español de interpretar, caracterizado por la fogosidad, surgieron y se asentaron las escuelas de pintura, por ejemplo, y así se organizaron los museos: escuela española, flamenca, etc. La cultura también era un sistema de identificación nacional, un modo de prestigio e influencia sobre las otras naciones.

Por tanto, la Escuela debía formar actores españoles, es decir, en la declamación a la española. Pero, además de esta función identitaria, estudiar en la Escuela, en teoría, proporcionaba distinción profesional y moral y ciertas facilidades de contratación que no siempre se cumplieron. La trayectoria de varios de esos alumnos fue brillante o bastante lucida, como las de Julián Romea y su hermano Florencio, el cómico Mariano Fernández, los hermanos Boldún, el bufo Antonio Arderíus y otros (Soria Tomás, 2010: 156-181). El análisis de las listas de actores contratados muestra que de la Escuela salió un buen número que estableció una red de relaciones vinculada a las empresas teatrales

y en algunos casos a importantes políticos, como en el caso de Julián Romea, evidenciando un cambio estructural en la condición profesional del actor, que ha dado pasos importantes en su normalización social. Se cumplía en parte el objetivo del centro de ser una palanca para la colocación de intérpretes en el mercado laboral y su inserción en el tejido social, como individuos respetables.[6]

Si la Escuela de Declamación Española mejoraba la imagen social y profesional de los actores, también intentó prepararlos para que ejemplificaran el modelo ideal de intérprete, respetuoso de la religión y del rey. Algunos de ellos, sobre todo los vinculados a la enseñanza, lo representaron sobradamente y fueron reconocidos con nombramientos y distinciones. Carlos Latorre, José García Luna y Julián Romea fueron nombrados Caballeros Supernumerarios de la Orden de Carlos III en 1847, y Antonio de Guzmán lo fue en 1856 (Soria Tomás, 2020: 419).

Pero, si hubo quien alcanzó éxito gracias a su paso por la Escuela, otros la criticaron por considerarla ineficaz en el logro de sus objetivos. Es el caso de Gaspar Gómez Trigo, que pasó por sus aulas y se dedicó a componer zarzuelas. En 1850 exponía su decepción, en línea con la crítica publicada por Mariano José de Larra el 1 de marzo de 1836 en *El Español*, en la que señalaba que los alumnos aprendían las maneras, defectos y clichés del profesor, no un método para desarrollar sus aptitudes. Denunciaba Larra la poca ambición de la institución y de sus docentes, contentos con su sueldo, su tratamiento de *don* y poco más.

> Se crearon dos cátedras de declamación; se asignaron a cada una seis mil reales, o cosa semejante, por vía de honorarios; se nombraron dos catedráticos, individuos de las compañías de Madrid; se les dio 'don' en los oficios de nombramiento [que lo destaque da cuenta de la novedad que supuso], y muchachos en los bancos de la escuela, y se les dijo: 'Enseñad ahí cuanto sepáis; ya tenéis casa, uniforme, *don* y seis mil reales; ya está el teatro protegido; ya verán ustedes los actores que salen'. Y ya lo hemos visto, por cierto (Larra, 1997: 464).

Gómez Trigo señalaba que nada se aprendía, salvo «a leer con algún sentido» (1850: 49); que, de las dos horas destinadas a la declamación, una se perdía y la otra se empleaba en recitar fragmentos de comedias. Revelaba que no se exigía ninguna preparación ni requisitos para entrar y se aceptaba a todos los solicitantes, aunque no tuvieran cualidades (50). Finalmente, resultaba

6. José Musso comenta el 27 de abril de 1836 que «el Conservatorio ha tenido más de trescientos discípulos y ya se han colocado setenta y cinco. En el día tiene unos ciento cincuenta externos». Diario de José Musso Valiente, Archivo Municipal de Calasparra, Fondo del Conde del Valle de San Juan.

una pérdida de tiempo asistir a las clases porque, como indicó Larra, solo se asimilaban resabios y amaneramientos. Y en el plano práctico, haber pasado por ella no servía para contratarse.

Ahora bien, el crítico alumno aportó soluciones para mejorar la enseñanza del cómico, al que consideraba profesional con una importante misión social. Estas implicaban un cambio de paradigma, pues, frente a la falta de selección, había que eliminar a cuantos no tuvieran condiciones, y emplear docentes que no fueran actores para que los alumnos desarrollaran sus capacidades y no aprendieran solo sus tics. Al mismo tiempo, debía constituirse una comisión que supervisara las clases, los programas y la selección de los estudiantes, que habían de llegar con conocimientos básicos en historia y gramática (54). Pedía un buen teatro en la Escuela que serviría, además de para ensayar, para proporcionar ingresos, y una biblioteca. Por último, era necesario establecer un currículo que fijara la duración de la carrera, hacer exámenes y entregar al finalizar los estudios un diploma útil para la contratación (56). Todo ello contribuiría a olvidar el descrédito de la profesión, que él sí observaba aún, y a limitar el número de los que formaban el «no reducido batallón de comediantes de España» (51), dedicados a la escena creyéndola carrera fácil, cuando no lo es.

Con las reclamaciones de Gaspar Gómez Trigo a mediados de siglo da la impresión de que nada había cambiado, aunque no fuera así; es lo propio de periodos en que algo no ha terminado de nacer, ni de morir, y no es posible juzgarlo con claridad. Por supuesto, la situación no era igual en Madrid que en provincias, ni en una compañía estable que en otra de la legua, que seguían arrastrando mala imagen y falta de profesionalidad. Claro que en el caso de estas compañías se puede hablar de «otra» profesionalidad, pues debían desempeñarse con medios y recursos muy escasos, en locales sin posibilidades, en geografías alejadas de las corrientes estéticas, entre prejuicios, etc.

En todo caso, que los actores contaran con una escuela, implantada después en otras capitales, marcó un antes y un después en su consideración, ya fuera social, artística o profesional, y, al mismo tiempo, a algunos de ellos les proporcionó una salida o continuidad laboral una vez acabada su carrera sobre las tablas, aunque hubo quien compaginó ambas actividades, precisamente en unas décadas de profundos cambios laborales. Ser profesor en la última etapa de sus vidas, como les ocurrió a Carlos Latorre, a Rafael Pérez, a Joaquín Caprara, a Julián Romea, a Matilde Díez, por solo citar conocidos intérpretes, mostraba la transición sufrida, el prestigio alcanzado, la ascensión en la escala social, pues ser profesor en la Escuela, a un lado la dimensión personal, simbolizaba

el reconocimiento de la utilidad del gremio y como ciudadanos, avalado por la propia Corona que la patrocinaba (Álvarez Barrientos, 2008).

Isidoro Máiquez, entre la respetabilidad y el mito

Pero además de estrategias institucionales y administrativas para hacer respetable su profesión, los cómicos se valieron de otros recursos, comunes a bastantes oficios. Uno de ellos fue proporcionarse un panteón de actores ilustres, que reivindicara su actividad del mismo modo que hacían artistas, artesanos, intelectuales y políticos; se proveían con una tradición respetable que les avalaba. No fueron una excepción, pues lo mismo ocurría en otros países. Mientras muchas profesiones tenían su patrón, también ellos se hicieron con uno, en este caso laico, que fue Roscio, actor elogiado por Cicerón que alcanzó gran prestigio en Roma y simbolizó todo lo deseado para conformar la imagen positiva de la comunidad actoral: integración social, respeto artístico, utilidad, prestigio y poder económico. Roscio fue el santo laico de los actores en todos los países, que en seguida se nacionalizó, de modo había Roscio francés, Talma; Roscio español, Maíquez, etc.[7]

Pero, junto a ese patrón internacional, cada Estado se dotó de los suyos propios, del mencionado panteón. Y en él, entre todos los actores españoles, el que sobresalía como verdadero mito era Isidoro Máiquez, pues reunía los elementos para convertirse en una figura referencial, tanto por sus éxitos interpretativos y su trabajo en pro de la profesión actoral, como por lo que sufrió a manos del Absolutismo. Fue un héroe romántico del que se apoderaron los liberales de 1820, que se sirvieron de él para sus reivindicaciones político-culturales. Convertido en referente válido por y para los nuevos tiempos, el actor Isidoro Máiquez daba prestigio artístico, moral y político a los cómicos (Cotarelo y Mori, 2009; Álvarez Barrientos, 2019: 135-196), además de a los mismos liberales, que encontraron en él a un mártir de su causa. Así se vio en el momento de su muerte en 1820, cuando se le dedicaron poemas y artículos en los que, sobre todo, se reivindicaba su labor modernizadora de la profesión actoral (y de España, por extensión), frente a las dificultades que las instituciones del Antiguo Régimen oponían a ese proceso. Los articulistas solicitaban una y otra vez un reconocimiento amplio y duradero del personaje: homenajes, bustos, funciones, que inmortalizaran su memoria, mientras deseaban que el gobierno –en un acto que lo distinguiría de las malas prácticas absolutistas

7. Existe también un santo católico, san Ginés, actor romano en el siglo III, que es el patrón del os actores. Su festividad se celebra el 25 de agosto. Lope de Vega dedicó a su figura su comedia *Lo fingido verdadero* (Álvarez Barrientos, 2019: 172).

de la política anterior-– amparara a su huérfana. Los liberales utilizaron la muerte de Máiquez como oportunidad para mostrar su proyecto político, para ejemplificar la diferencia e instituir prácticas que servían para elegir referentes laicos que consolidaran una visión moderna de la sociedad.

Se publicaron, así, necrológicas del actor que si, por un lado, lo mitificaban, por otro, eran un elogio de la melancolía, en tanto que ocasión perdida de regenerar la profesión. Junto al obituario aparecido en *El Universal* y alguno otro (Álvarez Barrientos, 2009: 58-66), especial interés tiene el que vio la luz en los números dos y tres de *El Cetro Constitucional. Semanario Político*. En él, el actor es sinónimo «de lo bueno y de lo útil» que hay en España, mientras se lo presenta como un héroe sin recursos ni educación, pero con gran genio para sobreponerse a las circunstancias adversas que le estorban llevar adelante su intuición. Máiquez es genio lego, individualista, único porque posee cualidades que no se hallan en otros. La construcción del personaje se ajusta a las reglas románticas, de modo que la imagen propuesta, ideal, para los profesionales de las tablas habría de amoldarse a ella:

> Dotado de una figura elegante, de una fisonomía expresiva, de un corazón sensible, de una imaginación vivísima, de un carácter enérgico, tuvo además (así que llegó a la edad de la razón), un espíritu tan observador que le hizo adquirir cierto tacto tan fino y delicado, que le sirvió luego para expresar debidamente lo que supo sentir y distinguir, antes de aprender (1820: 34).

La construcción romántico–liberal continúa al señalar que apenas sabía leer en su juventud y que aprendió a escribir en edad avanzada; que «reflexionaba y observaba» y llegó a la conclusión de que debía «buscar en el estudio de la naturaleza el infalible medio de imitar con verdad los distintos afectos que tenía que expresar» (35). Así, Máiquez sería alguien con una misión, con un proyecto casi desde siempre, con un plan visionario de reforma de los teatros, es decir, de regeneración de España desde el arte, por el que clama, incluso si debe enfrentarse al gusto popular y a las autoridades. No dudó, por tanto, en llevarlo a cabo porque su destino era corregir los defectos y los errores, tanto de los cómicos como del público: «También se convenció de que para plantear la reforma que proyectaba, y llegar él mismo a ser un verdadero cómico, era indispensable empezar por chocar con la opinión pública, sembrando desaires para recoger a su tiempo aplausos y merecida reputación» (35). Es decir, el héroe no duda en inmolarse ante la incomprensión generalizada porque su comprensión de los hechos va más lejos al tener una visión/ misión histórica de la que carece el vulgo.

La construcción del mito referencial, tanto para los profesionales, como para los políticos, continúa en el siguiente número del semanario. El actor es

célebre, arrogante porque es independiente, sabe lo que quiere y que está en lo cierto, convencido de su decisión y de su propósito, sabe cuál es su destino y que es capaz de doblegar al público (3). El sacrificio lo lleva a París, donde, sin saber la lengua francesa, es ayudado por la condesa-duquesa de Benavente; allí se codea con grandes actores como Talma y con literatos, «rectifica sus ideas» y consigue un método que, sin imitar a los franceses –esto siempre se destaca-–, sirva en España (7-8). «Creó un nuevo sistema de representación, más natural, más variado y el único que convenía a espectadores españoles» (9). Por las observaciones que hace, el responsable de la necrológica considera la de actor profesión, y profesión esencial al panorama de la nación, pues muestra el grado de civilización alcanzado, así como las implicaciones políticas que la actividad tiene, ya que no pocas veces los gobiernos se sirvieron de los cómicos, como de los escritores, para difundir sus planes y proyectos.

Según la perspectiva liberal, con su nuevo método, Máiquez retrataba a la sociedad, mostraba de qué forma el triunfo del mérito, aunque fuera individual, beneficiaba a todos (11-12). Pero su carácter y la consideración liberal de su profesión, el hecho mismo de profesionalizar la actividad, chocaron contra los gobiernos absolutos, cuyo sistema de producción artística se ajustaba a otras coordenadas, las cortesanas. Hacer la biografía/elogio del cómico era hacer la crítica del anterior periodo político. Desde el siglo XVIII, al menos, se luchaba porque se entendiera que el del actor era un «arte liberal», de modo que no pocos en la época, incluido Isidoro, intentaron alcanzar la independencia necesaria para desarrollar sus capacidades, que el sistema cortesano de producción artística, basado en la protección y el encargo, no les coartara porque, además, los trataba como criados, no como a iguales. Este sistema cortesano, si beneficiaba a muchos, no dejaba que se desplegaran las posibilidades creativas individuales, sujetas a modas y convenciones. Contra ello luchó Máiquez, además de contra el control excesivo que las autoridades ejercían sobre los comediantes, y por todo ello fue castigado hasta el exilio, momento que se aprovecha para cargar las tintas emocionales (17). La necrológica termina reclamando los honores que se deben al genio, el reconocimiento a la «gloria e ilustración nacional» que es Isidoro, el monumento que lo recuerde a las generaciones futuras y lo salve de la indiferencia de la olvidadiza patria, para finalizar con el soneto que Leandro Fernández de Moratín –exiliado-– dedicó a su muerte.

La asimilación del personaje al liberalismo se da mediante otro «Soneto en la muerte del inimitable actor español Isidoro Máiquez», publicado en *El Cetro Constitucional* el 27 de marzo de 1820, en el que se refiere uno de los mayores y más conflictivos éxitos del actor, y se destaca, por si no hubiera quedado claro,

su perfil liberal. El soneto trata sobre la tragedia *Roma libre*, representada en 1813 y en otras ocasiones, en la que interpretaba a Bruto, siempre con buena acogida, incluso con exaltadas respuestas del público, que salía a la calle inflamado del deseo de libertad. Mesonero Romanos recordaba en sus memorias que cuando recitaba determinados versos de la obra «el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y vitorear», por lo que «los soldados de la guardia tomaban las armas» para controlar el desorden (1944: 257). Por eso, en la composición, de entre las «ínclitas sombras» que le hacen coro y le aplauden, una le habla así: «Toma, le dijo, al lado mío asiento, / que Bruto soy, libertador del Tibre/ Parta el laurel la mía con tu frente/ que, aunque por Roma fui padre sangriento, / no más grande que tú, no fui más libre» (1820: 4). El autor de este soneto es Dionisio Solís, su amigo y colaborador, compañero de ideas políticas y responsable de gran parte de su fama y éxito, pues él adaptaba las obras a sus capacidades y le enseñó no poco del nuevo arte de representar, dejando a un lado la repetida referencia a Talma. Por otra parte, la lectura política de la figura, como se ve, se impone siempre.

Por las mismas fechas, *El Constitucional* del 25 de marzo de 1820 daba, así mismo, noticia de su fallecimiento y, siempre en clave liberal, añadía una nueva percepción, pues España se encontraba en una nueva época, de justicia para todos y de reconocimiento del mérito frente al capricho y la injusticia anteriores. Según la interpretación del periódico, en este nuevo tiempo han desaparecido las clases y se puede reconocer el genio, pertenezca a la que pertenezca y sea cual sea su oficio:

> El teatro español acaba de hacer una pérdida irreparable. El célebre Isidoro Máiquez ha fallecido en Granada (después de una larga y penosa enfermedad) el 18 del presente a la una y media de su mañana, llorado de cuantos amaban la gloria nacional y, por consiguiente, las bellas artes. Recogemos en este momento cuantas noticias puedan tener relación con los sucesos de su vida, para dar incesantemente a nuestros lectores una idea, si no cabal de su singular mérito, al menos la que pueda ser suficiente a calificarle; y nos persuadimos que este homenaje les será grato, pues llegó ya el día en que se puede tributar impunemente las debidas alabanzas al verdadero genio, sea cual fuese la clase a que pertenezca el individuo (4).

La mitificación del actor y el reconocimiento de un miembro destacado de la profesión cómica continuaron en periódicos como *El Universal* y *El Censor*, ejemplo del culto a la personalidad de los grandes hombres y al naciente concepto de la celebridad, que se manifestó mediante un homenaje teatral en septiembre de 1821 titulado *El apoteosis de Isidoro. Composición alegórica para representarse en el teatro del Príncipe en la noche destinada para el beneficio en*

obsequio de su memoria. El compromiso social obligó a que los beneficios se destinaran a su hija. La pieza termina con estos versos:

> Libre España de infames cadenas,
> a sus hijos mil premios ofrece,
> y a su gloria sin duda merece
> el impulso que activa les da.
> Con las artes la patria prospera:
> españoles, sin ellas no hay nada;
> apreciadlas y Europa admirada
> de ilustrada la palma os dará
> (en Cotarelo y Mori, 2009: 475).

El encumbramiento del «Roscio español» era también el de la civilización y las artes y, en concreto, del arte cómico. El proceso continuó con diferentes actos, siendo seguramente su hito más importante la construcción del monumento que los hermanos Julián y Florencio Romea, y Matilde Díez, financiaron en Granada, la ciudad en la que murió el actor, colocado el 17 de mayo de 1839 con la divisa «Gloria al genio» y una inscripción con varios de los títulos en que destacó: *Otelo, Óscar, Los hijos de Edipo, Fenelón, García del Castañar* y otros (Reyes: 1977). Fue realizado por José Contreras y es seguramente el primer monumento levantado a un actor, lo que ha de entenderse como un gesto de legitimación y orgullo profesional, como una muestra de respeto a uno de los ángeles tutelares de la profesión. Ángeles y mitos que se van sucediendo, olvidados unos al nacer otros, y que tienen diferentes funciones según las épocas: Máiquez, Julián Romea, Margarita Xirgu, Fernando Fernán Gómez, etc.

En ese mismo proceso de apropiación de la figura, aunque en otro ámbito, la ciudad de Cartagena también quiso que el actor fuera suyo, aunque salió para no volver nunca a ella, y en 1927 se inauguró una estatua en su honor. De igual modo, en 2020 el ayuntamiento de la ciudad ha celebrado el aniversario de su muerte.

Julián Romea, el actor respetable

Julián Romea fue uno de los primeros alumnos de la Escuela de Declamación. Procedía de una familia acomodada cuya riqueza vino a menos. Comenzó a representar en 1833, con el método naturalista que empleaba Maiquez, tras haber pasado dos años por las clases de Carlos Latorre. El relato que se hace de su vida es relativamente parecido al que se hizo de su coterráneo murciano. Ambos comparten un modelo biográfico y sicológico ya consolidado en la conformación del personaje, que es el de quien se hace a sí mismo, el héroe convertido en mito: pobreza, genialidad, soberbia, independencia, soledad y

conciencia desde muy pronto de estar abocado a una ineludible misión. En Isidoro es la de renovar la declamación; en Romea, prácticamente lo mismo. Pero en su caso, llega el triunfo y el reconocimiento, en forma de ascenso social, empleos, distinciones y medallas, no la muerte en soledad y loco. Por otro lado, mostrando el cambio de los tiempos, si Isidoro no dejó testimonios escritos sobre sí mismo, Romea sí, en los que aprovecha para vincularse con el modelo deseable y con la figura destacada que fue Máiquez, renovadora de la escena: «Desde muchacho –escribe en 1866 en *Los héroes en el teatro*–, un instinto me apartaba de esa rutina [interpretativa] y buscaba con ansia otra cosa, que ni formular sabía, pero cuya necesidad sentía» (2009: 193). Con estas palabras se presenta como un iluminado con una misión, un romántico llamado a revolucionar la interpretación. Como Máiquez, está solo ante el mundo, pero tiene carisma, una cualidad gracias a la cual puede hacer frente a las adversidades y triunfar (Berenson y Giloi: 2010).

Las biografías, a menudo noveladas, que escriben sobre ambos coinciden en sus comienzos difíciles, en su generosidad, en su capacidad para la amistad a pesar de su altivez, en sus matrimonios desafortunados, pero se alejan al tratar de la muerte, pues si la de Isidoro fue en el destierro y abandonado de casi todos, inhumado en Granada casi en el olvido, la de Romea es entre amigos, con entierro multitudinario por las calles de Madrid, en carroza cuyas cintas llevaron diferentes personalidades de la política y la cultura, con parada en lugares simbólicos como el Teatro Español, desde cuyos balcones, con colgaduras negras en señal de respeto y luto, observaban su paso y se despedían actrices de ese coliseo y del de la Cruz. El reconocimiento y el duelo fueron máximos y populares al paralizarse la capital para rendir homenaje al intérprete. Si Máiquez fue el «Roscio español», Romea es el «Talma español»; si para el primero se pidieron distinciones y un busto que lo inmortalizara, el famoso Ernesto Rossi, desde el escenario barcelonés donde se encontraba trabajando al conocer la noticia de su muerte, pidió igualmente un monumento a su memoria (Reyes, 1977: 212-216).

Al fallecer en 1868, la noción de gran hombre estaba asentada entre la población y en la rutina y los ritos del reconocimiento institucional, de manera que es posible hacer ese tipo de grandes manifestaciones de afirmación y gratitud. En el siglo XVIII se dio algo similar cuando falleció el 1 de abril de 1767 María Ladvenant, hasta el punto de que parte de la calle de Atocha y los alrededores de la plaza de Antón Martín se llenaron de público deseoso de acompañarla en su último viaje. La noticia eclipsó la de la expulsión de los jesuitas ese mismo día, inadvertida para la población (Cotarelo y Mori, 2007; Álvarez Barrientos, 2019: 106-108). La diferencia con el caso de Romea es que esta manifestación

fue espontánea, no organizada por la Administración. Hubo que esperar cien años para que un intérprete recibiera un tratamiento similar, aunque mayor: los actores, al menos algunos de ellos, habían entrado en el grupo de individuos y profesionales con derecho a ese tipo de distinción que otorga el Estado. Pero recuérdese que Romea era, además de actor, escritor y académico, miembro de la orden de Carlos III, cuyo manto azul tachonado de estrellas envolvió el féretro, y gentilhombre de S.M.; alcanzó unas honras que ningún cómico hasta entonces logró. Pero, aun así, es posible que en ese entierro no se reconociera tanto al hombre distinguido (académico, cortesano, etc.), cuanto al más conocido como actor, sin olvidar, antes al contrario, sus contactos con gobernantes, apenas explorados por la crítica, pues sus dos hermanas se casaron con sendos políticos: Cándido Nocedal y Luis González Bravo, lo que implicaba ampliar la red de relaciones y contactos (Cano Benavente, 1968: 115-129).

Romea se había hecho a sí mismo, lo mismo que los cónyuges de sus hermanas, que Máiquez y Matilde Díez, la esposa del actor, como tantos en esa profesión. Todos ellos, por otro lado, muestran la movilidad social que se daba en la sociedad madrileña al menos desde el siglo XVIII, y que en el mundo del teatro decimonónico tiene que ver con el abandono del ya mencionado antiguo sistema cortesano, con el olvido de la antigua estructura de producción teatral amparada por instituciones como el Ayuntamiento y con la asunción de un sistema empresarial privado, más arriesgado que el antiguo, en el que los altibajos eran frecuentes, como le sucedió al mismo Romea al frente del Teatro Español, en el que trabajó durante veinte temporadas, trece de ellas como empresario (Rubio Jiménez, 2009: 21-22). La liberación comercial había empezado aproximadamente en 1823 y dos años después era una realidad contra la que se rebelaron aquellos cómicos que preferían la seguridad conocida del sistema antiguo. A los portadores de esa nueva visión empresarial les llamaron «especuladores» (Álvarez Barrientos, 2009:29), estaban liderados por Juan de Grimaldi, soldado que llegó a España con los Cien Mil Hijos de San Luis e hizo fortuna, entre otras cosas, como empresario teatral (Gies, 1988). El modelo empresarial se abandonó hasta su resurgimiento en 1836. Un cambio definitivo que dio paso a la gran variedad de manifestaciones teatrales del Ochocientos, desde la ópera a la zarzuela, pasando por el género chico, los bufos, la alta comedia, etc.

El aumento de teatros en aquella centuria, de actores, cantantes y músicos significó la definitiva profesionalización del mundo del teatro, su entrada en las estructuras económicas de la oferta y la demanda que se daba en los demás oficios, así como la creación de sociedades para la defensa de los derechos

económicos, sobre todo de comediógrafos y músicos, que se organizaron mejor que los cómicos, como recuerda Julio Nombela en sus memorias (1976: 751-755).

Bibliografía citada

ALIVERTI, Maria Ines (1998), *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2008), Introducción a R. Pérez, *Madrid en 1808. El relato de un actor*, Madrid, Ayuntamiento, pp. 13-67.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2009), «Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía», estudio preliminar a E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y su época*, Madrid, ADE, pp. 9-90.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE.

AMORÓS, A. (2020), *Maestros y amigos. Semblanzas y recuerdos*, Madrid, Fórcola.

ANÓNIMO (1836), *Sales cómicas, agudezas y rasgos de imaginación de autores españoles y extranjeros*, Valencia, Imp. Cabrerizo.

BERENSON, E. y GILOI, E. (eds.) (2010), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth– Century Europe*, New York/ Oxford, Berghahn.

CANO BENAVENTE, J. (1968), «Romea. Nocedal. González Bravo (Vértices de un afecto fraternal)», *Julián Romea. Primer centenario (1813-1868)*, Murcia, Ayuntamiento, pp. 115-129.

COTARELO Y MORI, E. (2007), *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández La Tirana*, ed. de J. Álvarez Barrientos, Madrid, ADE.

COTARELO Y MORI, E. (2009), *Isidoro Máiquez y su época*, ed. de J. Álvarez Barrientos, Madrid, ADE.

DELGADO «PEPE HILLO», P. (1982), *Tauromaquia o arte de torear. Obra utilísima para los toreros de profesión, para los aficionados y toda clase de sujetos que gustan de los toros*, ed. A. González Troyano, Madrid, Turner.

ENCISO CASTRILLÓN, F. (1832), *Principios de literatura acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros*, Madrid, Imp. de Repullés.

GIES, D. T. (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Empresario and Government Agent*, New York, Cambridge U.P. https://doi.org/10.1017/CBO9780511627644

GÓMEZ TRIGO, G. (h.1850), *La declamación. Opúsculo por…*, Madrid, Francisco García Padrós.

MESONERO ROMANOS, R. de (1994), *Memorias de un setentón*, ed. de. J. Escobar y J. Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia.

MONTES «PAQUIRO», F. (1983), *Tauromaquia completa, o sea el arte de torear en plaza. Acompañada de un discurso histórico apologético y otro en que se proponen las*

mejoras que debería sufrir este espectáculo, ed. A. González Troyano, Madrid, Turner.

MUSSO VALIENTE, J. (2004), *Obras,* ed. J. L. Molina Martínez, Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia.

«Necrología», *El Cetro Constitucional. Semanario Político*, 2, 1820, 32-36; 3, 1820, pp.3-20.

NOMBELA, J. (1976), *Impresiones y recuerdos*, ed. J. Campos, Madrid, Tebas.

ORTEGA Y GASSET, J. (2008), *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. A. Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva.

PRIETO, A. (2001), *Teoría del arte dramático*, ed. J. Vellón Lahoz, Madrid, Fundamentos/ RESAD.

«¿Qué haría yo si fuera cómico?», *Diario Literario-Mercantil*, 26 de abril de 1825, pp. 102-103.

REYES, A. de los (1977), *Julián Romea. El actor y su contorno (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.

ROMEA, J. (2009), *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes del teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos/ RESAD.

ROMERO DE SOLÍS, P. (ed.) (2005), *La Real Escuela de Tauromaquia de Sevilla (1830-1834)*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/ Universidad de Sevilla.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (2009), Introducción a J. Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes del teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos/ RESAD, pp. 7-68.

«Soneto en la muerte del inimitable actor español Isidoro Máiquez», *El Constitucional, o sea crónica científica, literaria y política*, 323, 27 de marzo de 1820, p. 4.

SORIA TOMÁS, G. (2010), *La formación actoral. La Real Escuela de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos/ RESAD.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 37-64
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.02

Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León

The artistic trajectory of Joaquina Baus Ponce de León

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO

Autoría:
Ana Isabel Ballesteros Dorado
ballesteros@ceu.es
Universidad CEU-San Pablo, España
https://orcid.org/0000-0001-8244-5326

Citación:
BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. «Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 37-64. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.02

Fecha de recepción: 07/06/2021
Fecha de aceptación: 09/07/2021

© 2022 Ana Isabel Ballesteros Dorado

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En este artículo se muestra la carrera escénica de una primera actriz apenas estudiada hasta hoy. Se deshacen errores transmitidos sobre sus antecedentes familiares, se presentan sus primeras actuaciones, la evolución de su salario y de los papeles que encarnó, como así mismo su actividad en distintos teatros y compañías y la repercusión de sus trabajos en el público y la crítica de su tiempo.

Palabras clave: Joaquina Baus; Familia Tamayo; Familia Baus; interpretación actoral decimonónica

Abstract

In this paper, the stage career of a leading actress barely examined so far is shown. Mistakes transmitted about her family background are undone, her first performances are brought to light, the evolution of her salary and the roles played by her are explained, as well as her activity through different theaters and companies, and the impact of her work on the public and critics of that time.

Keywords: Joaquina Baus; Tamayo's Family; Baus' Family; 19th century acting performance

Introducción

En la bibliografía sobre el teatro del siglo XIX, apenas se encuentran sobre Joaquina Baus sino breves menciones, algunas a propósito de su hijo Manuel, por haber estrenado las primeras producciones de este en sendos días de beneficio

(Cotarelo, 1898; Miranda, 2005: 127). Por ejemplo, Isidoro Fernández Flórez la recordaba así en el primero de ellos: «Era Joaquina Baus de presencia gallarda, de noble rostro, de cabal hermosura, de acendradas virtudes; tan actriz como señora; eminente en las dotes de la naturaleza, en las de la inteligencia y en las del corazón…» (*Fernanflor,* 1898: 308).

Según Cotarelo, Antera Baus Laborda influyó en la formación de quien era su medio hermana (1902: 341). Luis Calvo recordaba la ejemplar interpretación de Joaquina en reposiciones de *El trovador,* y también ciertas anécdotas conyugales, pero lamentaba no haber prestado más atención a cuanto en su propia casa se oía sobre ella de labios de Teresa Baus Ponce de León, que la quería mucho (1920: 246-247).

Esta escasez de alusiones contrasta con el prestigio alcanzado como primera dama en sus últimos años, semejante al de coetáneas como Concepción Rodríguez (Gies, 1988), Juana Pérez (Ballesteros, 2012: II, 726) o las hermanas Lamadrid (Calvo, 1920: 69-74, 94-106, Soria, 2020), si bien el no haber descollado tan pronto como otras actrices, el morir todavía joven y el trabajar en provincias mucho tiempo en empresas de escaso fuste le dificultó exhibir su maestría en condiciones como las disfrutadas por otras figuras de la escena. Pero, gracias a su perseverante laboriosidad, cobró mayor renombre que artistas más resueltas o con dotes naturales más ostensibles desde niñas, como su propia hermana Teresa o Juana Pérez. Si se la comparara con las hermanas Lamadrid, se demostraría que Joaquina aventajaba a Bárbara tanto en diligencia y estudio como en belleza y figura, y a Teodora en el aspecto físico. Y si gracias a Antera pudo aprender a interpretar personajes áureos, en los cuales aquella no tenía parangón (v. gr., Anónimo, 1830c, Calvo, 1920: 145-146), adquirió también gran competencia, en progresión ascendente, en los de las nuevas corrientes teatrales, que exigían mayor verismo y naturalidad escénica, sin llegar a conocer el declive a la edad en que otras compañeras de profesión se retiraban o pasaban a figurar en papeles de características.

1. Antecedentes familiares

Joaquina estuvo condicionada por las circunstancias de su familia de origen. Su padre, Francisco Baus Ferrer, hijo de José y Margarita, trabajó en los teatros de Madrid como pintor, tramoyista y bailarín en 1780, 1783 y 1787, en Cartagena entre 1788 y 1893, en la ciudad de Murcia entre 1789 y 1793 (Pina, 2016: 89, 90, 103-104, 144-154, 167-170, 181, 204, 274); en Barcelona, con José Escayo, en 1793 (Anónimo, 1793: 592) y de nuevo en Madrid los últimos años del siglo XVIII hasta su fallecimiento en agosto de 1816. Ventura Laborda Soro, su primera mujer, a propósito de una denuncia ante las autoridades murcianas en

1790 (por vivir amancebado con Manuela Lucía), aludió a sus hijos, aunque las descendientes conocidas son Teresa y Antera, que nacieron, respectivamente, hacia 1791 (AVMS, 2.ª-474-1, 2.ª-475-77) y en 1797[1].

Esta Ventura, hermana de la escritora María y de la muy citada primera actriz y cantante Francisca (Martín, 2018; Pessarrodona, 2017: 116, 119, 121, 123), desde 1781 había trabajado en la compañía murciana de Juan Ponce de León (Pina, 2016: 149), padre o abuelo, según Cotarelo (1902: 71) de Dominga Antonia, segunda mujer de Francisco Baus y madre de otra Teresa y de Joaquina.

Antera ha merecido algunos estudios (Rubio, 2008: 63-74). No así sus hermanas. Por añadidura, Cotarelo confundió a Teresa, segunda bailarina en Madrid (AVMC 1-24-10) y Barcelona (como en 1817-1818), con una medio hermana más joven (1902: 415). La primera estuvo casada con José Maqueda, actor secundario y primer apuntador, hermano de la conocida amante de Máiquez, María. Al morir el marido de Teresa Baus en septiembre de 1821, dejó dos hijos huérfanos (AVMS 3-480-7). Ella se jubiló en 1823 (AVMS 2.ª-474-1.º; Secretaría 2.ª-475-77) y el 26 de septiembre de 1825 dio a luz a Carlota, de padre desconocido y bautizada en Gibraltar el 19 de octubre de 1828, en su casa, por estar en peligro de muerte. El 4 del mismo mes y año, víctima de la fiebre amarilla, había fallecido Fernando Maqueda, de unos catorce años de edad[2], único hijo que quedaba del matrimonio de Teresa, quien sucumbiría el día 5 de la misma enfermedad, con unos treinta y siete años. Joaquina y Tamayo se llevaron consigo a Carlota, pese a carecer de pensión alguna hasta 1833 (AVMS 2.ª-474-1, 2.ª-475-77)[3].

Dominga Antonia Ponce de León, gracias a la insistencia de su hermano Antonio, primer actor del Teatro de la Cruz desde 1803 y casado con la primera

1. Quizás otros actores fueran hijos suyos también, según sugirió Cotarelo (1898: 290), como Vicente Baus, parte de la compañía de los Reales Sitios en 1827 (AV Corregimiento, 1-252-60), director y primer actor en la de Juan Sánchez en 1832 (Anónimo, 1832a: 3).
2. El otro hijo de José Maqueda hubo de morir antes: ya en abril de 1824 dejó de percibir su orfandad y no se le nombró como posible heredero frente a su medio hermana Carlota (AVMS 3-486-2).
3. En octubre de 1833 se les entregó un total de cuatro mil ochocientos veinticuatro reales de los trece mil cuatrocientos veintidós que le correspondían por los atrasos en la percepción de sus derechos de orfandad, junto con el dinero que su madre y hermano habían dejado de recibir desde 1826 (AV Secretaría 3-486-2), en virtud de una disposición del corregidor de Madrid relativa a no pagar jubilaciones, viudedades y orfandades a quienes no residieran en España, a partir del 29 de septiembre de 1823 (AV Secretaría, 2.ª-474-1, 2.ª-475-77). Ocuparse de Carlota no sería el único motivo por el que se consideraría caritativos a los Tamayo: a este y José Máiquez, director y empresario, respectivamente, de una compañía teatral en Sevilla en 1839, se les alabó mucho por organizar una función de beneficio con que ayudar al pintor Esquivel cuando se estaba quedando ciego (1839e: 4).

actriz de cantado Benita Moreno de Velasco (AVMS 2.º-467-12), trabajó como parte de por medio en 1806 y 1807, aunque se prescindió de ella «por inútil» en abril de 1808, sin que surtieran efecto sus ruegos por lo invertido en ropas para las funciones, el mantener a una niña huérfana de menor edad o el haber contraído en la actividad teatral la dolencia que creía ella haber ocasionado aquella resolución (AVMS 4-124-4). En 1814, ella o una hija de su mismo nombre lograron participar en algunas funciones (Anónimo, 1814: 616). Tras morir su marido, la misma entró en las listas como última actriz y bailarina (Anónimo, 1817: 393-395) y, recién jubilado su hermano (AVMS 3-480-4), en el Teatro de la Cruz como la última de las racionistas (Anónimo, 1818: 359).

En 1815 se le había concedido una plaza de acomodadora de cazuela (AVMC 1-63-80, 1-51-48) con derecho a tres reales por día de función. El 1 de diciembre 1823, volvió a solicitar la plaza (AVMC 1-99-21), que disfrutó por dos reales en los años siguientes (AVMC 1-9-99; Secretaría 3-477-11)[4].

Dominga Antonia, como viuda de Francisco Baus, empezó a percibir tres reales diarios hasta 1829, y Teresa y Joaquina, en concepto de orfandad, dos reales cada una (AVMS 3-480-5). La madre procuró que entraran en las compañías cuanto antes, y los meses o las temporadas en que alguna de ellas trabajaba, dejaba de cobrar su respectiva pensión. A partir de enero de 1820, se vio en los escenarios a Teresa (Anónimo, 1820: 52), bautizada como Vicenta María Teresa el 19 de abril de 1809 (AHISS, B62: 46v). En la siguiente temporada, también bailaba (Anónimo, 1821a: 24) y figuraría como última dama en las listas de las temporadas 1822-1823 (1822a) y 1824-1825, con sueldo de diez reales y la indicación «si hace falta» (AVMC 1-9-99; 3-477-11). Excepto unos pocos meses de parón en 1832 (AVMS 2.ª-473-52), permanecería en los teatros madrileños hasta 1838, desempeñando papeles de primeras y segundas damas, y luego alternando hasta 1849 con las provincias, fundamentalmente Sevilla, Valencia y Barcelona (AVMS 3-385-59; AVMS 9-449-22), ciudad esta última donde llegó a sostener su propia compañía (Anónimo, 1848a: 890). El 7 de noviembre de 1826 se casó con Antonio Molina Naranjo (AHISS, M39, 59v) [conocido por Cobos], que llegó a los teatros de Madrid en 1825 como parte de por medio, fue contratado como racionista después, y también cuando convenía a las compañías seguir contando con Teresa, en las últimas líneas de cuyos contratos figuraba (AVMS 4-236-58)[5]. Aunque la actriz obtuvo su

4. Tuvo la deferencia de costear unas almohadillas para proteger de las maderas de los bancos los vestidos de las señoras de la cazuela, y logró que no se le prohibiera la distribución pese a algunas quejas interpuestas (AV Corregimiento 1-9-115).
5. Por poner un ejemplo, en la temporada 1837-1838, Teresa se ajustó por cincuenta y cinco reales, mientras su marido, según se escribió al final del contrato, percibiría catorce

jubilación en 1850, se quedó suspendida cuando era contratada por alguna compañía (AVMS 4-103-51). La muerte parece que le sobrevino de repente el martes 30 de octubre de 1860 a las once de la noche (Villar, 1860: 3).

Por su parte, Engracia Joaquina Francisca nació el 16 de abril de 1812 y fue bautizada en la parroquia de San Sebastián (AHISS, B 63: 63r)[6]. Su boda con José María Tamayo se verificó en la misma iglesia, el 7 de mayo de 1828 (Fernández, 2004: 18). Son datos divulgados los de los nacimientos de Manuel y Victoriano (Fernández, 1995: 59). Más tarde, Joaquina daría a luz a Andrés y a Josefa (AHNP, 1873 Tomo 31118, folio 1053r.).

De su defunción el 5 de junio de 1852 se ocupó más la prensa que de las de sus hermanas actrices Antera (Anónimo, 1848b: 4) y Teresa. Se la enterró en San Nicolás hacia las once de la mañana del 7 de junio y en la misa de réquiem celebrada en el camposanto, el párroco don Antonio de Zafra exaltó sus virtudes como hija, madre y esposa casta (Anónimo, 1852b: 3). Componían el cortejo fúnebre más de cincuenta carruajes y gentes de todas las clases sociales (Anónimo, 1852c: 4; 1852d: 3). José María Fuentes, antiguo compañero suyo y empresario de la compañía malagueña donde trabajaba, encargó unas honras fúnebres en esta ciudad (Anónimo, 1852e: 2).

2. Trayectoria

2.1. Los inicios (1821-1824)

Cuando en 1849 indicó sus servicios en los teatros principales de Madrid, Joaquina se limitó a aquellos conforme a los cuales se le ajustaría una potencial pensión de jubilación, y escribió ser el primero 1825 (AVMS 9-449-22). Pero para entonces ya se había enfrentado al público: si como niña se la presentó al anunciarse su ejecución del diálogo *Los cómicos aficionados* (Anónimo, 1822a: 4), casi dos años antes había participado en el montaje de una comedia de santos debida a Antonio Pablo Fernández, *Ángel, lego y pastor o san Pascual Bailón* (Anónimo, 1821b: 76; 1821c: 100). El 18 de febrero de 1821 (Anónimo, 1821d: 349-350), participó en la función de una comedia ejecutada anteriormente por su madre con Isidoro Máiquez y Antonio Ponce (Anónimo, 1814: 616), *El pastelero del Madrigal* (Ares, 1991; Cañizares, 1995; Solís, 1996).

(AVMS 4-236-58). Venía manteniéndose la norma de procurar contratar a los cónyuges cuando interesaba mucho una figura (Ballesteros, 2012: I, 49-52), particularmente desde que Ignacio Tadeo Gil así lo impusiera (AVMC 1-196-24).

6. Cotarelo señaló 1813 como el año de su nacimiento sin pruebas documentales (1898: 290), dato publicado también en distintos medios (Anónimo, 1897: 1).

Estos trabajos escénicos fueron de carácter eventual, y muchos meses de 1823 ella y su hermana volvieron a cobrar sus orfandades, y así mismo Joaquina la temporada 1824-1825, pero los empeños de su madre con las compañías darían resultado (AVMC 1-9-133).

2.2. Diez años en los teatros principales de Madrid

El carácter apacible de Joaquina, su docilidad y mansedumbre, convenía para papeles de damitas sometidas a la autoridad de padres y tutores, si bien, aun constituyendo a veces los principales entre los femeninos de las obras, no reposaba en ellos el mayor peso de aquellas y, desde luego, quedaba ensombrecida en los papeles de segunda dama. Por ejemplo, en varias reposiciones de *Dido,* de Franc de Pompignan, una de las grandes creaciones de Concepción Rodríguez (Gies, 1988: 44), esta daba vida a la reina de Cartago y Joaquina a Elisa (AVMS, 6-311-3). No obstante, a veces se le repartieron papeles inicialmente interpretados por primeras damas muy aplaudidas en ellos, como Agustina Torres –hizo de Emilia en *La llave falsa*, pieza estrenada en 1825 por aquella–, como Concepción Samaniego –fue Leonor en las reposiciones habidas entre 1830 y 1835 (AVMS, 6-311-3) de *La pata de cabra* (Grimaldi, 1986)–, o Concepción Rodríguez, por ejemplo respecto al personaje de Matilde, en *Lujo e indigencia* (Ballesteros, 2012: I, 144) o, a partir de 1831, el de la protagonista femenina Leonor, en la aplaudida versión realizada por Ventura de la Vega de *El Tasso,* de Alejandro Duval (VV. AA., 1961: 76).

Pocas veces se le repartieron papeles masculinos, pero uno de cierta importancia lo fue el de Narciso en la versión de *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, como se verá más adelante.

Por otro lado, si bien en ocasiones Joaquina trabajó con el que se convertiría en su marido, raramente conformaban pareja escénica: ella solía emparejar con el muy apreciable José Valero (Calvo, 1920: 137-143), a veces incluso con el famoso Carlos Latorre (Soria, 2008), y con mayor frecuencia ocupaba una posición predominante su personaje femenino frente al encomendado a Tamayo.

Parte del interés de este periodo lo supone el conjunto de piezas que estrenó y que repetiría a lo largo de su carrera. Figurar en el Teatro del Príncipe, donde se la contrató en años sucesivos desde 1825 hasta 1835, suponía actuar fundamentalmente en montajes del llamado «repertorio moderno», frente a sus hermanas Antera y Teresa, que, en el Teatro de la Cruz, ejecutaban muchas piezas del teatro llamado «antiguo». Algunas excepciones lo suponen su interpretación de Celia en *La melindrosa*, de Lope de Vega, refundida por Trigueros, en 1831 (con Rodríguez como Belisa y Tamayo como Felisandro), o la de

Beatriz en *La dama duende*, en 1833, con Concepción Rodríguez en el papel de doña Ángela (AVMS 6-311-3).

También encarnó personajes de Molière: Leonor en *La escuela de los maridos,* Isabel en *El enfermo de aprensión*, Violante en *El misántropo* (con Tamayo en el papel del vizconde), Luisa en *El avaro* (Tamayo hacía de Jacinto), Pepita en *El hipócrita* (AVMS 6-311-3) o Laura, papel femenino principal de *El aturdido o Los contratiempos*, aunque esta versión fue silbada (Ballesteros, 2012: 631-636).

Si se examinan uno a uno los contratos de sus temporadas en Madrid, se observa una mejora muy moderada en sus emolumentos los primeros años, y mejores estipendios cuando su marido los regateaba con los empresarios. Su primer contrato, en 1825-1826, fue por doce reales de partido, exactamente igual que el de Tamayo, que llegó nuevo esa temporada (AVMC 1-196-4 y 1-9-99; Secretaría 3-477-11). La voz de Joaquina debía de ser adecuada para el canto, pues figuraba entre las coristas de la compañía de ópera, dirigida entonces por Dionisio López (Anónimo, 1825: 86), según la escritura firmada por su madre: «Se obliga a desempeñar los papeles que le den, con obligación de acompañamientos, figurar en los bailes y cantar en los coros con sueldo de doce reales por representación» (AVMS, 3-478-21).

Quizás por eso se le confió alguna canción. Ya se ha mencionado su papel de Narciso en un estreno que cobró carácter de acontecimiento, el de *Ingenio y virtud o El seductor confundido*. En él, Joaquina debía entonar un romance inexistente en el original, musicado por Ramón Carnicer y con acompañamiento de guitarra (Anónimo, 1828: 1316)[7]. Su miedo escénico la hizo cantar temblando injustificadamente, según Carnerero, pues el público la había aplaudido con toda justicia. El resto de su papel lo ejecutó con su consabida modestia (1828: 3. Véase Ballesteros, 2012: I, 500-511).

Ya iniciado el año 1826, se le asignaría el papel de Constanza en la pieza de cantado adaptada como comedia por Marqués y Espejo (Lafarga, en Lafarga, 1997: 236) *El aguador de París* (Anónimo, 1826a: 28). Entre otros trabajos suyos de esta temporada, se encontró el de Virginia, –papel que solían ejecutar niñas, como había hecho Antonia Segura con doce años (Anónimo, 1816: 764)–, en *Pablo y Virginia*, con la primera actriz Agustina Torres en el papel de Pablo (Anónimo, 1825: 269).

La temporada 1826-1827, el partido de Joaquina se elevó a catorce reales diarios y, como su hermana Teresa se había marchado mediada la temporada

7. No parecen haberse conservado muchos ejemplos de este tipo, pero, ya con más confianza en sí misma, años después, en compañía de Tamayo y Arjona, satisfizo cierta petición imprevista del público gaditano respecto a entonar el himno marcial del *Pelayo* (Anónimo, 1841d: 1-2).

anterior al Teatro de la Cruz, en las listas del Teatro del Príncipe ascendió al cuarto puesto de las damas, después de Agustina Torres, Jerónima Llorente y Rosa Peluffo, que ganarían cuarenta reales, veintiocho y veintiséis, respectivamente (AVMC 1-89-64; Secretaría, 3-490-3). En posición equivalente aparecía José Valero (Anónimo, 1826b: 251). Joaquina ejecutaría papeles «análogos a su disposición», sin especificarse su clase y, así, en varios estrenos se le asignaron algunos relevantes que quedarían en su caudal. Por ejemplo, el de la princesa Constanza, en la tragedia *Doña Inés de Castro,* de de La Motte (Ballesteros, 2012: I, 243-257): la dulzura y sumisión del personaje, prometida oficial del príncipe pero muy comprensiva y benévola con Inés, casaban bien con las facultades de Joaquina quien, al decir de Luis Calvo, transmitía a su ejecución las cualidades que le eran propias (1920: 247). Entre otros estrenos, participó en el de *Las tres novias o El caballero a la moda,* de *Dancourt*, encarnando a Mariana, una bella jovencita renuente a casarse con quien su padre pretendía, por haberse enamorado de un conde que resultaba ser el embaucador y mujeriego marqués del Plátano (Ballesteros, 2012: I, 293-306).

En 1827 Joaquina por primera vez firmó personalmente su contrato por los mismos catorce reales del año anterior (AVMS 3-490-3), y se le siguieron repartiendo papeles de jovencitas, como el de Rosa en *Dos palabras o Una noche en el bosque*, aunque el estreno de más repercusión en que participó esa temporada fue el de *A Madrid me vuelvo,* de Bretón de los Herreros, donde dio vida a la protagonista femenina, Carmen, quien rechazaba por grosero a Esteban, novio impuesto por su padre, mientras favorecía a Felipe, encarnado por Santiago Casanova y, una vez jubilado este, por José Tamayo (Ballesteros, 2012: I, 357-361, 361-391).

Cuando Manuel Gaviria accedió a la empresa de los teatros en 1828, Joaquina, aún soltera, mantuvo su contrato sin variación alguna (AVMC, 1-25-14). Aquel año dramático no resultó profesionalmente muy satisfactorio para ella, pues algunas obras en cuyo estreno tomó parte no gustaron, aunque sí el drama con que se abrió la temporada, *El sitio del campanario* (Ballesteros, 2012: I, 396-403, 425-430, 461-470).

Al año siguiente, Joaquina volvió a ocupar el cuarto lugar entre las damas con el mismo ajuste (AVMC, 3-410-15 y 1-196-23). El embarazo de su primer hijo coincidió, excepto en su último mes, con el cierre de los teatros habido por la enfermedad y muerte de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, desde el 7 de mayo hasta el 18 de agosto de 1829. Pero con motivo de la cuarta boda de Fernando VII, el 10 de diciembre, Joaquina volvió a la escena (AV 6-311-3).

En 1830, Tamayo habría de discutir con Gaviria durante semanas acerca de la renovación de los contratos (Anónimo, 1830a: 2). Incluso llegó a dudarse

de la permanencia de los cónyuges en Madrid, y en la prensa se sugirió que a Joaquina le convenía quedarse en la capital como segunda dama, pues, siendo joven (eufemismo de no haber llegado a su plenitud como actriz), en provincias no lograría perfeccionarse y en cambio adquiriría indeseables resabios (1830b: 3). Finalmente, Tamayo consiguió firmar el 28 de febrero que su mujer recibiría treinta y cuatro reales diarios por interpretar cuantos papeles se le asignaran, tanto de damas jóvenes como otros adecuados a su físico y facultades (AVMS, 3-410-24)[8], y eso significaba haber visto aumentada su remuneración en más del doble.

Joaquina estrenó con éxito *El duque de Pentielve* (el 8 de enero), en que actuó como Ysaura y también fue, con Latorre, la protagonista de *El contumaz*, pieza recibida con «una silba general y sonorosa» (Ballesteros, 2012: I, 560-566). Igualmente, se le repartieron otros papeles interpretados anteriormente por Samaniego, como el de Inés en *El sordo en la posada*, en versión de Félix Enciso de Castrillón; el de Luisa en *El amante jorobado* y en *El gastrónomo sin dinero,* o el de Carolina en *Los pajes de Federico*, de Rodríguez de Arellano (AVMS 6-311-3). Pero, sobre todo, se le asignaron aquella temporada obras de repertorio y papeles de segunda dama. Por ejemplo, aparte de los ya aludidos, encarnó a Isabel en *El vano humillado*, mientras Concepción Samaniego daba vida a Juana; a Clara, en *Marido joven y mujer vieja,* con Dolores Generoso como protagonista; en *Los dos yernos*, hizo de Amalia, y Generoso de Juana.

El 20 de febrero de 1831, José Tamayo renovó su contrato y el de su mujer con las mismas condiciones del año anterior, esta vez con el Ayuntamiento, que se hizo cargo de los teatros a falta de licitadores aceptables después de la renuncia de Gaviria (AVMS 3-410-24; AVMS 1-979-17). De nuevo cuarta entre las damas, después de Rodríguez, Generoso y Llorente, pasarían al caudal de Joaquina, aparte de algunos papeles femeninos secundarios más, otros principales o de obras reconocidas (AVMS 6-311-3). Fue entonces cuando se le asignó el de Elisa en *Dido,* antes desempeñado por Peluffo; en *Don Dieguito,* de Gorostiza (Gies, 1996: 92), se le dio el de Adelaida; en *La urraca ladrona*, el de doña Ana; en *La astucia contra la fuerza o Los tres presos*, el de Sofía, antes encarnada por Concepción Samaniego; en *El amigo íntimo*, el de Juanita; en *El testamento,* el de Estela; el de Anita en *La dama blanca,* de Boieldieu, en

8. Él, por su parte, se comprometía por treinta y siete reales a ejecutar segundos y terceros actores, pero también algunos primeros y, en general, los que se le repartieran. Tamayo obtuvo también los permisos necesarios para hacer algunas jornadas con su mujer en los Reales Sitios, tres en Aranjuez (a negocios propios, decía, el 30 de marzo) y doce en La Granja, en julio, aprovechando el parón veraniego de la compañía, y así añadir algunos reales al haber familiar (AVMC 1-124-4).

que Tamayo hacía de Jorge; el de la condesa protagonista de *El marido soltero* y el de Angelina en *Don Desiderio,* mientras Tamayo hacía de Federico; el de Zetulbe en la opereta *El califa de Bagdad,* con Latorre como oponente masculino o, según se señaló anteriormente, el de Emilia en *La llave falsa*, mientras su marido daba vida a Paulino.

En cuanto a los estrenos, trabajó con Tamayo en dos adaptaciones de Ventura de la Vega que triunfaron: *La expiación* (Gies, 1996: 131), ella en el papel principal de Julia y él, en el de Fernando, y *Acertar errando o El cambio de diligencia*, en que ella hacía de la huérfana Ventura y Tamayo del joven Carlos. También estarían juntos en la mal recibida *La falsa ilustración* (Ballesteros, 2012: I, 584-592).

Si se silbó *El aturdido,* no fue tampoco un éxito *Una hora de ausencia*, en que Joaquina, en el papel principal de Margarita, acababa casándose con el tronera Teodoro después de renunciar el tío de este a su matrimonio con ella, una vez descubierta la mutua atracción entre los jóvenes con una estratagema (Ballesteros, 2012: I, 653-656). Pero, a cambio, se encontraría en los elencos de piezas que quedarían de repertorio, como *El amante prestado,* de Scribe y Duveyrier, en que se salía algo de sus papeles habituales, pues encarnaba a una joven aristócrata mimada, coqueta y algo frívola, pretendida por numerosos caballeros, que, compadecida de Paulina, huérfana pobre que vivía en su casa por caridad y amaba a Bartolo, ideaba un juego para lograr que él la correspondiera. En cuanto a *El regañón enamorado,* Joaquina volvió a manifestar su consabida aprensión, percibida con claridad en el primer acto, aunque supo sobreponerse en el segundo: «desconfiando de su talento más de lo que debiera, copió con acierto el carácter dulce y sensible de aquella interesante viuda» (B. 1831: 2; Ballesteros, 2012: I, 602-611, 618-623).

El año cómico 1832-1833 fue de ajustes por parte del Ayuntamiento para evitar un déficit como el habido la temporada anterior, pero Tamayo firmó el 27 de marzo un ascenso para su mujer a cuarenta y tres reales, con las mismas obligaciones de años anteriores (AVMS, 2-474-26 y 2-473-80), y figuró en tercer lugar entre las damas, después de su medio hermana Antera y de Concepción Rodríguez, por prescindirse de Dolores Generoso y jubilarse Jerónima Llorente.

Ahora bien: embargada de Granada Bárbara Lamadrid –y con ella padres y hermanos–, a quien ya se conocía como primera dama en Cádiz (AVMC 1-80-12 y 1-78-2), heredó papeles de Rodríguez y Generoso (en *El hechizado por fuerza,* en *El legado* o en *El médico del difunto*), y se la priorizó en algunos estrenos, como en *La vuelta de Estanislao* a primeros de enero de 1833, con Latorre de oponente (AVMS 6-311-3). Así, Joaquina acompañó como segunda dama a Bárbara en *La máscara reconciliadora* y en la pieza nueva traducida por

Azcona *El dey de Argel y las colegialas de París*, en una velada que concitó gran atención (Ballesteros, 2012: I, 729-730).

Además, el estreno de *La hermanita* o *La lección indiscreta* supuso la consagración de Teodora Lamadrid, de nueve años, y un aviso para Joaquina, que quedaba en segundo plano como Paulina, la hermana mayor obligada a casarse con un hombre de edad, pero enamorada y correspondida por el sobrino de este (Ballesteros, 2012: I, 736-739).

No obstante, Joaquina conservó los papeles de su caudal y, desde luego, se le siguieron encomendando, en estrenos de piezas breves, aparte de los de segunda dama, también algunos protagonistas, como los de *Miguel y Cristina,* en que trabajaba con Latorre, *Por la novia y por la dote*, en que Tamayo pretendía a Celestina, encarnada por María Fabiani, o *La familia del boticario,* en que Joaquina, como Rosa, emparejaba con José Valero, Hilario, con quien lograba casarse pese a no ser el marido destinado por su padre, el boticario, tras descubrirse que aquel estaba casado. Bretón inventó para su lucimiento unas redondillas en que narraba un cuento aprendido en el convento donde se había educado (Ballesteros, 2012: I, 716, 722-725).

Sin duda, el temperamento y la fuerza de Antera y Teresa para hacerse valer y exigir mejoras en sus respectivas condiciones (Ballesteros, 2012: I, 174-176) le faltaban a Joaquina, y su marido suplía esta carencia. Por ejemplo, habría de quejarse en la siguiente temporada, una vez firmado el contrato, y no se avino a firmar en firme hasta la avanzada fecha del 29 de mayo de 1833, por habérsele asignado sin previo aviso el caudal de obras de Pedro González Mate, lo cual acarreaba no trabajar en el mismo teatro que su mujer, como hasta el momento, en consecuencia no disfrutar ambos a la vez del descanso veraniego que por turnos se daban los teatros principales, y así impedirles dar funciones en provincias (AVMC 1-93-43).

Por lo que a Joaquina respecta, con la reunión de las compañías en las listas, apareció en séptimo lugar, con cuarenta y cinco reales de salario (el mismo que Teresa, situada en sexto lugar), lo cual suponía un aumento de dos reales, mientras su marido, quinto entre los galanes, se ajustó en cuarenta (AVMS 2.ª-474-26 2-473-80)[9].

Bárbara Lamadrid siguió heredando papeles de Rodríguez y de Samaniego (los de *Un momento de imprudencia* o *Tal para cual*, por ejemplo), pero Joaquina protagonizó una pieza en un acto muy repetida, *El secreto* (VV. AA., 1961: 76). Además, en una obra que se repondría varias veces, *La nieve,* interpretaba el

9. Antera Baus y Concepción Rodríguez exigieron treinta mil reales anuales, lo que suponía experimentar menor pérdida en caso de algún temido cierre de los teatros (AVMS 2-474-18 y 2-474-22; AVMC 1-78-40 y 1-186-54).

papel de una joven princesa casada en secreto con un personaje encarnado por González Mate (Ballesteros 2012: II, 24-34).

Al año siguiente, Tamayo debió de hacerse escuchar de Rebollo o de Grimaldi, a quien aquel había encomendado la dirección (AVMC 1-97-87), pues a lo largo de la temporada se vio juntos a los cónyuges en algunas comedias como en *La sensible carcelera* en el Teatro de la Cruz, amén de conservárseles sus respectivos caudales. Además, Joaquina fue la protagonista femenina, Rosita, en el estreno de *El hombre gordo*, que constituiría uno de los grandes éxitos de repertorio (Ballesteros, 2012: II, 188-197): en la obra, se fugaba de la casa de su tutor para casarse con Luis (Pedro González Mate) y a veces ostentaba una franqueza que podía hacer sonreír por lo inesperada, como cuando aseguraba que en caso de enviudar no volvería a casarse como en aquella ocasión, clandestinamente. Los reseñistas, sin embargo, se fijaron especialmente en Luis Fabiani, que hacía del protagonista, y no se refirieron a la actuación de Joaquina.

En el estreno de *Elena,* primer y fallido intento romántico de Bretón de los Herreros, su interpretación de Victorina fue muy alabada por el crítico Joaquín Francisco Pacheco (Ballesteros, 2012: II, 158, I, 188-197). Volvería a encarnar a una jovencita, enamorada y correspondida por su primo Mariano, en *Asinus asinum fricat,* pieza en un acto que se repuso bastante y cuya ejecución satisfizo en extremo al crítico del *Mensajero de las Cortes* (Anónimo, 1834b: 4), pese a los chicheos que según Larra se oyeron en el estreno (Ballesteros, 2012: II, 175-180).

2.3. Triunfos en provincias

No se han encontrado documentos que atestigüen fehacientemente las razones por las que la familia Tamayo Baus abandonó Madrid. Según la prensa, un plan de ajuste económico de los empresarios había dejado fuera a algunos buenos actores, entre ellos a Pedro Montaño, a José Galindo o al muy valorado Pedro González Mate (Anónimo, 1835a: 81), mientras que Tamayo andaba en conversaciones con el empresario de Valencia, aunque, finalmente, el 1 de abril se dirigió con su familia a Granada (1835b, 1835c), ciudad en que trabajaría los años siguientes alternadamente con otras capitales andaluzas, y con Zaragoza y Barcelona.

Lo cierto es que marido y mujer venían siendo postergados respecto a otros actores. Tamayo ya no solía actuar de primer galán, lo que le rebajaba respecto a una razón de haber sido embargado en 1825, que era sustituir a los contratados como primeros. En provincias inicialmente serviría de primero y muchas veces de director, si bien solía ceder los galanes jóvenes, y además pronto empezaría a

desempeñar los caracteres ancianos. Joaquina en Madrid venía siendo desbancada por Bárbara Lamadrid y podía recelarse que, además de que los papeles de damitas jóvenes le encajarían cada vez menos, terminarían de relegarla a puestos secundarios tanto Teodora, como la embargada de Sevilla Matilde Díez (AVMS 2.ª-475-26), como Patrocinio Infantes, gran promesa teatral que moriría en julio de 1836 (Musso, 2004: 31-32; AVMC, 1-186-54).

En general, todos los actores preferían las condiciones económicas de las provincias, donde los empresarios parecían más generosos por carecer de las imposiciones de los teatros principales madrileños. Las temporadas solían ser cortas y solía permitirse pasar de una a otra ciudad para aumentar los ingresos.

A esto se añadía un público más agradecido, lo cual se cumplió sobradamente con Joaquina, pues, como se verá en diversos testimonios, despertaba un entusiasmo creciente. En general, gustó mucho la compañía en Cádiz en 1839, y se guardaban gratos recuerdos de ella cuando volvió al año siguiente. Por ejemplo, en la *Revista Gaditana* se alabó su melodiosa declamación, y la belleza de su garganta y sus brazos (Anónimo, 1840a: 161). Según Augusto Amblard, esa belleza suya compensaba cualquier fallo. Además, estudiaba, se preparaba con gran aplicación y se esforzaba por agradar al público sin engreírse nunca (1840b: 176). A Joaquina, tan insegura, verse aceptada le estimulaba y la hacía crecer escénicamente.

Por añadidura, dada su experiencia en muchas obras aplaudidas en Madrid, podría elegir cuáles y qué roles interpretar con mejores resultados, sobre todo si Tamayo se constituía en empresario, como en efecto ocurriría algunas veces (por ejemplo, en Granada en 1840-1841, en unión con José Valero). Entre otras actuaciones, en el debut de Antonio Barroso en Sevilla, Joaquina encarnó a la Elvira del *Macías* de Larra, pese a no haber participado en el estreno de esta obra en Madrid, por haberse encomendado los papeles femeninos a Concepción Rodríguez y a Jerónima Llorente. Al joven actor y a la veterana se les obsequió con coronas de flores y con versos (Anónimo, 1839a: 4; 1839b: 2). Joaquina también alcanzó un gran triunfo el 2 de febrero de 1836 como Blanca de Borbón (Anónimo, 1836: 4), en la tragedia de su pariente político algo lejano Gil y Zárate, pieza estrenada en Madrid con Concepción Rodríguez en ese papel y con Teresa Baus, elogiada por Larra (1836a: 308), en el de María de Padilla.

Este y otros ejemplos invitan a pensar que las hermanas mantenían correspondencia, y que los Tamayo ensayaban obras estrenadas por Teresa, quizás con alguna recomendación por su parte. Otro ejemplo lo constituye *El castillo de san Alberto,* de Bouchardy, en que Teresa había «dado muestras muy aventajadas de su sensibilidad y conocimiento» (E.G., 1839: 2). Se trataba de un drama cuyo protagonista, el personaje histórico del conde de Flavy, caballero francés

que guerreaba contra los ingleses y conquistaba a las inglesas, se había encaprichado de María, una joven inocente de origen desconocido que le rechazaba y que acababa resultando ser hija suya y de la condesa, su celosa mujer. Este personaje de la condesa requería ímpetu, fuerza, energía. Ciertamente, era muy adecuado para Teresa, aunque quizás no tanto para su hermana.

En Cádiz, había podido verse un montaje en noviembre de 1839 en el Teatro del Balón, con la compañía de Pedro Montaño, no muy del gusto de los críticos de *Revista Gaditana* (J. J., 1839a: 15.16). Era natural que el público aclamara a su favorita Joaquina al verla en esta misma obra, pero, en cambio, no del todo contenta salió de la primera representación la redacción de aquella *Revista*: no puso reparos a la actuación de la actriz en el primer acto, pero en su escena del segundo acto con el conde, entendía que la ironía de la condesa procedía más del dolor y la desesperación que del afán de venganza, y no bastaba para expresarla bien el hablar despacio, pues la intención saltaba demasiado a la vista. Reconocía como muy logrados varios momentos del tercer acto, entre ellos la actitud adoptada al oír a María implorar la protección de la Virgen del Amparo, pero la habían traicionado sus propios esfuerzos por agradar: se había prodigado demasiado sin medir sus fuerzas, y a mitad de las escenas le faltaba hasta la voz, por lo que se la veía fría y exhausta en los dos últimos actos. De lo contrario, por cierto, se le acusó a su marido (Anónimo, 1840b: 177).

En el siguiente número de la revista, J. J., después de una extensa crítica sobre el drama *Rosmunda,* de Gil y Zárate, renunció a referirse a la ejecución hasta que los actores se mostraran menos susceptibles, en clara alusión a la reacción provocada por las palabras del número anterior (1840a: 188), reacción ofrecida como auténtica crónica por varios colaboradores: con suma ironía se decía que en la primera función, el jueves 8 de enero, solo el periodista parecía haberse percatado de los defectos de Joaquina, mientras el resto del público la vitoreaba como siempre. La noche de publicarse el artículo, se había verificado la siguiente representación y en ella Joaquina se había limitado a decir los versos… ¿por exceso de obediencia o por desalentarse? Pero se habían redoblado los aplausos, ya por recordarse la primera actuación, ya por la segunda (J. J., 1840b: 190). M. M. añadió que, al notar que Joaquina no representaba, sino recitaba, «tuvieron cuidado de poner[lo] en relieve ciertos galanes aficionados, corriendo de una luneta a otra, y repitiendo en todas: ¡Ve usted lo que han conseguido los señores de la revista, ¡que no represente hoy! ¡Nos han dado la noche!» (1840a: 190). Este articulista también protestaba que solo se había pretendido darle un consejo amistoso y la respuesta de la actriz indicaba estar muy mimada por el público. Insistía en que siempre se la había alabado anteriormente, pero ahora remachaba que se le daban bien obras

como *La dama boba* –cosa en la que insistiría en el número siguiente (1840b: 207)– y hacía mal otras, como *Margarita de Borgoña*, esto es, triunfaba en el género antiguo y le costaban los dramas románticos más furibundos. Por su parte, J. J. intentó compensar sus juicios advirtiendo que escribía sobre ella por juzgarla «la gala de nuestra escena» y recomendable por su belleza y su mérito (J. J., 1840: 190). Se insistió en el asunto, y con nueva ironía *Lindoro* señaló las ganancias obtenidas con la polémica, por crecer mucho la asistencia al teatro, el apoyo y los aplausos a la actriz, incluso con el uso de bastones a cada cual más grueso y ruidoso, aparte de arrojársele una corona de flores tras la escena denostada… si bien ni la corona ni los aplausos «eran una razón» (1840: 209), como tampoco los versos que Manuel Cañete escribió en su honor y se repartieron entre los asistentes.

Cañete, en efecto, formaba parte de la compañía y además dirigía *La Aureola*. Desde ella defendió a Joaquina: contaba con muy pocas rivales en España, daba gloria a la nación y era «la gala, el ídolo de los gaditanos» (1840: 79). Cuando años después, en uno de sus retornos a Cádiz, ejecutara *El castillo de san Alberto*, el escenario volvió a cubrirse de flores y poesías para ella (1844g: 2).

Opiniones de contraste ofrecerían, por un lado, José María Fernández, a propósito de la genialidad de Matilde Díez y su superioridad frente a Joaquina Baus: «Una buena actriz y ya la habíamos visto en este drama en la señora Baus. Ella reunía en esta representación casi todas las cualidades que hemos indicado, interpretaba al autor con acierto, y por eso este drama fue siempre su triunfo en Sevilla» (Fernández, 1843: 126); por otra, un crítico de *El Heraldo*, para quien era Joaquina quien aventajaba a Matilde en esta pieza (Anónimo, 1851: 1), opiniones ambas, en cualquier caso, que confirman lo muy recordada que era su interpretación.

También en Granada contaba Joaquina con gran predicamento. Allí había empezado «a ganar el buen nombre que ahora tiene y la fama que aumenta de día en día» (Anónimo, 1840c: 2). El que Julián Romea y Matilde Díez hubieran pasado allí la temporada 1839-1840 (Espina, 1935: 173-179) parecía jugar en contra de los Tamayo Baus en la siguiente, pues nadie dudaba ya de lo prodigioso de aquella pareja, juntos e individualmente. Quizás la conciencia de su inferioridad sobrecogiera a Joaquina y, pese a que el papel en *Doña Mencía* le encajara perfectamente, pese a haberlo desempeñado ya con acierto, por ejemplo, en Cádiz (Anónimo, 1839a: 4, 1839b: 2), pese a recibírsela en escena con aplausos y pese a tributarle más en el acto tercero, su encogimiento pareció impedirle, como de niña, «desplegar en toda su extensión las facultades que la adornan en los grandes conocimientos que tiene del arte» (Anónimo, 1840e: 3).

Ese aliento del público habría de ayudarla, porque aquella temporada asombró en caracteres complejos y vigorosos[10]. Emocionó su verismo (y su sempiterna modestia) como Isabel de Valois en *Felipe II,* de José María Díaz: «creíamos ver a la misma Isabel de Valois mal reprimiendo su pasión criminal. (…) Cuánto sentimiento profundo en el rostro romano de aquella Isabel de Valois, cuánta dignidad en sus maneras, cuánta dulzura en esa voz que llega al alma» (Anónimo, 1840d: 106). Además, el interés y el silencio expectante del público, en el diálogo final entre la reina y don Carlos, interpretado por José María Fuentes (Tamayo ejecutaba el papel del rey), valía como el más completo de los triunfos (Anónimo, 1840d: 107).

También triunfó nuestra actriz en el estreno de *Leoncia,* de Gómez de Avellaneda (con José Valero en el papel de Carlos y Juana Pérez en el de Elena), por la sensibilidad y el conocimiento de las pasiones que demostraba: «su distinguido talento dramático, su reconocida maestría, dieron un valor inmenso a un carácter lleno de dificultades, que ha vencido felizmente arrancando justos y merecidos aplausos» sobre todo en el último acto, cuando se encontraba a punto de matar al hombre por el que se sentía traicionada, pero se detenía al oír una canción que le despertaba recuerdos maternos y a partir de la cual acababa reconociendo en su rival a su propia hija perdida (L. H., 1840: 384). Inspirada y encantadora estaría también en *Lo que alcanza una pasión,* tanto en el segundo acto, como especialmente, en el tercero (P. del C., 1841: 94). Y, desde luego, seguían conviniéndole papeles como el de la mujer doliente y enferma en *La carcajada,* con los que convencía del «afecto inmenso e inagotable de una madre» (J. P. del C. 1841: 94-95). Incluso se reseñaba su actuación en conocidas obras de repertorio, como en el desenlace de *Una ausencia*: «El momento de la despedida fue el complemento de su triunfo: ¡qué bien dijo la Sra. Baus aquel «Enrique, ¡que nos están mirando!»… lo dijo con una ternura, una pena, que nos conmovió hasta el extremo» (Anónimo, 1841a: 83).

10. Quizás también por la asistencia de una compañía mejor que en otras ocasiones, en la que se encontraba José Valero, gran director y capaz de lograr grandes cosas incluso de los comparsas, según Luis Calvo (1920: 141). Entre los actores se encontraban Juana Pérez, Josefa Valero, José María Fuentes, los Arjona, Magdalena Cum y la característica Josefa Ferrer, entre otros secundarios. En algunas funciones fue de Pérez y no de Joaquina de quien más hablaron los críticos, como en *La marquesa de Senneterre,* de Melesville, traducida por Juan Belza: Joaquina destacó en un papel extraño para ella, el del personaje histórico Marion Delormé, aunque los parabienes del articulista se centraron en Juana, que hacía de la marquesa, cuyo marido cae en las redes de la coqueta Marion (Anónimo, 1840d: 107). Y cabe añadir que pocas veces como en esta temporada se elogió a Tamayo, particularmente por su atuendo (v. gr., 1840d: 108).

Llamativo fue el caso de *Genoveva de Brabante,* de Anicet Bourgevis, traducida por su hijo Manuel. Sin la cortedad de otras veces, Joaquina salió a presentar en escena al niño a petición del público, «trémulos ambos de placer, ella por el triunfo que había conseguido aquel, y este por el que en su traducción había conseguido su adorada madre» (P. y C., 1841: 96).

Había llegado su plenitud como actriz. A partir de entonces, sin dejar de superarse, siguió granjeándose adeptos, según añadía a su quehacer personajes de empuje, como en la temporada siguiente el de la protagonista de *Catalina Howard,* de Dumas, que Concepción Rodríguez había elegido para despedirse de los teatros y de España en 1836 (Bermúdez de Castro, 1836: 644; Larra, 1836b: 2) y en que Teresa había encarnado a Margarita, la princesa que salva a Ethelwood de morir. Joaquina ahora parecía esmerarse más aún en los desenlaces de las obras y enfervorizaba a la gente:

> El público sevillano la había admirado y coronado sus esfuerzos con estrepitosos aplausos, en las diversas ocasiones que este drama se representó el año último que estuvo en esta capital la bella Joaquina; y sin embargo esta noche dejó muy atrás las gratas memorias que conservábamos de sus repetidos triunfos. Estuvo inimitable (Anónimo, 1841b: 47).

De nuevo en Granada, en *Sancho Ortiz de las Roelas,* de Lope de Vega, Estrella fue encarnada por Joaquina:

> que es lo mismo que decir por el más delicado e indisputable talento y la más reconocida belleza reunidos. Temeridad sería querer someter al análisis las rápidas sensaciones, los variados matices de sentimiento, la energía en la dicción unas veces, la ternura en otras, en que su voz está llena de lágrimas, la dignidad, el amor, la desesperación, todos los afectos, en fin, que con tan admirable verdad expresó la hermosa Joaquina, cuando con decir que era ella, la perla del teatro español, la que ejecutaba el papel de Estrella, todo debía suponerse; y sin embargo, en la noche del 21 tuvimos un nuevo motivo para mirarla, pues su flexible talento recorrió con igual facilidad y perfección las diversas situaciones de su papel. ¿Cabe más verdad, por ventura… pero ¿a qué citar una escena cuando sería menester citarlas todas? Nosotros no sabemos sino sentir y admirar. Reciba pues la bella Joaquina el tributo de nuestra admiración (Anónimo, 1842a: 152-153).

La compañía esta vez resultaba mediocre, pero ella había «adelantado de una manera sorprendente y, sin disputa, es la mejor figura que se presenta hoy en nuestras tablas. La he visto trabajar en la *Rosmunda* y en *Un casamiento sin amor* de un modo admirable. ¡Lástima grande que no esté en alguno de esos teatros!» (1842b: 2). De su rendimiento en la empresa fue síntoma el resentirse ostensiblemente las funciones y recaudaciones cuando durante unos meses no pudo trabajar (Oliver, 2012: 196-197). También dejaría gran «vacío» en la

compañía de Domingo Fenoquio, de Zaragoza, después de permanecer allí una temporada (Anónimo, 1844a: 3). Joaquina se despidió, el lunes de carnaval, con *Cecilia la cieguecita,* y «Una ovación continuada y merecida la tributó el público de Zaragoza durante toda la representación, y en el acto tercero en medio de vítores y de aplausos, se le arrojó una bellísima corona de laurel y oro» (Anónimo, 1844c: 3; 1844d: 2).

2.4. Los últimos años: Madrid, las provincias, París

Las compañías duraban cada vez menos en todas partes y los últimos años de la vida de Joaquina supusieron un continuo traslado de baúles de una ciudad a otra, de un teatro a otro, aunque eso significara con frecuencia ganar fama y espectadores en puntos donde no se la había visto antes. Por otro lado, los teatros en la capital empezaban a multiplicarse y, en 1844, salió la oportunidad de ajustarse en el del Circo, con antiguos camaradas como los Valero, Jerónima Llorente, Arjona, Sobrado o Luis Fabiani (Anónimo, 1844b: 4) y con Cañete como apuntador.

Para su primera salida, eligió Joaquina *El desdén con el desdén,* y aunque hubo quien denostara cierto resabio provinciano, «La figura de esta apreciable actriz, su dicción clara y llena de dignidad agradó al público, quien la acogió con galantes aplausos» (Anónimo, 1844e: 3). Pero los Valero rompieron su contrato aquel verano y la empresa no pudo sostenerse, así que los Tamayo Baus emprenderían nuevo viaje a Andalucía en septiembre (Anónimo, 1844f: 3), aunque la temporada entrante acabarían en el Teatro Nuevo de Barcelona, donde Joaquina cada día dio «más pruebas de su mérito artístico y gran conocimiento escénico» (1845b: 3; 1845c: 191) como primera dama absoluta (Anónimo, 1845a: 4)… con un menos que mediano Gabriel Pérez (Ballesteros, 2012: II, 725-726) de primer actor, sin dejar de volver a Granada en agosto, para trabajar con Valero. En otoño, los Tamayo Baus se incorporaron a la compañía de Pedro Montaño en Zaragoza (Anónimo, 1845d: 252) y en marzo de 1846 pasaron al Teatro del Instituto de Madrid (Anónimo, 1846a: 4).

Iba a llegar el momento de mayor gloria de Joaquina: Juan Lombía (Soria, 2010: 325-331), que disponía de una compañía de poco alcance en el Teatro de la Cruz, decidió emprender viaje a París para unas representaciones, y los Tamayo Baus se le sumarían. Lombía había invitado a los primeros actores de la capital, pero, no habiendo podido desprenderse de sus compromisos ni las Lamadrid ni Matilde Díez, Joaquina se ocupó de casi todas las damas de relieve y fue equiparada por Jules Junin con la gran Louise Estelle Lambquin (1847a: 3). «Encantadoramente maligna», se distinguiría en el papel de la condesa en *Mi secretario y yo* (Anónimo, 1847a: 3), de Bretón de los Herreros (pieza

estrenada por los Romea, Díez y Llorente en 1841), en que un hombre adinerado pero carente de ingenio y destreza para escribir, encarnado por Lumbreras, encargaba a un secretario una carta para la condesa a la que pretendía, y el secretario, al que daba vida Caltañazor, se sentía muy inclinado hacia la dama. También fue muy aplaudida Joaquina en *García del Castañar* «por su sencillez verdadera y tierna», pero sobre todo cautivó en *El pelo de la dehesa*, en que dio vida a la marquesa (1847a: 3), papel ejecutado por Jerónima Llorente en el estreno (Ballesteros, 2012: II, 678).

A su vuelta a España, Lombía conservó al matrimonio y a su sobrina Carlota en su compañía hasta 1849 (Anónimo, 1847b: 3; 1847c: 4). Joaquina no solo había adquirido habilidades para interpretar con acierto, sino para completar y mejorar los personajes. Así, Luis Valladares y Garriga se fijó en ella, más que en el propio Lombía, para encomiar su trabajo en *La voluntad del difunto,* de Mariano Zacarías Cazurro: «La que merece un elogio particular es la consumada inteligencia con que supo desempeñar el suyo la señora Baus, el cual, por los defectos que según dijimos adolece a nuestro parecer [el personaje], hubiera podido perjudicar al éxito de la comedia a caer en otras manos menos hábiles» (1847a: 3). Y, más aún, ponderó la pericia de Joaquina para actuar en la misma noche en otro papel muy distinto, en *Juana de Arco,* nuevo arreglo de su hijo Manuel: «inspirada por todos los afectos más puros de madre y de artista, tuvo momentos admirables. Basta para calificarla como una de nuestras mejores actrices, el verla caracterizar con tanta perfección los dos papeles tan opuestos que ha desempeñado en las dos producciones de que nos acabamos de ocupar». Joaquina siguió apoyando incansablemente a su hijo y estrenando para los días de sus beneficios los trabajos primerizos de aquel, como *El cinco de agosto,* representada cinco noches (Herrero, 1963: 78) y que a ella «debió sin duda la pieza gran parte de su buen éxito» (1848c: 4).

En la siguiente temporada, los Tamayo y Baus, junto con muchos compañeros, se constituirían en empresa. Quizás por esta razón Tamayo declaró ante el escribano Juan Manuel Aguado su pobreza de solemnidad (AHNP Tomo 25685, folio 463r.). Pero en esos tiempos las empresas solían deshacerse en breve por falta de recursos, y en otoño de 1849 el matrimonio se encontraba actuando en el teatro sevillano de San Fernando, en otra empresa mal acomodada que no resistiría mucho (Anónimo, 1849a: 3). En Madrid se quería a Joaquina: se prodigó en los periódicos la noticia de su contratación como primera dama del Teatro del Instituto (Anónimo, 1850a: 3) y, con gran aplauso de la prensa, pues «la señora Baus, sobre todo, es una de las poquísimas actrices de verdadero mérito que hay en España» (Anónimo, 1850b: 4), el 5 de abril fue José María

Fuentes, viejo compañero y nuevo empresario del Teatro de la Cruz, quien ajustó a los consortes (Uzuriaga, 1850: 1).

No obstante, una vez más, se notaba la rémora que para ella suponía, como artista, su marido: repetidas veces se había insinuado que Joaquina luciría mucho más en alguna compañía más potente, pues «Tamayo, por más que se endose la peluca y por grandes esperanzas que le animen de salir airoso si hace el papel de Marino Faliero, nunca pasa de lo que ha sido» (Pérez, 1844: 293). Mal secundada por un elenco mostrenco[11], en la consabida *El castillo de san Alberto*, sería Joaquina quien salvara la representación, por lo que fue aplaudida y llamada a escena (Anónimo, 1850c: 4; 1850d: 4). Como cabía esperar, la empresa fracasó en pocas semanas (1850f: 4) y las compañías otorgarían a Tamayo y otros compañeros poder para negociar y litigar frente a las autoridades, por el pago adeudado (AHNP, 1850, Abril 27. T. 26.170, f. 117R).

Así se entiende que ya en mayo se encontraran de nuevo los Tamayo y Baus en Granada, donde se les recibió entre grandes aclamaciones (1850g: 4): se les había echado mucho de menos, porque la empresa había prometido en un principio contratarlos y no solo no había sido así, sino que los ajustes habidos en su lugar no habían gustado (Anónimo, 1850e: 4). En julio, hicieron unas funciones en Málaga, y Joaquina el día 16 fue muy aplaudida y llamada a escena tras la representación de *Cecilia la cieguecita,* de Gil y Zárate, y *El legado* (Anónimo, 1850i: 2; 1850h: 4). Pero, al concluir la estación, el matrimonio volvió con José María Fuentes a Granada, donde nuevamente Joaquina llevaba sola el éxito de las funciones (Anónimo, 1850j: 2).

Allí verificaría sus últimos estrenos, como el *Ricardo III* en versión de Antonio Mendoza, en que dio vida a lady Grey, con José María Fuentes como Ricardo, mientras Tamayo se ocupaba del carácter secundario del obispo de Ely, mentor de lady Grey (Shakespeare, 1850: 3); en la obra de Cazurro *Los dos amigos y el dote*, interpretó el papel de una viuda, doña Concepción; en *Ceder amor y fortuna*, de José María Vivancos, daba vida a Margarita, mujer de veintidós años, su marido al médico Pacheco, de cincuenta, y José María Fuentes al marino Eugenio, de veinticinco; en *El marido es un tirano,* de Gabriel Fernández, encarnaba a la mujer del protagonista, Elina, mientras Tamayo el

11. Antonio Galán, Adela Sampelayo, Lorenzo Ucelay, Francisca Llobregat, José y Joaquina Molist, Lorenza Campos, Amalia y su padre Julián Ribeiro, José Méndez y sus Cristina y José, Antonio Mallí, Antonio Rodrigo, Eduardo Molina Cobos, Juan Gaspar, Ramón Guzmán, Manuel Porres, Jerónimo González Fernández, Fernando Guerra, Antonio Argüelles, Antonio Angulo, Francisco Bueno, José Llopis, Pedro Hidalgo, José Navarro, Mariano Martínez, Andrés Leonarte, Vicente Estrella, José Rodrigo, Isidro Lorca, Manuel Escrich, Sebastián Espinosa, Camilo Regueiro, Antonio Cousseau, Victorino Vera, Juan Coutié.

del coronel Carlos Amadeo. También sería uno de sus últimos papeles el de Magdalena, en el drama de su hijo Manuel Ángela. Mucho se alabó su trabajo en *Adriana de Lencobruer,* dirigida por Tamayo, en la que este encarnó el papel secundario de Rigolet. El drama triunfó

> merced al raro talento con que ha sabido interpretarlo Joaquina Baus. En los dos últimos actos, sobre todo, el entusiasmo del público fue extraordinario; y después de llenar de flores el tablado y de improvisar en su honor lindísimas poesías, ha concluido siempre por llamarla al final de la representación y aclamarla con repetidas aclamaciones. Esto no nos sorprende, porque nos es conocida la superior inteligencia de dicha actriz, una de las poquísimas que entre nosotros hacen honor al arte dramático « » (Anónimo, 1851b: 4).

El articulista añadió que incluso ciertos franceses residentes en Granada la habían felicitado por igualar su interpretación a las de las primeras actrices de París.

Se había iniciado ya 1852 cuando Joaquina debió de resentirse del mal del que moriría, y en mayo la familia se trasladó a Madrid (Anónimo, 1852a: 3).

3. Unas palabras de cierre

Con este artículo, se ha dado un paso más en el conocimiento de la actividad teatral desarrollada por una de las sagas familiares más ilustres del siglo XIX. Se han condensado los hitos y rasgos más destacados en la trayectoria de una de las primeras damas de la familia Baus, aspectos en los que se profundizará en resultados futuros de esta investigación, como así mismo en las carreras dramáticas de los otros miembros de su familia.

Ha podido comprobarse cómo Joaquina se caracterizó desde sus inicios en la escena por unos rasgos muy convenientes para papeles de jovencitas casaderas. Conforme pasaron los años, con su estudio y esforzada dedicación, junto con la fascinación que despertaba, ganó en seguridad, desarrolló intensamente sus dotes naturales, y así amplió su registro y encarnó de modo eminente caracteres de mayor dramatismo y complejidad, hasta convertirse en una primera dama de categoría equivalente a las más célebres de su época.

El trabajar en una época en que primaba y se aplaudía la naturalidad en la interpretación le facilitó integrar y proyectar en los personajes la variedad de emociones que la experiencia le iba proporcionando, ya por observación, ya por vivirlas. Los documentos dejan constancia de que su marido desempeñó con frecuencia para ella un rol semejante al de un agente actual, al tiempo que su medianía artística hubo de perjudicarla cuando no disponía de una pareja escénica equivalente.

Referencias citadas

Archivo Histórico Nacional de Protocolos (AHNP)

Declaración de pobre de José Tamayo, natural de Guadalajara, casado con Joaquina Baus, artista de profesión, otorgada el día 23 de junio de 1849, ante el escribano Juan Manuel Aguado. Tomo 25685, folio 463r.25685.

Poder para litigio otorgado por José Tamayo, por sí y como administrador de su esposa, Joaquina Baus, y otros actores, que se citan, del Teatro del Drama (antes de la Cruz), a favor de José Tamayo y otros. 1850, Abril 27. T. 26.170, f. 117r.

Testamento otorgado por José Tamayo Palacios (natural de Guadalajara, casado en primeras nupcias con Joaquina Baus y en segundas, con Elisa Díaz de Benito) el día 23 de marzo de 1873, ante el escribano Luis González Martínez. Tomo 31118, folio 1053r.

Archivo Histórico de la iglesia de San Sebastián de Madrid

Libros 62 y 63 de Bautismos.
Libro 39 de Matrimonios

Archivo de la Villa de Madrid

Sección Corregimiento (AVMC), legajos 1-9-99; 1-9-133; 1-24-10; 1-25-14; 1-51-48; 1-63-80; 1-78-2; 1-78-40; 1-80-12; 1-89-64; 1-97-87; 1-99-21; 1-124-4; 1-186-54; 1-196-4; 1-196-23, 1-196-24, 1-252-60.

Sección Secretaría (AVMS), legajos 1-979-17; 2.ª-467-12; AVS 2.ª-473-52; 2-473-80; 2.ª-474-1; 2-474-18; 2-474-22; 2.ª-474-26; 2.ª-475-26; 2.ª-475-77; 3.ª-410-15; 3-410-24; 3-490-3; 3.ª-477-11; 3.ª-478-21; 3.ª-480-4; 3.ª-480-5; 3.ª-480-7; 3-484-2; 3-486-2; 4-103-51; 4-124-4; 6-311-3; 9-449-22.

Anónimo (1793), «Lista de la compañía cómica que forma D. Joseph Escayo para la ciudad de Barcelona, como empresario de ella, para el presente año de 1793, aprobada por el Sr. D. Juan de Morales Guzmán y Tovar, corregidor de la Villa de Madrid, juez privativo y protector de los teatros y cómicos del reino», *Diario de Madrid,* 22 de mayo, p. 592.

Anónimo (1814), «Teatros», *Diario de Madrid*, 3 de diciembre, p. 616.

Anónimo (1816), «Teatros», *Diario de Madrid*, 20 de junio, p. 764.

Anónimo (1817), «Lista de los actores y actrices que formarán la compañía cómica del Teatro del Príncipe», *Diario de Madrid,* 1 de abril, p. 393-395.

Anónimo (1818), «Listas de las compañías que han de representar en este año en los teatros de Madrid» *Diario de Madrid*, 17 de marzo, p. 359.

Anónimo (1820), «Teatros», *Diario de Madrid*, 12 de enero, p. 52.

Anónimo (1821a), «Teatros», *Diario de Madrid*, 4 de enero, p. 24.

Anónimo (1821b), «Teatros», *Diario de Madrid,* 11 de enero, p. 11.

Anónimo (1821c), «Teatros», *Diario de Madrid,* 14 de enero, p. 100.
Anónimo (1821d), «Teatros» *Diario de Madrid,* 18 de febrero, pp. 349-350.
Anónimo (1822a), *Lista de los individuos que han de representar en los teatros de esta capital en el próximo año cómico, que dará principio el día primo de Pascua y terminará en martes de carnaval de 1823, precedida de un breve discurso dirigido al público por la empresa de los teatros y acompañada del plan general de abonos*, Madrid, Imprenta de la Minerva Española. https://doczz.com.br/doc/602047/josefa-menendez-sr [Consulta: 7 abril 2021].
Anónimo (1822b), «Teatros», *Diario de Madrid,* 22 de noviembre, p. 4.
Anónimo (1825a), «Listas de los individuos que componen la compañía de ópera», *Diario de Madrid,* 21 de abril, p. 486.
Anónimo (1825b), «Teatros», *Diario de Madrid,* 25 de diciembre, p. 1104.
Anónimo (1826a), «Teatros», *Diario de Madrid,* 7 de enero, p. 28.
Anónimo (1826b), «Teatros», *Diario de Madrid*, 4 de marzo, p. 251.
Anónimo (1828), «Teatros», *Diario de Madrid*, 24 de noviembre, p. 1316.
Anónimo (1830a), «Noticias teatrales. Compañías de versos», *Correo Literario y Mercantil*, 29 de enero, p. 2.
Anónimo (1830b), «Crónica teatral», *El Correo*, 3 de marzo, p. 3.
Anónimo (1830c), «Teatros. Coliseo de la Cruz. *La villana de Vallecas*, comedia de Tirso. Salida de la Sra. Baus», *El Correo*, 30 de abril, p. 3.
Anónimo (1832a), «Lista de los actores y actrices que componen la compañía de decía, macion, música y baile de las ciudades de Toledo, Alcalá, Guadalajara, Soria y Cuenca para el presente año de 1832, formada por el autor Juan Sánchez», *El Correo*, 18 de mayo, p. 3.
Anónimo (1832b), «Noticias teatrales» *El Correo*, 31 de agosto, p. 2.
Anónimo (1834b), «Variedades. Función del teatro del príncipe en la noche del 31 de octubre», *Mensajero de las Cortes*, 2 de noviembre, p. 4.
Anónimo (1835a), «Boletín. Variedades teatrales», *Revista Española,* 21 de marzo, p. 81.
Anónimo (1835b), «La empresa de teatros…», *Eco del Comercio*, 5 de abril, p. 2.
Anónimo (1835c), «Noticias sueltas nacionales», *Revista Española*, 27 de abril, p. 240.
Anónimo (1836), «El 2 del corriente se representó en el teatro de Granada…», *El Español,* 8 de febrero, p. 3.
Anónimo (1839a), «Nuestro corresponsal de Sevilla…», *El Correo Nacional*, 5 de febrero, p. 4.
Anónimo (1839b), «Nuestro corresponsal de Sevilla nos escribe con fecha del 29…», *El Guardia Nacional*, 17 de febrero, p. 2.
Anónimo (1839c), «Noticias nacionales. Cádiz», *El Guardia Nacional*, 20 de junio, p. 2.

Anónimo (1839d), «Función a beneficio del célebre artista Antonio María Esquivel», *El Correo Nacional*, 17 de diciembre, p. 4.
Anónimo (1840a), «Teatros», *Revista Gaditana*, 5 de enero, p. 161.
Anónimo (1840b), «Teatros», *Revista Gaditana,* 12 enero, p. 177.
Anónimo (1840c), «Teatros de Madrid», *El Correo Nacional*, 13 de febrero, p. 2.
Anónimo (1840d), «Revista teatral», *La Alhambra,* 31 de mayo, p. 106.
Anónimo (1840e), «Crónica teatral. Granada», *El Guardia Nacional*, 25 de junio, p. 3.
Anónimo (1841a), «Revista teatral», *La Alhambra*, 14 de febrero, pp. 82-83.
Anónimo (1841b), «Noticias de las provincias», *Revista de Teatros*, 9 de mayo, p. 47.
Anónimo (1841c), «Teatros de las provincias», *Revista de Teatros,* 20 de junio, p. 94.
Anónimo (1841d), «Crónica interior», *El Guardia Nacional*, 16 de noviembre, p. 1-2.
Anónimo (1842a), «Sancho Ortiz de las Roelas en el Liceo», *La Tarántula*, 29 de mayo, pp. 151-152.
Anónimo (1842b), «Nuestro corresponsal de Granada nos comunica las noticias siguientes», *Revista de Teatros,* 10, p. 80.
Anónimo (1844a), «Nos escribe nuestro corresponsal…», *El Heraldo*, 20 de febrero, p. 3.
Anónimo (1844b), «Ya se ha decidido definitivamente…», *Revista de Teatros*, 27 de febrero, [p. 2].
Anónimo (1844c), «Nuestro corresponsal de Zaragoza…», *Diario Constitucional de Palma*, 12 de marzo, p. 2.
Anónimo (1844d) «Gacetilla de la capital», *El Heraldo,* 31 de marzo, p. 4.
Anónimo (1844e), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo,* 16 de abril, p. 3.
Anónimo (1844f), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo,* 22 de agosto, p. 3.
Anónimo (1844g), «Revista de Teatros», *Revista de Teatros*, 4 de noviembre, [p. 2.].
Anónimo (1845a), «Teatro Nuevo. Compañía de declamación» *El Fomento* (Barcelona), 21 de marzo, p. 4.
Anónimo (1845b), «Teatros», *El Fomento* (Barcelona), 18 de mayo, p. 3.
Anónimo (1845c), «Noticias varias» *El Genio*, 24 de agosto, p. 191.
Anónimo (1845d). «Noticias varias» *El Genio*, 28 septiembre, p. 252.
Anónimo (1846a), «Gacetilla de la corte», *El Español*, 5 de marzo, p. 4.
Anónimo (1847a), «Variedades. La prensa francesa y el teatro español», *El Español*, 4 de julio, pp. 3-4.
Anónimo (1847b), «Variedades. Gacetilla de Madrid», *El Espectador,* 15 de agosto, p. 3.
Anónimo (1847c), «Gacetilla de la corte», *El Español*, 25 de agosto, p. 4.
Anónimo (1848a), «Novedades. El domingo ha fallecido…», *El Popular*, 18 de enero, p. 4.

Anónimo (1848b), «Barcelona. Teatro Nuevo», *Diario de Barcelona*, 24 de febrero, p. 2.
Anónimo (1848c), «Parte indiferente», *El Popular*, 9 de diciembre, p. 4.
Anónimo (1849a), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 14 de octubre, p. 3.
Anónimo (1850a), «Gacetilla», *El Popular*, 14 de marzo, p. 4.
Anónimo (1850b), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo,* 10 de abril, p. 4.
Anónimo (1850c), «Noticias generales», *La Época*, 12 de abril, p. 4.
Anónimo (1850d), «Gacetilla. Teatro del Drama», *La España,* 13 de abril, p. 4
Anónimo (1850e), «Gacetilla de provincias», *El Heraldo,* 23 de abril, p. 4.
Anónimo (1850f), «Crónica de Teatros. Drama», *El Clamor Público,* 2 de mayo, p. 4.
Anónimo (1850g) «Noticias generales», *La Época,* 28 de mayo, p. 4.
Anónimo (1850h), «Interior. Málaga, 6 de julio», *La España*, 12 de julio, p. 2.
Anónimo (1850i) «Boletín de espectáculos. Estreno de una compañía», *La Nación*, 25 de julio, p. 4.
Anónimo (1850j), «Granada, 1 de noviembre», *La España*, 9 de noviembre, p. 2.
Anónimo (1851a), «Folletín. Revista teatral», *El Heraldo*, 19 de octubre, p. 1.
Anónimo (1851b), «Gacetilla. Drama de éxito», *La España*, 25 diciembre, p. 4.
Anónimo (1852a), «Crónica de la capital», *El Nuevo Observador*, 22 de mayo, p. 3.
Anónimo (1852b) «Gacetilla de la capital», *El Heraldo,* 8 de junio, p. 3.
Anónimo (1852c), «Gacetilla», *La España*, 8 de junio, p. 4.
Anónimo (1852d), «Crónica de la capital», *El Observador*, 8 de junio, p. 3.
Anónimo (1852e), «Funerales de una actriz», *La España*, 17 de junio, p. 2.
Anónimo (1897), «Efemérides. 5 de junio de 1852. Joaquina Baus», *Diario de Tenerife*, 5 de junio, p. 1.
AMBLARD, Augusto (1840) «Teatro Principal. *Gabriela de Belle-Isle*, drama en cinco actos de Alejandro Dumas», *Revista Gaditana*, 12 de enero, pp. 170-176.
ARES MONTES, José (1991), «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Filología Románica,* 8, pp. 11-30.
BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2012), *Manuel Bretón de los Herrero. Más de cien estrenos en Madrid,* Logroño, IER.
BERMÚDEZ DE CASTRO, José (1836), «Folletín. Teatros. Príncipe–. Primera representación de *Catalina Howard*, drama traducido de Alejandro Dumas», *Revista Española*, 20 de marzo, p. 644.
B[RETÓN DE LOS HERREROS, Manuel] (1831), «Teatro del Príncipe. *El regañón enamorado*, comedia nueva en tres actos, traducida del francés y puesta en verso castellano», *El Correo,* 6 de julio, p. 2.
CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español,* Madrid, Imprenta Municipal.
[CAÑETE, Manuel] «Remitido», *La Aureola,* 30 de enero, pp. 78-80.
CAÑIZARES, José de (1995) *El pastelero de Madrigal, rey don Sebastián fingido*, ed. Rafael Lozano Miralles, Parma, Zara.

CARNERERO, José María (1828) «Teatros. Coliseo del Príncipe. Representación de la comedia nueva en cinco actos titulada *Ingenio y virtud* o *El seductor confundido*», *Correo Literario y Mercantil*, 28 de noviembre, pp. 1-3.

COTARELO Y MORI, Antonio (1898), «Don Manuel Tamayo y Baus», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6, pp. 289-319.

COTARELO Y MORI, Antonio (1902) *Isidoro Máiquez y su tiempo,* Madrid, Imprenta de José Perales.

ESPINA, Antonio (1935), *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa Calpe.

FERNÁNDEZ, J. M. (1843), «Teatro. *El castillo de San Alberto.* Primera representación de la Sra. Díez», *La Floresta Andaluza*, 9 de julio, pp. 126-127.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995), *Parroquia de San Sebastián. Algunos personajes de su historia*, Madrid, Caparrós.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (2004), *Parroquia madrileña de san Sebastián. Suplemento*, Madrid, Caparrós.

Fernanflor (1898) «Don Manuel Tamayo y Baus», *Museo Naval Ilustrado*, 1 de julio, 308-311.

Gies, David T. (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge, Cambridge University Press.

Gies, David T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Akal.

G[IL], E[nrique], «Teatro del Príncipe. Noche del 14 de agosto. Primera representación de *El Castillo de S. Alberto*, Drama en cinco actos y en prosa, traducido del francés por D. Pedro Baranda de Carrión», *Correo Nacional,* 22 de agosto, p. 2.

GRIMALDI, Juan de (1986), *La pata de cabra,* ed. David T. Gies, Roma, Bulzoni.

HERRERO SALGADO, Félix (1963), *Cartelera teatral madrileña. II. Años 1840-1849*, Madrid, CSIC.

J. J. (1839) «Teatros. Balón. *El castillo de San Alberto,* drama representado a beneficio del Sr. Montaño», *Revista Gaditana,* 3 de noviembre, p. 15-16.

J. J. (1840a), «Teatro Principal. *Rosmunda*, drama en cuatro actos de D. Antonio Gil y Zárate», *Revista Gaditana*, 19 de enero, pp. 186-188.

J. J. (1840b), «Aplausos en la última representación de *El castillo de san Alberto* a la Sra. Baus», 19 de enero, pp. 188-190.

LAFARGA, Francisco (1997), «Traducciones de comedias francesas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Edicios Universitat de Lleida, pp. 87-104.

LARRA, Mariano José de (1834), «Boletín de *La Revista*. Teatro del Príncipe. –Función de antes de ayer 14 del corriente. – *Ingenio y Virtud, o El seductor confundido*, comedia en cinco actos, traducida de la que en francés escribió Beaumarchais con el título de *Las bodas de Figaro*», *La Revista Española,* 16 de mayo, p. 477.

LARRA, Mariano José de (1836a), «Las once y media son de la noche…», *La Revista Española*, 8 de junio, p. 308.

LARRA, Mariano José de (1836b), «Espectáculos. Teatro del Príncipe», *El Español*, 17 de marzo, p. 2.

LARRA, Mariano José de (1836c), «Teatros. Príncipe. *Catalina Howard*», *El Español*, 23 de marzo, p. 2.

L. H. (1840), «Teatro. Leoncia, drama original…», *La Alhambra*, 5 de noviembre, pp. 383-384.

LINDORO, «Una corona a la señora Baus», *Revista Gaditana,* 26 enero, pp. 208-209.

M.M. 1840a. «Boletín. A la señora Baus», *Revista Gaditana*, 19 de enero, 190-191.

M. M.1840b. «Revista teatral», *Revista Gaditana*, 26 de enero, pp. 207-208.

MARTÍN VALVERDE, José María (2018), *La Tirana* (1755-1803), Un actriz en la época de Carlos III, Fundación Lara / Centro de Estudios Andaluces.

MIRANDA VALDÉS, Javier (2005), *Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894),: un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, RAH.

MUSSO Y VALIENTE, José (2004), *Obras*, I, ed. José Luis Molina Martínez, Murcia, Ayuntamiento de Lorca / Universidad de Murcia.

OLIVER GARCÍA, José Antonio (2012), *El teatro lírico en Granada*, tesis doctoral, Granada, https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/23480/20980048.pdf?sequence=1 [consulta: 2 diciembre 2020].

PÉREZ CALVO, Juan (1844) «Revista de la quincena», *El Laberinto*, 1 de septiembre, pp. 292-294.

PESSARRODONA, Aurèlia (2017), «Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico», en Teresa Cascudo (ed.) *Música y cuerpo: Estudios musicológicos*, Logroño: Calanda Estudios Musicales, pp. 109-143.

P[ÉREZ] DEL C[ASTILLO], J. (1841), «Revista teatral», *La Alhambra,* 21 de febrero, pp. 94-95.

PINA CABALLERO, Cristina Isabel (2016), «El teatro en Murcia bajo el reinado de los primeros borbones (1700-1807)», *Cuadernos de Bellas Artes,* La Laguna, Latina http://www.cuadernosartesanos.org/cba49.pdf). [Consulta: 18 enero 2021].

RUBIO PAREDES, José María (2008), «Antera Baus, primera dama de los teatros de Madrid», *Cartagena Histórica,* 22, pp. 63-74.

SHAKESPEARE, William (1850), *Ricardo III,* versión de Antonio Mendoza, Granada, Imprenta y Librería de D. José M. Zamora.

SOLÍS, Dionisio (1996), *El pastelero del Madrigal,* ed. Margherita Bernard Viareggio, Luca, M. Baroni.

SORIA TOMÁS, Guadalupe (2008) «Carlos Latorre: el actor que estrenó *Don Juan Tenorio*», *Anuario 2008. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, pp. 227-266.

SORIA TOMÁS, Guadalupe (2010), *La formación actoral en España,* Madrid, Fundamentos.

SORIA TOMÁS, Guadalupe (2020), «La cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música: Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)», *Revista de Historiografía,* 34, pp. 369-400.

UZURIAGA, Félix de (1850), «Folletín. Teatros. Arreglo, reformas, actores», *La Patria*, 7 de abril, p. 1.

V[ALLADARES] Y G[ARRIGa], L[uis] (1847), «Revista de teatros», *El Español*, 29 octubre, p. 3.

VV. AA. (1961), *Cartelera teatral madrileña*, Madrid, CSIC.

VILLAR, J. (1849) «Gacetilla», *La Esperanza*, 1 de noviembre, p. 3.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 65-108
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.03

Reescritura del nacimiento del corral de *Doña Elvira* (Sevilla) y su actividad dramática: una historia más completa

Rewriting of the birth of the *corral* of *Doña Elvira* (Seville) and its drama activity: a more complete history

Piedad Bolaños Donoso

Autoría:
Piedad Bolaños Donoso
piedad@us.es
Universidad de Sevilla, España
https://orcid.org/0000-0002-7699-2021

Citación:
Bolaños Donoso, Piedad. «Reescritura del nacimiento del corral de Doña Elvira (Sevilla) y su actividad dramática: una historia más completa», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 65-108. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.03

Fecha de recepción: 10/05/2021
Fecha de aceptación: 01/09/2021

© 2022 Piedad Bolaños Donoso

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La historia del teatro del Siglo de Oro en Andalucía (y, en concreto, la actividad sevillana), no se ha cerrado todavía, pues continúa abierta la posibilidad de seguir aportando nuevos descubrimientos procedentes de los Archivos Históricos Provinciales, en concreto de los Archivos de Protocolos. Este es el caso del corral de *Doña Elvira*, que, siendo el más longevo y el preferido por los sevillanos, en este trabajo evidenciamos cómo en los primeros años del siglo XVII estuvo 'techado', hecho sorprendente y referido por primera vez en su historia. Hasta el presente teníamos que aguardar al año de 1626 para encontrar un corral sevillano cubierto (*Corral de la Montería*). Desde este momento, en 1602, ya está el de *Doña Elvira*.

Palabras clave: Corral de Doña Elvira; Sevilla; Siglos XVI-XVII; Historia del teatro; Arrendador Juan Cano.

Abstract

The history of the Spanish Golden Age theatre in Andalusia (and, specifically, the Sevillian activity), is not over yet; the possibility to continue providing new discoveries coming from the Provincial Historical Archives, more specifically from the Archives of Protocol, is still open. This is the case of the *corral* of *Doña Elvira*, the most long-lived one in its history and the preferred one by the Sevillians, which, as we show in this paper, was 'roofed' during the first years of the 17th century, a surprising fact referred for the first time in its history. Until the present day we had to wait until the year of 1626 to find an enclosed Sevillian

corral (*Corral de la Montería*). From this moment onwards, in 1602, *Doña Elvira*'s one is already roofed.

Keywords: *Corral* of *Doña Elvira*; Seville; 16th-17th centuries; History of theatre; Lessor Juan Cano.

Introducción

En uno de los últimos trabajos que redacté relacionado con actores del barroco [Bolaños Donoso, 2009, 53] comentaba que «la historia del teatro del Siglo de Oro andaluz está aún por hacer». Si entendemos por «teatro» la confluencia de 'lugares de representación', 'actores', autores de comedias' y 'obras dramáticas', y al conjunto de esos cuatro factores los englobamos en el término genérico de 'actividad dramática', entonces estamos en lo cierto: ni hasta entonces se había completado la historia del teatro del Siglo de Oro en Andalucía (y, en concreto, la actividad sevillana), ni desde entonces se ha cerrado la posibilidad de seguir aportando nuevos descubrimientos procedentes de los Archivos Históricos Provinciales, en concreto de los Archivos de Protocolos. Esto es lo que me lleva a volver sobre el corral de *Doña Elvira* que, además de poder aportar nuevas noticias sobre las biografías de actores que pasaron largas temporadas en la ciudad de Sevilla (unas veces trabajando en el corral de *Doña Elvira* y otras en el de *San Pedro*), podemos aportar una nueva visión del corral de *Doña Elvira*, mítico corral por excelencia sevillano y que, desde ahora, se llevará la palma en cuanto a la fecha temprana de su 'cobertura': es decir, fue techado en los primeros años del siglo XVII, hecho que se desconocía hasta este momento. La historia de 'uno' (el corral) y los nuevos datos biográficos de los 'otros' (los actores) deberán ir de la mano, son indisolubles, no se pueden entender de forma individualizada.

Considero pertinente recordar que esta búsqueda de datos en los archivos es fundamental (casi única) para seguir descubriendo la actividad actoral del barroco español, pues como ya apuntó el profesor Sirera Turó [1995, 127], no se trata:

> de un prurito de erudición que nos lleve a rebuscar por los archivos papeles de cómicos, sino por una necesidad obvia: la de conocer la estructura de las compañías, su estabilidad y movilidad (todo lo cual influía decisivamente, por ejemplo, en aspectos tan esenciales como la jerarquización de los papeles y la proporción existente entre actores y actrices, la concordancia entre las condiciones físicas requeridas y las posibilidades reales del actor/actriz, lo que influía, a su vez, en la verosimilitud misma de la representación), los datos biográficos (la edad es fundamental por esto último y porque no es lo mismo tener veinte años que cincuenta a la hora de poner en juego muchos

> resortes físicos…). En fin, insisto –dice el autor– en que no es algo accesorio o supletorio. En absoluto.

Y, por último, como marco de esta breve introducción, resaltar la gran aportación que ha supuesto la aparición en el mercado del *Diccionario de actores…* (DICAT) en 2008, dirigido por un equipo a cuya cabeza se encontró Teresa Ferrer. Supuso una verdadera revolución, tanto para los investigadores que trabajamos en este campo desde diversas instituciones, como para los propios usuarios que se beneficiaron de los datos allá recogidos. Esa recopilación, ordenación y contraste de la información existente y desperdigada por los diversos trabajos fue esencial para las nuevas aportaciones emanadas de nuestras investigaciones y que, día a día, llevamos a cabo en los diferentes archivos de Protocolos. Es, en el marco de estos datos, en donde se harán mis aportaciones, así como el no haberlos referenciado en ningún otro trabajo redactado con posterioridad a la aparición del mismo.

Si hace años recogíamos esta pregunta ¿cuántos actores hubo en el Siglo de Oro? a la que Charles Davis [1997-1998, 62] trató de dar una respuesta (aunque con toda la cautela debida), llegando a arrojar una cifra en torno a unos 6.000, especificando lo inexacta que podía ser esa cifra dado que «…cada vez que se publica una serie de documentos nos enteramos de la existencia de actores que no constaban en ninguna fuente publicada anteriormente…», hoy día –y cada vez que se publica un nuevo trabajo sobre actores– tenemos que seguir incrementándola tal como se podrá constatar a lo largo de estas líneas.

[Re]escritura del corral de Doña Elvira

La visión romántica que planteábamos en el trabajo sobre los corrales de comedias sevillanos [Rutas del teatro en Andalucía[1]], y, en concreto, la de doña Elvira[2], en cuanto que la condesa de Gelves, doña Catalina de Portugal y Castro y su esposo, 'cedieron parte de sus propiedades para que se labrara dentro de ellas el llamado corral de doña Elvira', no es exactamente así. Ni cedieron, ni supieron que en sus 'casas' y huerta de doña Elvira, se erigiría ningún corral de comedias. Nos hemos de situar en 1576, en la escribanía de Mateo de Almonacid, escribano público de Sevilla. Allá se presenta Bartolomé Juárez, apoderado de don Álvaro de Portugal, conde de Gelves (29 de abril de 1576, dado ante Rodrigo de Gallego, en la villa de Gelves), para plasmar por escrito lo que había sucedido en el pregón, dado que el conde quiere arrendar «unas casas con la huerta que tienen, que se nombra de doña Elvira, con su pozo

1. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro/
2. http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro/es/02_025.html

manante y alberca, estanque y noria moliente y corriente y con el agua de pie que hoy día tienen, y con todo lo demás [roto][3] su casa y huerta de ella anejo y pertenencias…».[4] El arrendamiento dará comienzo el próximo 1 de julio de este año (1576), pero se han de hacer 'cargo' –y esto es lo sorprendente– de un inquilino que lo tiene ocupado hasta el día 30 de junio de 1580: Alonso de Quero, carpintero, y su mujer, María González. Como consecuencia de este extraño arrendamiento, lo único que consigue el conde es obtener prácticamente el doble de beneficios desde este mismo año: si actualmente Alonso de Quero le está abonando la cantidad de 16.200 maravedís anualmente, ahora se le ha adjudicado al nuevo arrendatario en 30.000. Mientras llega la fecha de su disfrute pleno, recibirá él el dinero de Alonso de Quero, mientras que Pedro Sánchez y su mujer, Isabel López, vecinos de Sevilla y residentes en la collación de *Omnium Santorum*, a quienes se asigna el arrendamiento, tendrán que pagar al conde, cada cuatro meses y por adelantado, la cantidad por la que se le adjudicó en la subasta.[5] En este contrato no se refleja nada más que el alquiler de 'unas casas con su huerta'. Es cierto que, en las condiciones que puso el conde cuando iba a hacer la subasta, en una de las cláusulas se decía:

> *Item*. Con condición que por cuanto Leonor Cardona tiene unas casas de por vida del dicho Sr. Conde, del dicho mayorazgo, que lindan con la dicha huerta y las aguas de la azotea y tejados caen en la dicha, por tanto, que los dichos arrendadores sean obligados a las recibir en la dicha huerta sin que en eso le pongan impedimento alguno, ni a sus sucesores y si los dichos arrendadores hicieren alguna labor en la su huerta y se arrimaren a las dichas sus casas de la dicha Cardona, lo puedan hacer y a taparle la ventana baja que sale a la dicha su huerta, y subiendo más arriba la dicha labor y edificio que venía a atapar dos ventanas pequeñas más altas que están una sobre otra, que dan lu[m] bre a los aposentos de la dicha Leonor Cardona, los dichos arrendadores lo puedan hacer con tanto que en lugar las dichas tres ventanas, dejen dos altas […] cuales convengan para dar lumbre a los dichos aposentos y no de otra manera (fol. 1270v).

3. Este 'roto' abarca dos palabras, fruto de los xilófagos, pero en donde no se ha podido poner el hecho de que exista ningún 'teatro' para hacer representaciones.
4. Las ofertas que se hicieron fueron de esta naturaleza: Pedro Sánchez, caudalero de ladrillo, ofreció, en un momento de la puja, 15.000 maravedís; después lo hizo Simón de la Vega, que ofreció 20.000; Martín de Riancho, 22.000: Diego de Cuenca, 22.500; volvió a subir la oferta Pedro Sánchez, que en esta segunda ocasión ofreció 24.000; Simón de la Vega, 25.000; Diego de Cuenca llegó hasta 26.000 maravedís; Simón de la Vega, en una segunda ocasión, ofreció 28.000; el último en ofrecer fue Pedro Sánchez, que ofreció en esta última ocasión, 30.000 maravedís. Le fue adjudicado y el contrato se haría 'por tres vidas'. (Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Archivo de Protocolos, en adelante: AHPS, AP, Of. IX, Leg. 17646, 30 de abril de 1576, ff. 1268v-1273v).
5. AHPS, AP, Of. IX, Leg. 17647, 4 de mayo de 1576, ff. 36v-42r.

Es posible que, de momento, no se comprenda las razones por las que he transcrito esta cláusula, pero a medida que avancemos en nuestra exposición llegaremos a valorarla en su justa medida. Lo cierto es que en este año de 1576 el único corral abierto que existía en Sevilla y en el que se representaban comedias con regularidad –según el profesor Sentaurens[6]– era el de *Las Atarazanas*, que empezó a hacerlo desde el mes de mayo de 1574 y cuyo arrendador, Diego de Vera, lo hará hasta la fecha de su desaparición, en 1585 [Sentaurens, 1984, 120].

Desde este momento –al menos desde 1576, que es la fecha primera que considero que ha podido abrirse el corral de *Las Atarazanas* como espacio teatral– tenemos introducidos los tres personajes más importantes que empezarán a poner las primeras 'piedras' del gran edificio de los corrales de comedias sevillanos. Y no es solo metafóricamente cierto lo que digo, sino que Alonso de Quero, carpintero, que es el arrendador de *Doña Elvira* hasta que no sea sustituido por el nuevo arrendador, Pedro Sánchez, caudalero, y Diego de Vera, el gran empresario y explotador del corral de *Las Atarazanas*, los tres están concertados para hacer nacer el que será corral de *Doña Elvira*:

> Sepan cuantos esta carta vieren como yo Alonso de Quero, carpintero, y Diego de Vera, tratante, se conciertan ambos a dos para dar y pagar a Pedro Sánchez de Quellar, mercader de lienzos, vecino de esta ciudad de Sevilla, 285 reales de plata «los quales son por razón de una vela de lienzo angeo que tiene doscientas y cuatro varas que de vos recibimos comprada en dicho precio y es en nuestro poder».[7]

No hemos localizado –por ahora– ninguna escritura de concierto que avale nuestra hipótesis, pero estamos convencidas que habían acordado utilizar el espacio de la huerta de Doña Elvira –en tanto que en el corral de *Las Atarazanas* estaba prohibido hacer este tipo de actividad– como espacio idóneo para acoger a los nuevos visitantes, los 'autores de comedias', porque esa actividad a alguno (exactamente a Diego de Vera) ya le estaba rentando buenos dividendos. Lo que acaban de adquirir es, probablemente, el 'toldo' (completo o parcial) para cubrir el corral de *Doña Elvira*.

Un estrecho vínculo hubo de surgir entre Diego de Vera y Alonso de Quero, ya que pasan a colaborar en la construcción del corral de *Doña Elvira*,

6. En esta ocasión no se aporta, por parte del profesor, ninguna referencia documental ni bibliográfica donde apoyar tal aseveración. Tras varios estudios a este corral [Bolaños Donoso, 1995, 1997] llegué a la conclusión de que la construcción del Corral de las Atarazanas no pudo hacerse antes del segundo contrato de arriendo de la huerta (octubre de 1576) y el quince de febrero de 1578, fecha en la que se reconcilian los dos amigos, anteponiendo su amistad a los intereses financieros.
7. AHPS, AP, Of. III, 1576, leg. 1577, 11 de septiembre, f. 176r-v.

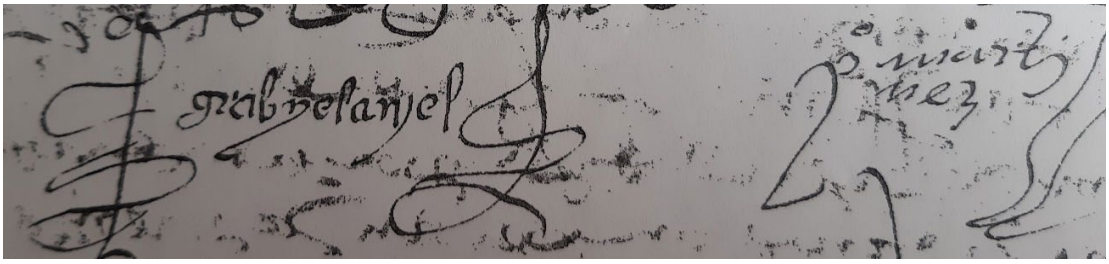
repartiéndose los beneficios del mismo hasta junio de 1580 (fecha en la que Alonso de Quero tenía que abandonar la casa y huerta). Así lo habían pactado y en un momento determinado[8] –1578– Diego de Vera cambia de opinión y vende sus hipotéticas ganancias a Diego de Cuenca, a cambio de 200 ducados que le ha de pagar en ese preciso momento. Con el traspaso de sus beneficios creyó Diego de Vera que podía también olvidar el compromiso que firmó con Alonso de Quero cuando hicieron el corral de *Doña Elvira* y que no era otro que el de no poder representar en la huerta de las Atarazanas. Ante su falta de palabra, Alonso de Quero le interpone un pleito en la Real Audiencia, al que no había tenido aún respuesta el 15 de febrero de 1578.[9] Y es entonces cuando redactan otro documento que, como parece desprenderse del mismo, dice haberse cansado de esperar y por conservar la amistad –según dice Alonso de Quero– y porque se le echaba el tiempo encima –digo yo– vuelven a pactar un nuevo acuerdo: desde este 15 de febrero de 1578, hasta finales del mes de junio de 1580, no se podrán representar comedias en el corral de *Las Atarazanas* y sí hacer juegos de bolos; en el de *Doña Elvira*, al contrario: sí comedias, pero nada de juegos de bolos. Y desde esta misma fecha en adelante ambos quedarán libres de todo compromiso, siendo dueños absolutos de sus respectivos corrales: Diego de Vera del corral de *Las Atarazanas* y Alonso de Quero de nada, pues tiene que abandonar las casas y huerta de Doña Elvira, pues entrará a disfrutarlas el nuevo arrendatario.

En estos primeros años de confusión en cuanto a la apertura de un corral u otro, debemos asumir que esa misma es la que marca la actividad empresarial de los primeros representantes. Ya dimos a conocer la presencia en Sevilla de Pedro Martínez, autor de comedias y vecino de Sevilla, en tanto que se concertó en esta ciudad con otros compañeros para hacer el *Corpus* en San Juan del Puerto en 1573 (Dicat); ahora, en este año de 1576 lo volvemos a encontrar concertándose con el actor Gabriel Ángel, vecino de Sevilla, y que trabaja en

> nombre y en voz de mi cuñada, –dice– Catalina Bautista; ambos se comprometen a ayudar a Pedro «en todas las representaciones y comedias que hicieredes en este año, ansí en esta ciudad como fuera de ella y en el reino de Portugal y en todo haremos y cumpliremos vuestra orden y por razón de cada representación […] nos habéis de dar y pagar cuatro reales los cuales me habéis de pagar a mí, el mismo día que hicieredes la tal representación y para en cuenta de lo que yo o la dicha mi cuñada tenga de hacer, […] me daréis seis ducados […] los cuales seis ducados se han de descontar en las primeras

8. AHPS, AP. Of. XIV, leg. 8405, 24 de enero de 1578, ff. 227r – 229r.
9. AHPS, AP, Of. XIV, leg. 8405, 15 de febrero de 1578, ff. 373v-375v.

representaciones que hicieredes y es condición que ni yo ni la dicha mi cuñada no hemos de poder representar con otro ningún autor en todo el dicho año, sino con Pedro Martínez […]»[10].



AHPS, AP, Leg. 9888, 1576, fol. 419v

Hubo de morir relativamente joven, pues en este documento dice ser mayor de 24 años y menor de 25 y, tal como se recoge en el Dicat, en 1587 murió en la parroquia de San Sebastián. El contrato que he reproducido –en lo sustancial– es modelo para los contratos futuros: la cantidad a cobrar, la cantidad a cuenta, el tiempo, el no apartarse del compromiso, el hacer lo que le ordenare el autor…todo es lo que pasados los años vendrá a recogerse en cualquier contrato estándar. Pero ¿dónde representó? En el *Corpus* sevillano, no; en Sevilla, en el corral de *Doña Elvira*, no es nada probable; pero sí lo pudo hacer en *Las Atarazanas,* pues su prohibición no se refuerza hasta el documento de 1578. La ausencia de más contratos del autor con otros representantes nos hace pensar que pudiera hacer representaciones muy simples, aunque nos cuesta creerlo, dado que ya tenía experiencia de trabajos complicados en otras partes de la geografía española.

Lo cierto es que tanto Pedro Martínez como Antonio Calvo, representante de comedias[11] y tantos otros desconocidos en estos primeros años de la actividad dramática –por ser sus comienzos en su carrera profesional o porque no llegaron a triunfar– engrosan el elenco de autores / actores del Siglo de Oro que hicieron felices a gran parte del pueblo español en aquellos años en que no existían demasiadas diversiones.

10. AHPS, AP, Of. XVI, leg. 9888, 18 de febrero de 1576, ff. 418r-419v.
11. Era vecino de la villa de Albaida y se concertó con Luis Lara, ciego de la vista corporal, al que le ofrece el 50% de los 62 ducados que le han prometido por sacar 2 carros en el día del *Corpus* en la villa de Carmona (AHPS, AP, Of. IV, leg. 2362, 2 de mayo de 1579, s.f.).

Otros autores, como Andrés de Angulo[12], Juan Limos[13], Pedro de Montiel[14] e incluso el reconocido Pedro de Saldaña[15], gracias a su paso por la ciudad de Sevilla, dejan su rastro en los más diversos documentos que recogen momentos vitales de cada uno de ellos, imprescindibles para ir completando tanto su actividad profesional como su calidad humana.

Llegó el año de 1580, fecha en la que el 1 de julio se haría cargo del nuevo arrendamiento de las casas y huerto de Doña Elvira, Pedro Sánchez y su mujer, Isabel López, vecinos de Sevilla, a quienes se les había adjudicado en la subasta. No hemos descubierto –por ahora– documentación alguna en la que podamos basarnos para hablar del aspecto (dimensiones) 'físico' del corral. El matrimonio, sin más ayuda ni colaboración ajena debía de gestionarlo porque la presencia de autores / actores de comedias fue continua y muy abundante. En mi trabajo sobre *Nuevas aportaciones documentales…* [1995, 142] elegimos a Gerónimo Velázquez para documentar la actividad dramática sevillana de 1580, diciendo que quedaban en mis archivos otros documentos de autores diversos reservados para mejor ocasión. En esta fecha se detuvieron mis aportaciones en aquel trabajo. Ahora en el APÉNDICE I recojo desde 1580 hasta 1608[16] todos los datos de que dispongo comprobando que no han sido recogidos / citados por ningún otro investigador para que se vayan completando las biografías de

12. Autor de comedias, da su poder a Francisco de Sandoval, procurador, para que pueda cobrar ciertas deudas a Alonso de la Cueva y a Francisco de Santiago y su mujer [¿participaría con ellos en una danza que sacaron en el *Corpus* madrileño de este año?]. (AHPS, AP, Of. XXI, leg. 14287, 13 de julio de 1579).
13. Juan Limos, autor de comedias, vecino de la villa de Vélez, reconoce una deuda a Bartolomé de Salazar. Si no cumpliera su compromiso para el día de Pascua de Reyes de 1580, se compromete a llevarlo en su compañía dándole trabajo, advirtiéndole que han de ir a Portugal y a otras partes. (AHPS, AP, Of. XIV, leg. 8413, 9 de noviembre de 1579, ff. 434v-435v).
14. Autor de comedias, vecino de Sevilla, en la collación de San Salvador, está asociado con Juan Limos, autor de farsas. Reciben en alquiler un buen 'hato' de un tal Juan González, vecino de Sevilla, en la collación de Santa María. Pagarán 5 ducados al mes (AHPS, AP, Of. XIV, leg. 8413, 7 de noviembre de 1579, ff. 412r-414r).
15. Saldaña, que había recibido 700 reales de Juan de Quiñones para poderse ir al reino de Valencia, ante la situación ruinosa en la que se encuentra por los muchos gastos ocasionados en la celebración de los autos que sacó en el *Corpus* sevillano de 1578, gastos que le obligaron a vender sus ropas, ahora sabemos que al año siguiente volvió a Sevilla (si llegó a irse…) y que da poder a Juan de Quiñones para que se rehaga de la deuda que tenía con él. Ha de cobrar 334 reales a Juan de Pinelo, sastre. (AHPS, AP, Of. IV, leg. 2364, 7 de diciembre de 1579, f. 731r-v). Con este documento podemos confirmar la presencia de Saldaña representando en los corrales de *Las Atarazanas* y *Doña Elvira*.
16. Este año ha sido elegido no por azar sino por ser en el que aparece Diego de Almonacid para gestionar el corral de *Doña Elvira* y dar por concluido el periodo de Isabel Sánchez, gestora con su marido en los primeros años, más tarde con su hijo por haber enviudado, para, finalmente, llevarlo adelante ella sola al haber muerto su hijo.

esta inmensa 'prole' de comediantes que recorrieron los caminos de la geografía hispánica.[17] Ya sabemos que en Sevilla pudieron representar en *Las Atarazanas*, hasta 1585; en *Doña Elvira*, en exclusiva, desde este último año hasta 1600; y compartiendo con el corral de *San Pedro*, hasta 1608. La mayoría de los autores de comedias no nos dicen, cuando hacen sus contratos con los actores, dónde van a representar. Muchos de ellos tienen que salir de la ciudad y marchar a pequeñas poblaciones con la compañía ya formada. Otra cosa es cuando conocemos el contrato del 'autor' con el gestor / arrendatario del corral.

Para ir avanzando en nuestro propósito de mostrar el cambio de fisonomía del corral que más éxito tuvo en Sevilla, el de *Doña Elvira*, hemos de ubicarnos en 1590 cuando doña Leonor de Cardona hizo testamento. Era la esposa, en este momento, de Antonio Díez Marín Casillas (su primer marido se llamaba Bartolomé Suárez), estante en la ciudad de Méjico, de las Indias. Esta debe de ser la razón por la que cuando el Conde de Gelves menciona en una de sus cláusulas la connivencia de ciertas lindes de la huerta de Doña Elvira y otras casas que tenía en arriendo por 3 vidas a Leonor de Cardona: tanto el marido actual, como su hijo habido del primer marido –Luis Suárez de Cardona– residen en Méjico y la madre desconoce si están vivos o muertos. Su intención es dejar en herencia esas casas a su hijo (2.ª vida), y en

> caso de haber fallecido, nombra como su heredero a Luis Suárez de Cardona, su hijo y mi nieto…y si falleciere antes que yo, nombro a Leonor de Cardona, su nieta…; si no aparecen los herederos de Méjico, nombra como heredero provisional a su hermano, Francisco de Cardona, para que las pueda arrendar a quien quisiere y por el precio que él quisiere.[18]

Murió Doña Leonor y su hijo, Luis Suárez, aceptó la herencia, aunque éste volvió a depositar su confianza y la gestión de sus negocios en su tío, Francisco de Cardona, que residía en Sevilla, gracias a un poder que remitió desde Méjico.[19] Por esta razón será Francisco el que encontremos en nuestros documentos.

Con la venida del nuevo siglo (XVII), llegaron también grandes novedades para los arrendadores del corral de *Doña Elvira*. Pedro Sánchez, marido de Isabel López hubo de morir en estos primeros meses, dado que el primer documento que encontramos relacionado con el alquiler de este espacio, se

17. Pueden parecer y lo son, noticias dispersas todas ellas. Tomarán cuerpo cuando se las incorpore al trabajo que ha de actualizarse del *Diccionario de Autores* (DICAT). Cuando se trate de un autor desconocido me detendré en su presentación.
18. AHPS, AP, Of. VII, leg. 4990, 4 de marzo de 1590, ff. 465r-469r. Ella pagaba al Conde 50 ducados cada año.
19. Firmó el poder en Méjico, el 6 de noviembre de 1597. Lo que ocurre es que nosotros no lo conocemos hasta que el tío hace uso del mismo. (AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16775, 30 de marzo de 1602, ff. 592r-593v).

dice: «…yo, Isabel López, viuda, mujer de Pedro Sánchez, difunto».[20] Y en todos los documentos, de ahora en adelante, se hace acompañar por su hijo: «Alonso Sánchez, su hijo». Hace saber que tiene en arrendamiento «de por vida […] la dicha huerta de doña Elvira, donde se representan las comedias» (f. 614v). No hay discusión posible en cuanto que en la huerta de doña Elvira se representan las comedias. Pero no ha de ser un espacio con demasiados lujos ni muy cómodo, por lo que Isabel López busca un socio capitalista para mejorar su aspecto, encontrándolo en un tal Baltasar de Guzmán. Declara doña Isabel que

> tomáis a vuestro cargo [Baltasar de Guzmán] y os obligáis de gastar 600 ducados en hacer tres corredores, los dos llanos y el otro de aposentos altos para que se vean en ellos la representación de las dichas comedias y otras cualesquier cosas que en el dicho corral se hiciese y representare; que han de ser un corredor llano a la parte de la muralla y otro doblar el corredor de las mujeres, y otro hacer aposentos, en el que está frontero del teatro donde se hace la dicha representación, sin que nosotros gastemos ni contribuyamos ni paguemos de ello cosa alguna en la hechura, madera y tablazón y clavos y lo demás que para ello fuere menester (ff. 614v-615r).

Esta inversión ha de tener su recompensa económica e Isabel se muestra generosa:

> queremos y consentimos y habemos por bien de dar y damos a vos, el dicho Baltasar de Guzmán todos los aprovechamientos que hubiere y Dios diere en los aposentos que hiciere el dicho Baltasar de Guzmán en el dicho corredor que está frontero del teatro y más el aprovechamiento que se hubiere en dos aposentos que al presente nosotros tenemos hechos que están junto al corredor de las mujeres, con el sitio de debajo de los dichos dos aposentos, para que todo lo hayáis […] y así mismo habéis de haber y llevar todos los aprovechamientos y ganancias que hubiere de las sillas y bancas que se arrendaren en los dichos aposentos y todo lo que se pagare por ellos, por las personas a quienes les arrendaren (f. 615r-v).

Todo se lo cederá para que lo goce durante cuatro años, desde el día de Pascua Florida que vendrá (que es la fecha que le impone para que tenga la obra terminada) de este año de 1601. También se especifica que, si gastara algo más de los 600 ducados, tendrá que ponerlos la dicha Isabel.

Transcurren pocos días desde la firma de esta escritura y otra nueva que firmará Baltasar de Guzmán. Pasó el tiempo suficiente para que este meditara si podía cumplir el compromiso adquirido con Isabel. Es posible que reconociera que no llegaba en el tiempo pactado a realizar la obra a la que se había comprometido y busca a una tercera persona, un tal Juan Cano, vecino de esta

20. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16771, 7 de marzo de 1601, ff. 614r-617v; f. 614. A este documento pertenecen las siguientes referencias documentales.

ciudad, en la collación de Santa María, para que se encargue de parte de la obra a la que él se había comprometido en estos términos:

> El dicho Juan Cano tomáis a vuestro cargo y costa de doblar el corredor de las mujeres y hacer el otro corredor de los aposentos y poner para ello todos los materiales y oficiales y todo lo demás que fuere menester sin que yo pague ni contribuya en ello cosa alguna porque toda la demás obra que se ha de hacer en el otro corredor ha de quedar y queda a cargo y costa de mí, el dicho Baltasar de Guzmán […].[21]

Si Juan Cano ha de invertir su dinero en hacer parte de la obra, es de justicia que también recoja beneficios: recaudará los aprovechamientos que generen tanto el corredor de las mujeres que ha de hacer, así como el otro corredor de los aposentos, durante los cuatro años pactados con Isabel en la primera escritura de compromiso. Todo se pacta con el consentimiento de Isabel, que no firma pues ya dijo que no sabía escribir.

La obra proyectada debía de mejorar mucho el aspecto del corral, así como la capacidad del mismo. Cuando hay ganancias en un negocio, siempre hay recelo, miedo de que algo pueda echar por tierra nuestro esfuerzo. Y esto es lo que hubo de suceder a todos estos inversores al ver que ha nacido un nuevo corral, el de *San Pedro* [Sanz Ayán, 1995] en 1600. Pudo ser el detonante para hacer una nueva inversión: madre e hijo lo primero que hacen es dar su poder a Diego Pareja «residente en la Corte de su Majestad» para que pueda representarlos.[22] Más tarde, también madre e hijo, se buscan a unos fiadores –Alonso de León y su mujer, María de León, vecinos de la ciudad de Sevilla y que viven en la huerta de doña Elvira, donde vive Isabel (que estimo han de ser los socios capitalistas) – y los cuatro hacen el encargo a Diego Pareja (que ya hemos visto que vive en Madrid) y a Miguel de Peñaranda, vecino de Sevilla, en la collación de Santa Cruz para conseguir una Real Provisión ante su Majestad en la que se reconozca que si vinieren dos 'autores de comedias' a esta ciudad, el mejor será siempre para los gestores de *Doña Elvira*, y si no viniere mas que uno, no pudiera representar nada más que en el dicho corral de *Doña Elvira*.[23] Si la consiguen tendrán de recompensa 300 ducados.

Los acontecimientos venideros nos confirman que todas estas 'intenciones' fueron un brindis al sol: no consiguieron –pues no hemos encontrado constancia documental– esta Real Provisión y los representantes que llegaron a Sevilla representaron en el corral que quedaba libre. Años más tarde cayó

21. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16771, 5 de abril de 1601, ff. 695r-702r; f. 695v.
22. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16773, 4 de diciembre de 1601, ff. 154v-155r.
23. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16773, 4 de diciembre de 1601, ff. 152v-154r.

Diego Almonacid en la misma tentación, pero, en este caso, en detrimento de *Doña Elvira* y a favor del corral de *El Coliseo*.

Una nueva temporada va a dar comienzo: la de 1602-1603. Y la obra a la que se habían comprometido tanto Baltasar de Guzmán como Juan Cano no parece que se llevara a la práctica, pues no se concibe que, con solo unos meses de haber disfrutado de la nueva fisonomía del corral, quisieran echar todo por tierra. Esto es lo que se desprende de la nueva escritura de concierto que firma Isabel López y su hijo, con Juan Cano. Declaran madre e hijo querer

> Que se **haga un teatro de nuevo** en la dicha huerta, en la parte donde fuere más cómodo y conveniente al dicho corral, según y de la manera que lo trazaren los arquitectos y personas que quisieren de dar y dieren para ello la traza, y ansí mismo se ha de hacer un corredor que tome de largo a largo, a la banda del muro que cae sobre el dicho corral, o a la banda donde está ahora el vestuario, o donde más conviniere que se haga; que **el dicho corral sea alto y bajo**, **cubierto**, **con su tejado** y de dos andenes, según e como ahora está labrado el corredor de las mujeres que está en el dicho corral, y para hacer en él nuevos asientos, y empedrar el dicho corral […].[24]

Todo nos hace pensar que hasta el presente se representan las comedias en un espacio preexistente en esa huerta de doña Elvira y que estamos en el momento histórico de construirse ex profeso un corral de comedias, con un plano diseñado por un profesional que debía de trabajar libremente para elegir la ubicación más conveniente, dentro de la huerta que poseen. Que todo él tenga un piso alto y que sea cubierto, porque así tendrá más posibilidades de nuevos asientos. Pero como Isabel y su hijo no pretenden emplear en la obra ni un real, se los han de prestar el socio capitalista: Juan Cano. Le requieren todo el dinero que se necesitará, con un tope de 500 ducados. Le pagarán lo empleado:

> Dende el día que tuviere acabado el dicho teatro en adelante; en cada un día de todos los que representaren en el dicho corral de comedias, le daremos dos ducados cada día y no en otra manera ni forma de pago, sino en la susodicha, hasta tanto que por esta orden hayamos acabado de pagar todo lo que ansí se gastare en la dicha labor, porque así somos de acuerdo (f. 1118r).

Podría entregar Juan Cano el dinero a Isabel para su administración, pero también se fían de él –le dice Isabel– y puede ir gastando lo que sea necesario. No le pedirán cuentas. Pero como son agradecidos quieren compensar su generosidad: además de devolverle el dinero le alargarán dos años y medio aquella

24. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16774, 7 de marzo de 1602, ff. 1117r-1120v; f. 1117r-1117v. La cita siguiente pertenece a este mismo documento.

concesión de los cuatro años que había conseguido para obtener beneficios cuando intervino en la primera reforma con Baltasar de Guzmán.[25]

Esta nueva obra que se proyecta requiere de un nuevo interviniente: Francisco de Cardona, el hermano de doña Leonor de Cardona, mujer que tenía por dos vidas otras casas del Conde de Gelves, linderas a la huerta de Doña Elvira, con la que tenía servidumbres. Leonor murió, deja por heredero a Luis Suárez de Cardona, su hijo, que, al estar en Méjico, da poder a su tío, Francisco Cardona, para que le gestione su hacienda. Debemos recordar que cuando las casas y huerto de doña Elvira salieron a subasta, el Conde de Gelves nunca se opuso a que en un futuro se pudiera hacer obra en este espacio y especificó qué se debía hacer con las ventanas que caían en dicho huerto (cfr. p. 3.º de nuestro trabajo) y pertenecían a las casas de Leonor de Cardona.

E Isabel López (que no la detenía nada ni nadie con tal de conseguir sus objetivos) se puso manos a la obra, es decir, llamó a Francisco Cardona para relatarle sus planes. La exposición de motivos es la siguiente:

> Que el dicho Luis Suárez tiene unas casas de por vida que dan al dicho corral, que las labró y edificó doña Leonor de Cardona, su madre y Bartolomé Suárez, su marido, con las ventanas que caen al dicho corral de las comedias que son cinco ventanas, tres altas y dos bajas; la una de las bajas que cae a la cocina de las dichas casas con una reja de hierro de hueco de mediaclara, en cuadro, poco más o menos; y la otra baja con unas rejas de hierro que cae al callejón de la dicha casa que van a dar a un patinillo del servicio que tiene dos tercias de ancho y más de tres cuartas de ancho en hueco; y otra ventana alta que cae en la cocina alta de la dicha casa, de una tercia de ancho, en cuadro, de lumbre, poco más o menos; y otra ventana que es corredor alto de la dicha casa, de vara y cuarta, en cuadro, en hueco, poco más o menos; y otra ventana en la dicha casa que sale a una recámara alta que será de dos tercias de ancho y más de tres cuartas de alto, en hueco, poco más o menos[26].

Las razones por las que le necesita son porque «quiere arrimar *el teatro* que está en el dicho corral en que se hacían la representación de las comedias, a la pared de la casa de la parte del dicho Luis Sánchez de Cardona» (f. 599r). Esta pretensión, ya presentada en algún momento con anterioridad, la puso Francisco de Cardona en manos de la justicia que dictaminó «que el dicho *teatro* se edificase dos varas desviado de la pared de las dichas casas» (f. 599r).

25. Esta cláusula nos hace recapacitar sobre el cumplimiento o no de la escritura que habían hecho Baltasar de Guzmán, Juan Cano e Isabel López. Si no se hubiera hecho la obra, no se tendría que acordar en estos momentos de que ya tiene Juan Cano cuatro años concedidos para recoger ciertos beneficios de las entradas de diversas entradas. Además, Juan Cano ve con buenos ojos que se pueda aprovechar ese palco que ya tiene doble altura.
26. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16775, 30 de marzo de 1602, ff. 598r-604r; f. 598v. Las citas siguientes que no tienen referencia documental, pertenecen a este documento.

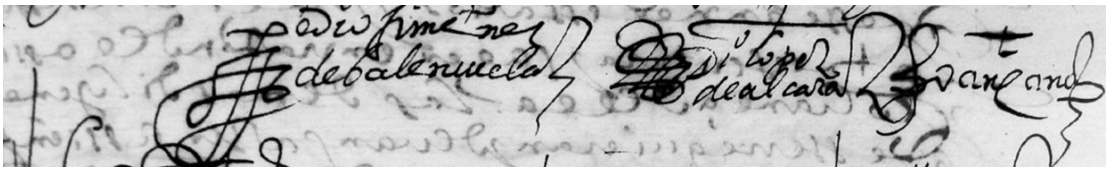
Pero eso era antes, ahora lo que quiere es «fabricar y poner a la parte del dicho corral, arrimado al muro; y a la banda de las casas de la parte del dicho Francisco de Cardona querría labrar un corredor que tome de largo a largo el del corral» (f. 599r). Con esta solución está de acuerdo Francisco y esta es la magnífica descripción que nos deja Isabel López de la obra que hará para construir de nueva planta parte del corral de *Doña Elvira*:

> Se hayan de labrar y hacer cinco o seis pilares de cal y ladrillo o los que fuere menester, para fundar y en que descanse el dicho corredor, arrimados y pegados a la pared de las dichas casas de vos, los dichos Francisco de Cardona y Luis Suárez de Cardona, y que entre pilar y pilar haya de poner planchas para fundar el suelo y techo del dicho corredor y que tantos cuantos pilares se labraren pueda yo, la dicha Isabel López poner otras tantas vigas en el primer suelo que entren en la pared de las dichas casas de mí, el dicho Francisco de Cardona y del dicho Luis Suárez de Cardona, un ladrillo o más para que encadenen y fortalezca el dicho corredor y así mismo pueda poner otros tantos palos en lo alto del dicho corredor para fortalecer y encadenar los pilares que han de sustentar el techo del dicho corredor, con declaración que las dichas lumbres de las cinco ventanas de las dichas casas del tamaño y grandor que arriba están declaradas, queden libres y desembarazadas de entre los huecos del dicho corredor, alto y bajo, lo cual yo el dicho Francisco de Cardona por mi y en nombre del dicho Luis Suárez de Cardona, mi parte lo consiento (ff. 599v-600r).

Además, la ventana alta de la 'sala alta' se obliga a «abrir y ensanchar de tal manera que tenga dos varas de hueco, en cuadro, por donde se puedan ver libre y cómodamente las representaciones de las comedias que se hicieren en el dicho corral […]» (f. 600r). En caso de que se impidiera por alguna razón la visión de las comedias desde esta ventana, Isabel López está obligada a darle otro espacio para disfrutar cómodamente de la visión de las representaciones. El documento es muy gratificante porque cuida todos los detalles relacionados con la obra que afecta a las casas de Francisco de Cardona, pero no habla, en ningún momento, de haber cubierto o no todo el corral. Sabemos que hay una galería cubierta, la que se hace arrimada a las casas del vecino, pero cuidan de que desde la 'azotea' no se pueda poner nadie para ver las representaciones ¿Ese cuidado es señal de que desde la tal azotea se pueda visionar el escenario del corral? Por tal como está escrito, yo diría que sí.

Hemos de creer que se acometieran y se terminaran las obras –aunque no sería el primer caso ni el último que estando en la remodelación el corral y en plenas obras, se esté representando, como le ocurrió al mismo Coliseo–, pues en fecha nada frecuente –13 de agosto– se firma un contrato de representación entre Pedro Jiménez de Valenzuela, marido de María de Salcedo, autor de comedias, y Diego López de Alcaraz, de una parte, y de la otra Juan Cano, persona

que dice tener «a su cargo el corral de *Doña Elvira*, donde se representan las comedias».[27] Han de empezar a representar desde hoy, fecha de la carta (¿?) hasta Pascua de Navidad.[28] Pero si la fecha ya es un tanto extraña, en pleno mes de agosto, no menos nos sorprende que Cano les obligue a hacer todas las representaciones que fueran a hacer, en Sevilla, en el corral de *Doña Elvira*. No podían ir a ningún otro corral. Es como si hubieran obtenido la Real Provisión de 'exclusividad' que solicitaron a finales del año anterior. Si la hubieran tenido, Cano habría hecho mención de ella; pero su comportamiento es prepotente y amenazador, pues todo el documento gira en torno a esta prohibición con multa de 400 ducados si por alguna causa dejaran de representar todos los días. Les presta 500 ducados.[29]



AHPS, AP, Of. XXIV, Leg. 16777, 13 de Agosto, f. 56r.

Como se habrá podido observar, Juan Cano está siendo el hombre imprescindible en la historia del corral de *Doña Elvira* en estos primeros treinta años de su existencia. Sin duda, fue un hombre con recursos económicos y, aunque su primera actividad profesional no fuera la teatral, –era tratante en vino– es cierto que invirtió gran parte de su fortuna en ella. Suponemos que fue la razón

27. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16777, 13 de agosto de 1602, ff. 53r-56r; f. 53r. Al final del documento, como si hubiera sido un olvido, dice tener poder de Isabel López, firmado ese mismo día, para poder hacer esta escritura de concierto. No declara ante qué escribano pasó la autorización.
28. No llega a cumplir su compromiso dado que el día 3 de diciembre se encontraba en Córdoba, concertando unas mular para desplazarse a Granada (Dicat). En este concierto no se encuentra por ningún lado la persona de Baltasar de Pinedo, tal como se recoge en la noticia de Celestino López Martínez.
29. Tanta generosidad no le valió de nada y una vez más Juan Cano se quedó sin que le devolvieran un real. Esta es la razón por la que un año más tarde le dio poder a Juan de Salcedo, vecino de Madrid, para que fuera a buscar al autor Pedro Jiménez de Valenzuela, y a su mujer, María de Salcedo, porque le habían dejado a deber 4657 reales, a los que había que sumar otra deuda que le habían dejado a deber a Juan de Salcedo que ascendía a 7936 reales (AHPS, AP, Of. XXIV, Leg. 16780, 18 de septiembre de 1603, ff. 89r-91r). Juan Cano sospecha que han marchado a Zafra, Badajoz o Jerez de los Caballeros, razón por la que también le da un poder al mismo Juan de Salcedo para que les presente la Carta requisitoria que había firmado el 3 de agosto de 1603, con tal de poderles cobrar la deuda (AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16780, 18 de septiembre de 1603, ff. 87r-88v). Es posible que estas deudas arruinaran al autor y ya no representara más.

por la que le tomó cierto 'cariño' a la profesión, como comentaremos más adelante. El caso es que Juan Cano se puso enfermo (1603) e hizo testamento.[30] Gracias a él sabemos que ya estaba viudo de María Ruiz, que en los otros documentos jamás la había mencionado, y, además, nos relata puntualmente las actuaciones / obras que hasta ahora ha hecho relacionadas con el corral de comedias de *Doña Elvira*[31] y todos los actantes que, de una u otra forma, han intervenido en su reconstrucción. También le dejan deudas los autores de comedias y representantes que pasan por allí. La deuda era inmensa y para desgracia de Isabel López, Juan Cano no murió por aquella época. Se restableció en pocos días y el 18 de septiembre ya estaba firmando dos documentos con

30. AHPS, AP, Of. XXIV, Leg. 16780, 5 de septiembre de 1603, ff. 439r-447v. Este debería de ser el segundo testamento pues en 1601, ante este mismo notario, hubo de hacer uno anterior. No lo hemos podido localizar por el deterioro en el que se encuentra el legajo (Of. XXIV, leg. 16771, f. 1106 y f. 1109).

31. «Iten declaro que me debe Isabel López, viuda, mujer que fue de Pedro Sánchez, caudalero, mil y trescientos ducados que tengo gastados en el corral de doña Elvira de que tengo hecho cuentas con la susodicha delante del jurado Bartolomé de Tamayo y de Francisco de Cuenca, vecino de esta ciudad.
Iten declaro que presté a Francisco de León, tratante en vino, para labrar una casa que la dicha Isabel López labró en el dicho corral, seiscientos reales…mando que se cobren
Iten declaro que di a Francisco de Cardona, por la susodicha, cuatrocientos reales por conveniencia que con él se hizo de una canal maestra que se hizo arrimada a las casas del dicho Francisco de Cardona para desaguar las aguas del tejado de las casas de la dicha Isabel López.
Iten declaro que gasté más en el dicho corral trescientos y cincuenta reales en alargar el corredor de las mujeres.
Iten declaro que gasté trescientos y tantos reales en el dicho corral cuando se cayó el pilar y en estrechar el tejado y acortarlo y para […] esto tengo recibidos como mil y cuatrocientos reales conforme una memoria que siendo en su poder el dicho Francisco de Cuenca, de que yo tengo otro traslado en mi poder.
Iten declaro que al tiempo que se hizo esta labor en el dicho corral yo hice una escritura con la dicha Isabel López en que me obligué de gastar quinientos ducados y que me había de dar dos años y medio más de aprovechamientos de los aposentos que estaban hechos de más de otros cuatro que había de llevar de aprovechamientos por lo que había gastado y demás de los aprovechamientos de los dichos dos años y medio se me habían de dar dos ducados de cada comedia que se hiciese y representase en el dicho corral hasta que yo fuese pagado de los dichos quinientos ducados a que se me obligó la susodicha y […] hasta que se quitasen de los dichos dos años y medio de aprovechamientos, y así, por esta orden y en esta conformidad se han de hacer las escrituras y el tiempo de los aprovechamientos de los aposentos que están hechos se ha de prorrogar conforme a lo que más tengo gastado de los dichos quinientos ducados, dándome la dicha paga de los dichos dos ducados cada comedia hasta que yo sea pagado de la dicha deuda y conforme a lo gastado demás de los dichos quinientos ducados, suma los que yo he de haber en cada comedia que se hiciese…
Y declaro que en este tiempo no se me ha dado cosa ninguna» (ff. 442r-443r).

Juan de Salcedo, vecino de Madrid, para ver si conseguía cobrar algunas de las últimas deudas que le había dejado Pedro Jiménez, como hemos comentado.

Gaspar de Porres se encuentra en Sevilla los últimos días de diciembre de 1603. Primero dio una escritura de obligación a Juan Cano, el 29 de diciembre, por valor de 4800 reales de plata.[32] También dio un poder a su hijo, Matías de Porres (Cfr. Anexo) y tuvo que salir de la ciudad camino de Valladolid. Este desplazamiento no quiso desperdiciarlo Juan Cano y le otorga un poder para que en la Corte consiga «Cartas, Provisiones, Cédulas Reales…que a mi derecho convenga», dice el dador.[33] No se trata de otro asunto que el conseguir a su favor la exclusividad para representar en *Doña Elvira*: es la misma historia que ya había intentado Isabel López, en 1601. No tenemos noticias documentales del resultado de esta gestión, y lo único que podemos decir de Gaspar de Porres es que le sería imposible llegar a Salamanca para estar representando en ella el día 3 de enero de 1604 (Dicat). No solo por la distancia, sino porque había tenido que dejar en Sevilla todas las ropas y 'hato' de representar, como aval de la deuda que tenía con Juan Cano.

Es evidente que Isabel López le hace la guerra 'sucia' a Juan Cano. Mientras él está grave, pensando hacer su testamento como así hizo, ella trata de conseguir algo de liquidez alquilando a Pedro Osorio, clérigo presbítero, 'un sitio' para ver las comedias. Pero Isabel está también tocada, ha debido de morir su hijo, pues es el primer documento en el que no aparece su nombre[34]. Isabel, cuando menciona quién le sucederá en la segunda vida, no da ningún nombre, no lo sabe aún. Pero tiene necesidad de hacerse ver ante la sociedad que es ella la única gestora de este corral. Dice:

> digo que por cuanto yo tengo en arrendamiento por los días de mi vida […] el corral que dicen de doña Elvira donde se representan las comedias en esta dicha ciudad y como tal señora del dicho corral, puedo hacer y disponer todo

32. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16783, 29 de diciembre de 1603, ff. 272r-273v. Aunque el libro corresponde a documentos del año de 1604, también recoge ciertos documentos firmados en los últimos días de diciembre de 1603.

33. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16783, 5 de enero de 1604, f. 746r.

34. Efectivamente: el 17 de marzo de 1604 declara públicamente que ha muerto. Por ello nombra por su heredera y disfrute del corral en la 3.ª vida que tiene facultad para nombrarla, a Isabel Gerónima, su nieta, «hija de Alonso Sánchez, su hijo, difunto, y de Catalina Muñoz, su mujer». (AHPS, AP, Of. XXIV, Leg. 16783, 17 de marzo de 1604, ff. 1132r-1133v). Dado que vivían en el corral de Doña Elvira, he supuesto que el entierro pertenecía al territorio de El Sagrario. Allí no se recogió esta defunción, no porque no se produjera o porque no viviera en ese entorno, sino que los libros de entierros son bastantes deficientes a la hora de anotar los nombres de los decesos, encontrándonos en bastantes ocasiones en blanco el espacio donde debía de recogerse el nombre del difunto.

> lo que yo quisiere y por bien tuviere los dichos días de mi vida y de la persona que después fuere nombrada para gozar del dicho corral […][35].

Este 'sitio' que alquila a Pedro Osorio estará

> a la banda que [roto] sobre el corredor de las mujeres, entre los dos palos que están desde la esquina de las casas donde vive Nicolás Aycardo, hacia el tablado de la representación, para que en el dicho sitio, según y como está señalado, el dicho Pedro Osorio pueda hacer y fabricar en él un aposento de la manera que quisiera y por bien tuviere, a su propia costa, sin que yo pague ni contribuya a su manufactura […] del cual dicho aposento le ha de dar la entrada para que se sirva de él, por la calle del Agua de esta dicha ciudad, donde hay una puerta del dicho corral, siempre y a cualquier hora que quisiere (ff. 592v-593r).

Son pocas las condiciones que Isabel le impone: no poderlo alquilar y no llevar dinero a las personas que estuvieren viendo con él las comedias. Se lo alquila por tiempo de 'dos vidas' y tendrá que pagar veintiún ducados de renta cada año. Los recibe Isabel en este acto por adelantado. Y Juan Cano sale como su fiador: si muriera Isabel y Pedro Osorio no hubiera disfrutado de todo el año que le ha alquilado, él se obliga a devolverle 'pro rata' el dinero / tiempo no disfrutado. Su presencia no era necesaria, pues con cumplir lo pactado con el nuevo dueño, era más que suficiente. Pero como Isabel no sabe escribir, astutamente Juan Cano vuelve a firmar el documento al lado del tomador.

Sorprende que cualquier persona, si se ha hecho la remodelación del corral según 'traza' de un arquitecto, pueda construirse un 'aposento' a su antojo.

Pero Isabel no es nadie sin Luis López. Es la razón por la que para iniciar la temporada dramática de 1604-1605 vuelve a acercarse a él con la intención de renovar pactos y escrituras. Empieza por recordar la escritura de concierto que hizo con Baltasar de Guzmán, al que le autorizó hacer un palco y ahora sabemos que «…le di facultad –dice– para hacer en él catorce aposentos». Una vez pasados los cuatro años que podía disfrutar de ellos, pasarían a ser propiedad de Isabel todo lo que se hubiera hecho en el corral. Pero él no utilizó ese privilegio y pasó la escritura a Juan Cano. Sigue relatando cómo Juan Cano, a su ruego, gastó mucho dinero en hacer un *nuevo teatro*[36] pues el antiguo se estaba cayendo y «que se hiciese cubierto, con su tejado, y aderezar, y empedrar el dicho corral, y poner asientos de mano y todo lo demás que fuese necesario» (f. 1127r). En este momento nos informa que Juan Cano empezó a hacer la obra y por necesitar mucho más dinero de lo que en principio había proyectado (500 ducados) le rogaron –su hijo y ella– que continuara la obra

35. AHPS, AP, Of. XXIV, Leg. 16782, 2 de agosto de 1603, ff. 592r-595v; f. 592r.
36. Debemos entender que el uso de este término se está haciendo con el significado primigenio de la palabra: «lugar para contemplar», es lo que para nosotros sería el 'escenario'.

y que invirtiera lo que fuese necesario y así fue: «hizo y acabó la dicha obra». Pero a pesar de haber gastado otros 500 ducados,

> recibía mucho detrimento del sol e inclemencias del techo […] y aguas que hacían mucho daño, le rogamos al dicho Juan Cano que hiciese **una nave que cubriese el patio de la dicha representación donde está la gente** y **lo cubriese de teja y madera**, todo lo que fuese necesario, **el cual Juan Cano lo hizo.**[37]

Tras esta tercera remodelación el corral de *Doña Elvira* tenía que estar cubierto. Gastó otros 6.000 reales que habían controlado tanto Bartolomé de Tamayo como Francisco de Cuenca, en nombre de Isabel y porque estaban interesados en el dicho corral. En total le debe Isabel a Juan Cano, 14.000 reales de plata.

Una nueva contrariedad aparece un año más tarde: debido a la antigüedad de una pared toda la obra de la nave que cubría el corral «que estaba trabada con el dicho corredor» se vino abajo y si no se acometía de nuevo otra obra, no habría podido prestar su servicio el nuevo corral. Estaba en la ruina. Es lo que vuelve a repetir Isabel, un año más tarde, al poner al día las deudas que tiene con Juan Cano: a su instancia y gracias a la intervención de varias personas

> el dicho Juan Cano tomó **de nuevo** a su cargo de hacer las dichas labores y gastar todo lo que fuere necesario […] **cubrió el dicho corral** y hizo las paredes y corredores y texados della porque el dicho corral no se perdiese atento que se había caído la pared, y el corredor y tejado de ella y canales que cubría el patio del dicho corral que estaba trabado con el dicho corredor, […].[38]

En ese 'hacer todo lo que fuese necesario' entra el «cubrir todo el corral». El monto de lo gastado asciende, en esta ocasión, a 12.375 reales por lo que la deuda total era de 26.375 reales. Los va a ir cobrando según pasa el tiempo y todo lo llevan anotado en un libro que dice tener en su poder Isabel, a medida que se hace caja. También hay en el mismo espacio una casa del 'truque' del que se sacan beneficios que por ahora debe llevárselos también Cano en tanto que la deuda no esté saldada.

Habíamos comentado líneas más arriba que 'tanto va el cántaro a la fuente que…' al final se rompe. En esta ocasión, es lo que le ocurrió a Juan Cano: viudo y tratando todos los días con comediantes termina casándose con Mariana Guerra de Carvajal el 26 de junio de 1605[39], viuda de Tomás

37. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16783, 17 de marzo de 1604, ff. 1126r-1131v.
38. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16789, 28 de septiembre de 1605, ff. 677r-680v.
39. «En domingo, veinte y seis días del mes de junio de '605 años. Yo el Maestro Benito Fernández de Burgos, cura del Sagrario de la Santa Iglesia, desposé en esta Santa Madre Iglesia a Joan Cano con María Guerra, vecinos de esta collación. Fueron testigos: Fernando López, Juan de Maqueda y Valerio de la Mella [Firma y rúbrica]: Maestro Benito Fernández de Burgos» (Archivo del Sagrario. Sevilla. Libros sacramentales.

Gutiérrez,[40] autor de comedias. López Martínez no ofrece nada más que el año de 1604 como fecha de la muerte de Tomás y Canavaggio dice que el óbito sucedió en febrero de 1604 (Dicat). El hecho es que el 7 de julio de 1605 Juan Cano declara que se había ya casado[41] con Mariana, y con motivo de ese casamiento y por algún que otro comentario que Cano oyó con respecto a que se casaba con ella por su 'dote', Juan Cano relata ante notario todo lo que él aporta de capital al matrimonio. Además de la ropa personal, de casa y muchas arrobas de vino, lo que nos interesa, especialmente, es esta declaración: «Iten. Dos mil ducados que tengo gastados en la huerta de doña Elvira que se me restan debiendo de lo que he gastado en labrarlo para las comedias de *que tengo los aprovechamientos de todos los aposentos que hay en el dicho corral* de más de los dichos dos mil ducados (fol. 628r)».

Además, especifica todas las deudas que varios comediantes le han dejado y se presentan descritas en el Anexo que completa este trabajo. A estas alturas de nuestra historia, sabemos que Isabel López es la titular del espacio que ocupa el corral de *Doña Elvira*, pero quien maneja las ganancias –si las hubiera– es Juan Cano pues es el que ha invertido su capital. El corral está cubierto.

Volvamos por un momento a los primeros meses del año de 1604, exactamente, al mes de marzo, cuando Isabel López declara públicamente que ha muerto su hijo. Por ello nombra por su heredera y disfrute del corral en la 3.ª vida que tiene facultad para ello, a Isabel Gerónima, su nieta, «hija de Alonso Sánchez, su hijo, difunto, y de Catalina Muñoz, su mujer»[42]. Y será por otro documento –y en esta ocasión de 1606– cuando sospechamos que ha podido morir Isabel: será Sebastián de la Torre, vecino de esta ciudad «en nombre y como tutor y curador que soy de la persona y bienes de Isabel, menor»[43] el

Casamientos, lib. 8.º (1603-1607), fol. 141r). Mariana murió un sábado, 16 de marzo de 1613, estando viviendo en la calle Catalanes (Archivo del Sagrario. Sevilla. Libros sacramentales. Defunciones, lib. 5.º, fol. 41v).

40. Tomás se enterró en Sevilla, un viernes, 20 de febrero de 1604: «Este día un difunto que se llamaua thomás Gutiérrez, de calle vallona. Enterrose en la boueda de SS. sacramento» (Archivo del Sagrario. Sevilla. Libros sacramentales. Defunciones, libro 1.º, fol. 4r). Esta noticia se ha ofrecido en varias ocasiones. Una de las últimas veces se recoge en el trabajo de Reyes Cano y Piñero Ramírez (2017:75). Estos datos han sido comprobados personalmente.
41. AHPS, AP, Of. V, leg. 3576, 7 de julio de 1605, ff. 627r-630r. El 24 de diciembre de este mismo año, se efectúa el remate de ciertos bienes pertenecientes a Tomás Gutiérrez (vivía en la calle Bayona, de Sevilla). Están presentes tanto Juan Cano, como marido de Mariana de Carvajal, como la propia Mariana. El remate ascendió a 2960 reales (AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16790, 24 de diciembre 1605, ff. 1752r-1754v).
42. AHPS, AP, Of. XXIV, Leg. 16783, 17 de marzo de 1604, ff. 1132r-1133v.
43. AHPS, AP, Oficio XV, legajo 9341, 28 de junio de 1606, ff. 427r-428v. Todas las citas que vengan a continuación, provienen de este documento mientras no se diga lo contrario.

que negocie el arrendamiento de las sillas y bancos del corral de *Doña Elvira* con Juan Gómez Candela, vecino de Sevilla, que fue el mejor ponedor tras haber sacado este negocio a subasta. Su fiador será Juan Cano.[44] Y estos son los detalles del alquiler:

a. Se hará por tiempo de un año que se cuenta desde el veinte y siete de mayo de este año de 1606. Durante este tiempo ninguna otra persona puede dar «las dichas sillas y bancos en que se siente la gente que fuese a las comedias y representaciones que en el dicho corral se hicieren, que esto pertenece a la dicha menor por razón de tener y poseer el dicho corral».
b. Se remató esta explotación en la persona de Juan Gómez Candela[45] en el pleito que Juan Cano mantiene con el dicho Sebastián de la Torre y con la menor, en precio de 231 ducados, libres para la dicha menor, además de lo que hay que pagar a los pobres.[46] El primer tercio de esta cantidad (77 ducados) se la pagarán inmediatamente, de contado. Los

Sospechábamos y hemos confirmado: Isabel López se enterró el domingo, 7 de mayo de 1606. Se le dio sepultura en El Sagrario (Sevilla) (Archivo del Sagrario, Libros Sacramentales. Defunciones, lib. 2.º, fol. 23v).

44. La presencia de Juan Cano, como fiador y pagador, me hace sospechar que la figura de Gómez Candela no es mas que un 'hombre de paja' interpuesto por Cano, dado que no podía entrar en la subasta por algo que tenía metido en juicio.
45. Este señor es el yerno de Mateo de Salcedo, hombre que está inmerso en los negocios teatrales. Es un dato más para sospechar que le estaba haciendo un favor a Juan Cano para hacerse del control total del corral de *Doña Elvira*. Es decir, era un hombre 'paja'.
46. Este 'canon' que proviene de las ganancias de las comedias fue una de las razones esgrimidas en tantas ocasiones para que no se prohibieran las representaciones o para que se alzara la prohibición de las mismas. La realidad es que la recogida de esta limosna se cumplía con bastante dificultad, tal como se relata por boca de Pedro Calderón, Jurado de esta ciudad de Sevilla y «administrador de los pobres presos de las cárceles» responsable de que llegara a los necesitados esta limosna. Por ello da todo su poder al jurado Pedro Dorantes García, residente en la Corte, porque se le había agraviado «estando asistiendo el ver y recoger la limosna que por Provisión de su Majestad está adjudicada de las comedias para el sustento de los dichos pobres presos de las dichas cárceles en el corral de la collación de San Pedro, donde se recita las dichas comedias». Y quiere que se tome cartas en el asunto (APHS, AP, Oficio XII, leg. 7437, 30 de abril de 1607, f. 683r-683v). Algunos años más tarde la recogida de este 'impuesto' parece que está más asumida y normalizada tanto que Rodrigo de Isla, «persona a cuyo cargo está la renta y derechos que pertenecen a los presos de las cárceles» da poder a Lázaro de Rivera para que en su nombre pueda ir a cobrar a los corrales de comedias lo que le corresponda (AHPS, AP, Oficio X, leg. 6193, 2 de mayo de 1615, ff. 756v-757r). No era lo normal. Recurrentemente se promovían pleitos desde los gestores de las cárceles por no recibir «la cuarta parte de la cobranza de los aposentos, sillas y bancos y todos los demás aprovechamientos de los dichos corrales» por lo que la Audiencia de Sevilla ordenaba la obligación que tenían, tantos los dueños de los corrales –la Ciudad y el

otros dos tercios se los pagarán como está recogido en la Provisión que los señores Regentes y Oidores han firmado en la Audiencia (Imagen I).

c. Sebastián de la Torre le hace entrega de 30 sillas y 104 bancos. Hay siete sillas 'granadinas'[47] y las veinte y tres restantes, 'de hechura ordinaria', todas viejas, señaladas de blanco y reparadas; hay treinta y cuatro bancos nuevos, otros treinta son viejos y veinte y siete más pequeños que los anteriores y reparados, y tres bancas de 'faldas', viejas, y las diez bancas restantes, largas, viejas y reparadas.

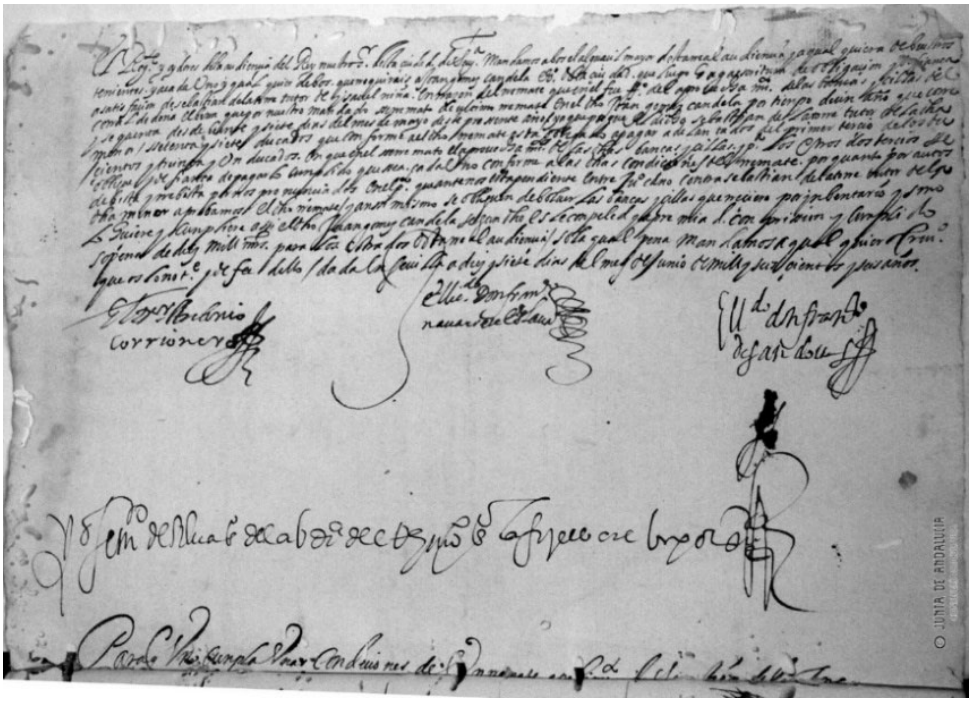


Imagen I. Provisión a favor de Isabel, menor, gestora de las sillas y bancos del corral de *Doña Elvira*
(AHPS, AP, Oficio XV, leg. 9341, 17 de junio de 1606, ff. (s.f.) tras el 427r-428v).

Las últimas noticias que tenemos respecto a la única persona que quedaba con vida de todos los gestores del corral de Doña Elvira, en estos años en los que se techó en más de una ocasión, corresponden a Juan Cano que hubo de dar un poder en los primeros años de 1607[48]. El no conocer los detalles de este último

conde de Gelves– como los arrendadores, a cumplir con su deber (AHPS, AP, Of. III, leg. 1677, 14 de abril de 1616, ff. 196r-197r).

47. Son usadas por autoridades. Están recogidas en diversos documentos de la época, pero no puedo decir cuáles serían sus características particulares que las diferencian del resto.

48. AHPS, AP, Of. XXIV, leg. 16794, 1607, fol. 297. No se ha podido localizar el documento por lo deteriorado que se encuentra el legajo.

documento, y habiéndonos marcado este año como fecha tope de nuestro trabajo, no podemos más que esperar saber otros derroteros de su persona y, por ende, del corral de *Doña Elvira* al que estuvo tantos años vinculado.

Bibliografia citada

BOLAÑOS DONOSO, P. (1995), «Nuevas aportaciones documentales sobre el histrionismo sevillano del siglo XVI», dentro del ciclo *La comedia,* bajo la dirección de Jean Canavaggio. Ministère de L'Education Nationale *Casa de Velázquez*, «Ecole des Hautes Etudes Hispaniques», el 11 de diciembre de 1991. Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp.131-144.

BOLAÑOS DONOSO, P. (1995), «Pedro de Saldaña, Diego de Vera y el corral de "Las Atarazanas" de Sevilla (S. XVI)». Ponencia impartida el 26 de marzo de 1993 en las X *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Eds. H. Castellón, A. de la Granja y A. Serrano. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería, 1995, pp. 61-70.

BOLAÑOS DONOSO, P. (1997) «Acerca de la ubicación del corral de las Atarazanas», *Edad de Oro: El nacimiento del teatro moderno,* Almagro, 11-15 de marzo de 1996. Publicado en *Edad de Oro,* XVI (1997), pp. 67-87.

BOLAÑOS DONOSO, P. (1998), «Los documentos notariales y la historia del histrionismo sevillano: en torno a la última presencia de Diego Almonacid en el Corral de Doña Elvira y los 'autores' que contrató», *En torno a la documentación notarial y a la historia*, Sevilla, Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, pp. 75-82.

BOLAÑOS DONOSO, P. (2009): «El actor en el barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión», ponencia impartida en el *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, celebrado en Antequera (Málaga), septiembre de 2007 (18 de septiembre). En *Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Sevilla*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009, pp. 53-74.

DAVIS, C. (1997/1998), «¿Cuántos actores había en el Siglo de Oro? Hacia un análisis numérico del Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», *Diablotexto*, 4/5, pp. 61-78.

MÉNDEZ, L. y BELTRÁN, J. (2017), (Eds.), *Cervantes en Sevilla: un documento cervantino en la Biblioteca Universitaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

REYES CANO, R. y PIÑERO RAMÍREZ, P.M. (2017), «Perfiles literarios del documento. Un Cervantes (auto) inventado», en *Cervantes en Sevilla. Un documento cervantino en la biblioteca universitaria,* a cargo de L. Méndez Rodríguez y J. Beltrán Fortes (coords.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 69-91.

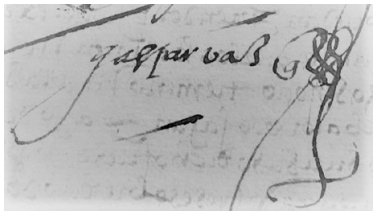
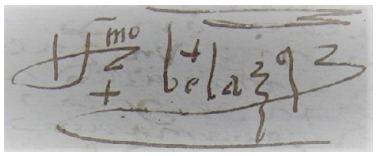
SÁNCHEZ ARJONA, J. (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Ed. facsímil. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1994.

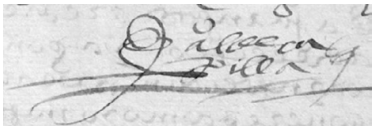
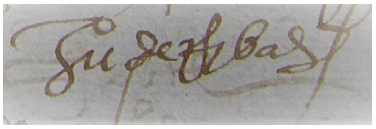
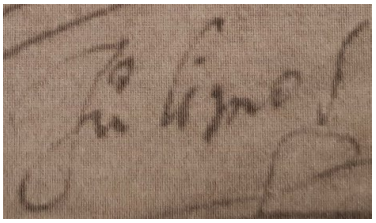
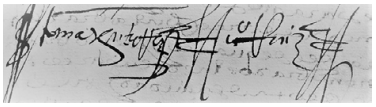
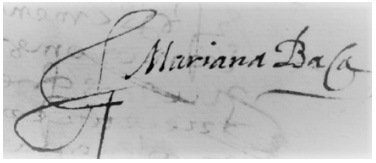
SANZ AYÁN, C. (1995), «Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)», *Edad de Oro*, XIV, pp. 257-286.

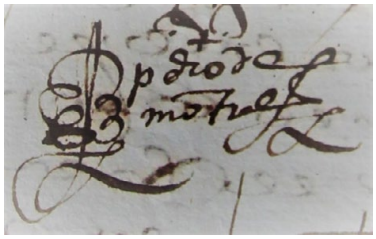
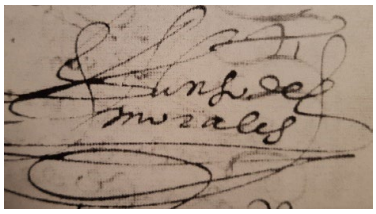
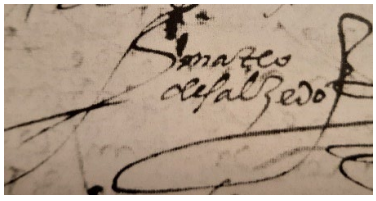
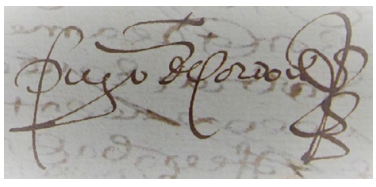
SENTAURENS, J. (1982), *Seville et le théâtre. De la fin de Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle,* Bordeaux, Presses Universitaires, 1982, 2 vols.

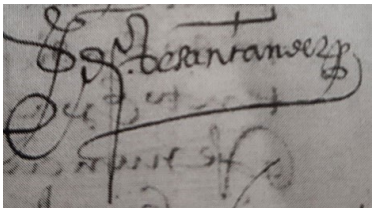
SIRERA, TURO, J. L, (1995), «Espectáculo y representación. Los actores. El público. Estado de la cuestión», en *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 115-130.

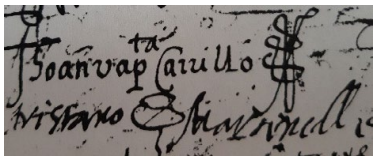
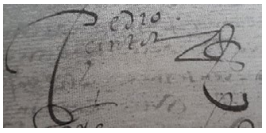
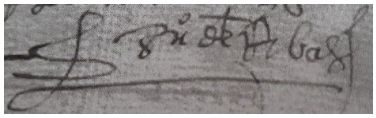
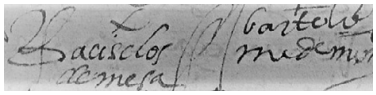
Apéndice

1580	
Gaspar Vázquez, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo y estante en Sevilla, se obliga a pagar a Alonso Rodríguez, mesonero, vecino de Sevilla, 4 ducados por los gastos ocasionados en su posada y el dinero que le ha prestado. Se los pagará el 25 de mayo de 1581. (Of. XXIV, leg. 16714, 22 de febrero, f. 561r-v).	
Jerónimo Velázquez, autor de representaciones, vecino de la villa de Madrid y presente en la de Sevilla, se obliga a pagar una deuda a Tomás Gutiérrez, vecino de Sevilla, que asciende a 32 ducados por unas ropas que le ha comprado. Se los pagará el día del *Corpus Cristi* de este año. (Of. XXIV, leg. 16714, 25 de febrero, f. 465r-v).	
Mateo de Salcedo, autor de comedias, actúa como albacea y testamentario de Martín Guerra, hijo legítimo de Juan Gutiérrez y de Juana de Pilas, su mujer, vecino de Sevilla, difunto, muerto en Madrid. (Of. VIII, leg.5391, 22 de marzo, f. 639r-v).	
Alonso Rodríguez, autor de hacer representaciones, y **Leonor de Vargas**, su mujer, vecinos de Sevilla en la collación de San Vicente; dan poder al capitán Diego Vázquez de la Vega, vecino de Sevilla, para que pueda cobrar las rentas de unas casas con sus pertenencias que Alonso tiene de por vida de la Capilla de las Doncellas (de la Santa Iglesia de esta ciudad, que son en la collación de San Vicente, en la calle de la Hondonada, a la puerta de los Genoveses) 100 ducados de oro. Las tiene que alquilar por un tiempo de tres años y lo puede hacer desde el día uno de enero de este año de 1680. Se reserva un oratorio, una habitación y el jardín para uso de su esposa. (Of. XXIV, leg. 16714, 30 de diciembre de 1579, ff. 229r-232r. El legajo corresponde a 1580).	**Dicen no saber firmar**

1583	
Jerónimo Velázquez, autor de comedias, se obliga a pagar una deuda de 40 ducados a Francisco de la Peña que se los había prestado por hacer 'buena obra'. Se los devolverá en Madrid o en Toledo a partir de 15 días de la fecha de esta carta. (Of. XXI, leg. 14302, 24 de febrero, ff. 1750v-1751r).	
Alonso de Capilla, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en Sevilla, da su poder a **Juan Gitoer**, representante, residente en la ciudad de Lisboa y a Gonzalo de Córdoba, para que puedan cobrar a Francisco Osorio, vecino de Sevilla, 3.000 maravedís, que le dejó debiendo en la villa de Illescas, que hicieron escritura ante Gerónimo Ramírez, el 20 de agosto de 1581. (Of. XXIV, leg. 16721, 24 de enero, f. 259r-v).	
Juan de Ribas, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, estante en Sevilla, debe a Domingo García, tratante, que está en Sevilla, 35 ducados que se los ha prestado por hacerle placer. Se los pagará el día de *Corpus Cristi*. (Of. XXIV, leg. 16721, 5 de abril, ff. 736v-737r).	
1585	
Juan Limos, autor de comedias, vecino de la villa de Veles, da su poder a Juan Bautista, vecino de Sevilla, para que cobre a Juan del Pozo, vecino de la villa de Osuna, ciertas prendas de representar "y dos comedias escritas de mano que yo dejé en la dicha villa de Osuna en poder del señor Veedor, vecino de la dicha villa". (Of. XXIV, leg. 16729, 5 de noviembre, f. 604r).	
Juan Ruiz y **Mariana Vaca**, su mujer (menor de edad), representantes, son convenidos y concertados con **Tomás Gutiérrez,** autor de comedias, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, se conciertan para estar en su compañía desde el día de Carnestolendas que vendrá de 1585 en adelante, por tiempo de un año, representando, cantando y bailando todo lo que les ordenare. Por los dos les ha de dar de ración, 6 reales mientras están en Sevilla, cuando se vayan de ella, 4 reales. De representación, 14 reales que los cobrarán nada más terminar cada una de ellas. Si representara la fiesta del *Corpus*, les ha de dar 14 ducados. (Of. XXIV, leg. 16727, 20 de febrero, ff. 589v-592r).	 

Pedro de Montiel, autor de comedias, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, se concierta con Diego de Santiago, chapinero, vecino de Sanlúcar de Barrameda, estante al presente en Sevilla, para ayudaros con otros compañeros míos en las representaciones del día del *Corpus* que habéis de hacer en la ciudad de Sanlúcar de este año que vendrá "repartidos en dos carros e por las letras que yo tengo de dar y yo e los dichos mis compañeros que los dos de ellos han de ser músicos, vos tengo que ayudar representando y cantando […] me obligo de ir con vos a la dicha ciudad de Sanlúcar de Barrameda cada y cuando me llamáredes a dar la muestra y traza de los dichos dos carros". Por todo ello le ha de pagar 33 ducados "y de comer y beber, a mi y a los dichos mis compañeros, y posadas en la ida a esta ciudad y estada y un barco para ir y venir". (Of..XXIV, leg. 16728, 21 de mayo, ff. 217v-219r). **Pedro de Montiel**, autor de comedias, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, da su poder a Juan de Montiel, su hijo para que pueda cobrar la fiesta del *Corpus* que ha de hacer en la villa de Trigueros. (Of. XXIV, leg. 16728, 24 de mayo, f. 526r-v).	
1586	
Alonso de Morales, representante, residente en esta ciudad de Sevilla, como principal, y **Mateo de Salcedo**, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, como su fiador, están obligados a pagar a **Tomás Gutiérrez**, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, 930 reales de plata que le ha prestado por hacerle "buena obra". [La escritura está cancelada el día 1 de julio de 1587 por Tomás Gutiérrez al decir que ya ha cobrado]. (Of. XXIV, leg. 16731, 12 de mayo, ff. 37v-38v). **Mateo de Salcedo**, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, reconoce deber a **Diego de Suárez**, representante, vecino de esta dicha ciudad, 133 reales de plata, que son de resto de todas las representaciones que ha hecho con él. Se obliga a pagarle en Sevilla, dentro de mes y medio contados desde el día de la fecha de esta carta. (Of. XXIV, leg. 16731, 7 de julio, ff. 498v-499r). **Diego de Córdoba**, representante, vecino de la ciudad de Jerez, otorga poder general a su mujer, María Mejía, para que pueda cobrar todo lo que le adeudan. (Of. XXIV, leg. 16730, 1 de febrero, f. 436r-v).	  

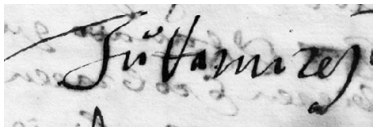
1587	
Jerónimo Velázquez, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, estante en Sevilla como principal obligado y Antonio de Coza, carretero y jubetero, como su fiador, dice deberle a Diego de Quevedo, mercader de sedas, un total de 1638 reales de plata por diversos terciopelos que ha necesitado para la fiesta del *Corpus* de este año (especifica las clases y cantidades). Se compromete a pagarle el día 15 del mes de julio de este año. (Of. XVI, leg. 9923, 2 de junio, ff. 1193r-1194r). **García de Jaraba**, músico, vecino de Sevilla en la collación de Santana, se obliga a dar y pagar a **Melchor de Villalba**, representante, que está presente en esta ciudad, 300 reales de plata que se los ha prestado por hacerle "buena obra". Se los pagará el día de la Pascua de Reyes del año próximo de 1588 años. (Of. XXIV, leg. 16735, 24 de octubre, f. 349r-v).	
1588	
Cosme de Oviedo, autor de comedias, se obliga a representar los autos del *Corpus* en la ciudad de Écija. (AP de Écija. Leg. 628, ff. 1592r-1593v). **Diego de Cuenca**, contratista, arrienda a **Diego de Santander**, autor de la compañía de los Conformes, el teatro de Doña Elvira, desde el día 1 de julio hasta finales de este año. Representará sólo los domingos y días de fiesta. Pagará 12 reales cada día que haga función. (Of. II, leg. 1109, 14 de junio, f. 475r-v). **Diego de Santander**, representante de la compañía de los 'Españoles', estante al presente en esta ciudad de Sevilla, tiene una deuda con Cristóbal Muñoz, talabartero, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Salvador, que está ausente, y que asciende a 434 reales. Promete devolvérselos de aquí, de la fecha de la carta, pasado mes y medio. (Of. XXIV, leg. 16737, 7 de agosto, f. 16r-v). **Juan Bautista Carrillo**, músico, y **Tristano Martinelli**, alias 'arlequín', italiano, autor de la compañía italiana nombrada 'los confidentes', estante en esta ciudad de Sevilla, se conciertan con **Alonso Briones**, músico, desde el día de la fecha de la carta hasta Carnestolendas del año de 1589. Le tendrá que pagar 2 reales de ración y 4 reales por cada día de representación. (Of. XI, leg. 6799, 22 de octubre, ff. 620v-622v).	

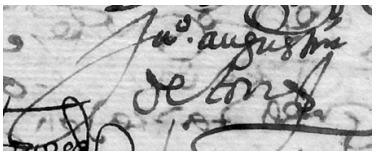
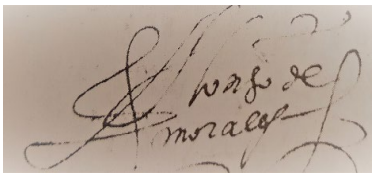
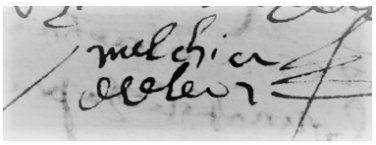
Pedro Cintor, representante, vecino de la ciudad de Sevilla, en la collación de San Bernardo, se concierta con **Juan de Rivas**, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, para estar en su compañía desde el día de la fecha de esta carta hasta el día de Carnestolendas del año que viene. Hará todas las figuras que le ordenare. Le ha de dar de comer y beber, lavarle la ropa, cama y posada y cabalgaduras, y cada vez que representen, 5 reales de plata. (Of. XXIV, leg.16736, 13 de febrero, ff. 72v-74r).	
1589	
Mateo de Salcedo, autor de comedias, adquiere una deuda con **Bartolomé Hortuño**, representante, residente en esta ciudad de Sevilla que asciende a 100 reales de plata que son el resto, después de haber echado cuentas, de todo el tiempo que ha estado en su compañía. Se compromete a liquidar la cuenta a partir del día de la fecha de esta carta a dos meses venideros. (Of. XXIV, leg. 16739, 19 de julio, f. 461r-v). **Mateo de Salcedo**, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla, como principal obligado, y **Bartolomé de Montiel** y **Acisclos de Mesa** (mayor de veinte años y menor de veinticinco), representantes, residentes en esta ciudad de Sevilla, como sus fiadores, dicen haber recibido de Juan González, platero, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, una serie de prendas propias de las representaciones de comedias. Declara recibirlas en concepto de alquiler para servirse de ellas para las representaciones. Se las devolverá de aquí a un mes de la fecha de la carta. Le pagará 8 ducados por los treinta días. (Of. XXIV, leg. 16739, 2 de agosto, ff. 552v-554v).	 
1590	
Melchor de León, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, otorga y conoce a Gabriel Meléndez, sastre, vecino de Sevilla, y se hace cargo de una deuda que **Alonso de Cisneros**, vecino de la ciudad de Toledo, le dejó, por un monto de 62 ducados. Cisneros sólo le había pagado 310 reales y le dejó debiendo 362 reales. (Of. XIII, leg. 7825, 31 de marzo, ff. 234r-235v). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, da su poder a **Miguel Ramírez**, autor de comedias, vecino de Toledo, para que cobre a Pedro de Villamor y Francisco Ybarra, vecinos de la villa de Madrid, 80 escudos de oro, que valen 32.000 maravedís. Se los deben por escritura que le firmó Juan López de Leyva, vecino de Burgos, el 10 de julio de 1589. (Of. XVII, leg. 10826, 5 mayo, f. 39r-v).	

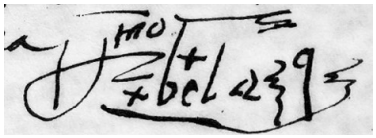
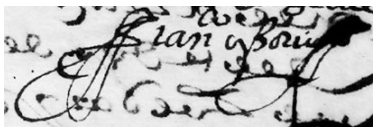
Melchor de León, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, recibe de Pedro López Gabilán, Mayordomo de los Propios y Rentas de esta ciudad de Sevilla, 300 ducados, los cuales son de la mitad de los 600 que ha de recibir por las fiestas del *Corpus* que se ha comprometido hacer: dos carros, el uno *El niño perdido* y el otro *La redención del linaje humano*. (Of. XVII, leg. 10826, 8 mayo, f. 39v). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, y su mujer, **Mariana Ortiz**, dicen tener una deuda con Juan Suárez, vecino de Sevilla, que asciende a 43 ducados. Son por una ropa de levantar de damasco leonado, con pasamanos de oro. Se los pagarán a finales de noviembre. (Of. XXI, leg. 14373, 26 de junio, ff. 567r-568v). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, en nombre y en voz de Gerónimo Maldonado, vecino de la ciudad de Toledo y por virtud del poder que de él tiene, da carta de pago a Alonso de Ochoa, tesorero que fue del Arzobispo de Santiago que ahora está al servicio del Ilustrísimo Cardenal Arzobispo de esta ciudad, de resto de mayor cantidad, 400 reales de plata. (Of. XXIV, leg. 16741, 27 de junio, f. 251r). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, da su poder a Gaspar de Mercado, Veinticuatro, vecino de la ciudad de Granada, para que en su nombre se pueda concertar con el responsable del corral del Carbón. (Of. XXI, leg. 14373, 28 de junio, ff. 112r-113r). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, y Sebastián de Ávila, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Lorenzo, como su fiador y pagador, se obligan a pagar a Joan Salamanca, barbero, 226 reales de plata que corresponden a estos conceptos: -72 reales de resto de los 20 ducados que me he obligado a pagar a **Martín González**, autor de comedias, por escritura de obligación que pasó ante el presente escribano y vos sois señor de la dicha deuda. -154 reales restantes que le pagará por él a Joan Muñoz que se los debe. Melchor se obliga a pagarle toda la deuda a finales del mes de agosto. (Of. XVII, leg. 10826, 30 de junio, ff. 335r-336r).	

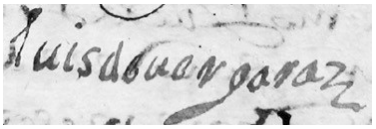
Melchor de León, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, y Sebastián de Ávila, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Lorenzo, como su fiador, debe a Diego de Loaisa, gorrero, 189 reales de plata por haber dado sombreros y otras cosas a los miembros de su compañía. Melchor se obliga a pagarle toda la deuda a finales del mes de agosto. (Of. XVII, leg. 10826, 30 de junio, ff. 336v-337v). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, y estante al presente en esta ciudad de Sevilla, como principal deudor y obligado y Sebastián de Ávila, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Lorenzo, y yo Gaspar Crestín, vecino de esta dicha ciudad y en la dicha collación de San Lorenzo, como su fiador y principal pagador, deben pagar a Antonio de Lora, jubetero, 404 reales de plata que son por unos gregüescos de terciopelo de espada de labores, y dos jubones de tafetán negros, llanos y por dos jubones de telilla de Flandes, que todo montó la dicha cantidad. Le pagará el 8 de septiembre de este año. (Of. XVII, leg. 10826, 4 de julio, f. 662r-v). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, y **Mariana Ortiz**, su mujer, y **Miguel Ramírez**, autor de comedias, vecinos de la ciudad de Toledo, todos tres reconocen una deuda que tienen con Sebastián de Ávila y otros muchos deudores. Prometen pagar con las ganancias que obtengan en las representaciones en Granada. (Of. XVII, leg. 10826, 5 de julio, ff. 357r-359r). **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, da su poder a **Miguel Ramírez**, vecino de la ciudad de Toledo, presente en esta ciudad de Sevilla, para que pueda cobrar en su nombre a todas las personas que le deben algún dinero. (Of. XVII, leg. 10828, 5 de julio, ff. 665r-667v). **Miguel Ramírez**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo y estante en la de Sevilla, en su nombre y con el poder que tiene de Melchor de León, y Sebastián de Ávila, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Lorenzo, como su fiador y primer pagador, se obliga a pagar a María de Castilla, vecina de esta ciudad de Sevilla, 116 reales de plata por 4 meses de casa y cama que dio a **Sebastián de Santander**, **Gerónimo Díaz** y **Luis Ramírez**, mis compañeros, a razón cada mes, de tres reales. Dice que le pagará a finales de agosto, aquí en Sevilla sin pleito alguno. Si no pudiera pagar Sebastián de Ávila, lo hará en su nombre Gaspar Crestín. (Of. XVII, leg. 10828, 6 de julio, ff. 668r-670r).	

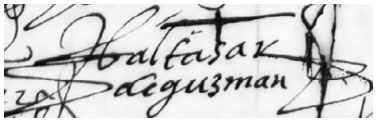
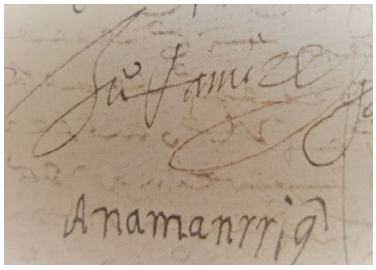
Miguel Ramírez, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en el presente en la ciudad de Sevilla, en nombre y en voz de **Melchor de León**, tiene una deuda con Diego López, tratante, vecino de esta ciudad de Sevilla que asciende a 301 reales de plata, los cuales son de resto y cumplimiento de todas las cuentas, dares y tomares, entradas y salidas que entre ellos ha existido, de todos los tiempos pasados hasta el día de hoy. Se obliga a pagarle en la ciudad de Granada dentro de 15 días si hubiera llegado a ella, pues está hoy de partida. (Of. XVII, leg. 10828, 6 de julio, ff. 671r-672r). **Miguel Ramírez**, autor de comedias, estante en el presente en la ciudad de Sevilla, en nombre y en voz de **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, por el poder que tiene de él que pasó ante Diego Fernández, se obliga a pagar a Luis Cano y Francisco Cano, hermanos, [¿hermanos de Juan Cano, el gestor de Doña Elvira?], 10 ducados por una comedia llamada *Montesinos*. Es un resto de lo que valía la comedia pues ya le había pagado otros 10 ducados. Les pagará a finales de septiembre. Si no cumpliera el pacto, tendrá que pagar el doble. Si la representara Luis Cano en esta ciudad, quedaría libre no solo de la deuda, sino que le tendrían que devolver los otros 10 ducados que le había dado. No podrán dar la dicha comedia a nadie durante dos años. (Of. XVII, leg. 10828, 9 de julio, ff. 788r-789r). **Miguel Ramírez**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en la ciudad de Sevilla, en nombre de Melchor de León, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, y en virtud del poder que de él tengo que pasó ante Diego Fernández, escribano público de Sevilla, en 5 de julio del presente año, se obliga a pagar a Gonzalo de Salazar 135 reales de plata. También participa en la deuda Jerónimo Díaz, compañero del dicho Melchor de León. La causa de la deuda es el alquiler de unas casas. Tendrá que abonarla a finales del mes de octubre próximo (Of. XVII, leg. 10828,7 de julio, ff. 685r-686r). **Miguel Ramírez**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en el presente en la ciudad de Sevilla, en nombre y en voz de **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, se obliga a pagar a Bartolomé de Tamayo, vecino de Sevilla, 150 reales de plata que son resto del dinero prestado (750 reales) y otras cosas, a Melchor de León. Le ha de pagar el día de Pascua de Navidad.	

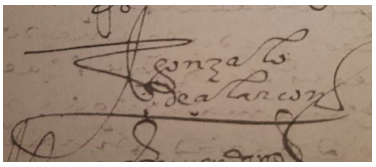
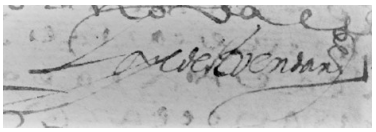
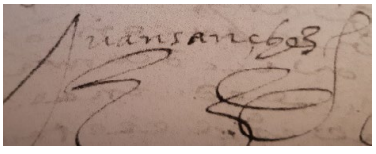
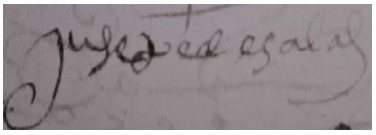
deben a Bartolomé Tamayo 550 reales de plata que le ha prestado por hacerle buena obra. Se compromete a pagarle el día de Pascua de Navidad. (Of. XVII, leg. 10828,7 de julio, ff. 686r-687r). **Agustín Solano**, representante, dice deber a **Melchor de León** 1267 reales de plata. Se concierta con él hasta el día de Carnestolendas del año siguiente. Pone de fiador a **Miguel Ramírez**, autor de comedias. (Of. XXI, leg. 14373, 28 de junio, ff. 143v-145r). **Sebastián de Montemayor**, autor de comedias, y yo **Ana de Velasco**, su mujer y yo **Germán Sánchez**, representantes, estantes en esta ciudad de Sevilla, otorgan y conocen que deben y se obligan a pagar a Antón de Lora, vecino de eta ciudad, jubetero, en la collación de Santa María, 428 reales. Se los deben ellos y su compañía: -**Sebastián de Montemayor** y su mujer, 242 reales, de jubones que hemos sacado de vuestra casa. -**Jusepe de Salas**, músico, 90 reales, por un punzón y mangas de telilla fina. -**Eslada**, músico, 11 reales de resto de unas mangas de telilla. -**Isabel de Torres**, 36 reales de resto de un jubón. -**Germán Sánchez**, 36 reales, de resto de un jubón. -**Pedro Castillo**, 27 reales de resto de unas mangas de telilla. Se comprometen a pagarle los 428 reales a fin de año, aquí en Sevilla. (Of. XXIV, leg. 16742, 7 de diciembre, ff. 545v-547v).	
1591	
Juan Ramírez, autor de comedias, vecino de esta ciudad en la collación de Santa María, como principal deudor, y Antonio de Lora, jubetero, vecino de la ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, en la calle Génova, como su fiador, dicen haber recibido de Juan González, platero, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, en la calle Harinas, las ropas que se declaran con sus aprecios correspondientes [una relación extensa de prendas y 'cosas' para representar]. Se las alquilan para hacer representaciones y le pagarán 8 ducados cada mes. Le pagarán a finales de este mes la 'pro rata' que corresponda, y desde enero del año que viene, al final de cada mes. (Of. XXIV, leg. 16745, 23 de diciembre, ff. 709v-712r).	

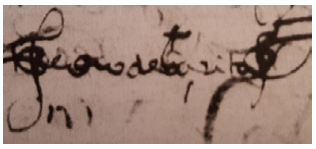
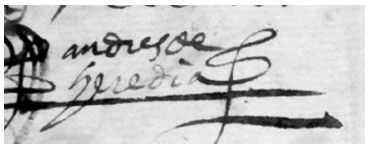
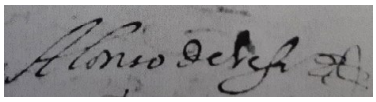
1592	
Juan Agustín de Torres, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, se obliga a pagar a Andrés Domínguez y Juan Domínguez, hermanos, mercaderes, vecinos de la villa de Tembleque, 58 reales de plata, que se los pagará Gerónimo Medrano. La deuda ha sido hecha por la compra de ciertas medias de calzas de punto de lana. Of. XXIV, leg. 16747, 9 de mayo, f. 161r-v).	
Alonso de Morales, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Vicente, se concierta con **Melchor de León**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo estante en Sevilla, se obliga a hacerle una comedia del 'renegado arrepentido' y darla hecha y acabada desde hoy hasta final del mes de octubre primero que vendrá de este año en que está "para que pueda recitar en público". Le ha de pagar 40 ducados. Recibe por adelantado 200 reales. (Of. XXIV, leg. 16748, 3 de septiembre, ff. 115v-116v).	
Melchor de León, representante, vecino de la ciudad de Toledo, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, se concierta con **Jerónimo Velázquez**, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, para estar en su compañía desde el 9 de septiembre (como lo ha hecho) pasado hasta el día de Carnestolendas del año de 1596.Va acompañado de su mujer, **Mariana Ortíz** y **Jusepe de León**, su hijo. Hará, él y su mujer, todas las figuras que le ordenare. Le dará por todos tres: comer, beber y posada y caballerías cuando se trasladen, además de 20 reales a cada uno. Además de esto le ha de pagar, desde el día 9 de septiembre pasado hasta el día de Carnestolendas de 1594, 6.000 reales de plata cada año. Por los dos años restantes que quedan de contrato, le ha de dar 600 ducados, en reales, cada año. (Of. XXIV, leg. 16748, 6 de octubre, ff. 227r-229v).	 
Jerónimo Velázquez, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, estante en esta ciudad de Sevilla, se obliga a pagar a Beatriz Aguayo, vecina de Sevilla, una deuda que tenía contraída **Alonso de Morales**, representante. Él se encuentra en la cárcel. Le pagará de la siguiente manera: en el día de hoy, 100 reales; 50 reales el día 18 de este mes; y el resto, a partir del día 18, cada ocho días, 2 ducados. (Of. III, leg. 1607, 3 de noviembre, ff. 715r-716v).	

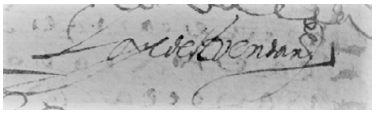
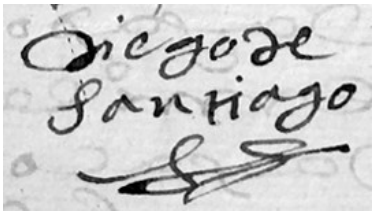
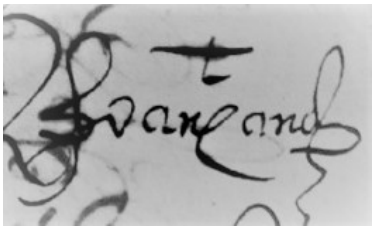
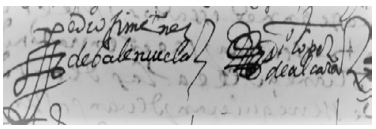
Jerónimo Velázquez, autor de comedias, vecino de Madrid estante al presente en esta ciudad de Sevilla, tiene una deuda con Eugenio y Alonso Montero, mercaderes, vecinos de la ciudad de Toledo, que asciende a 650 reales de plata castellanos. [Está muy deteriorado el documento, pero aparecen ciertos nombres que podrían ser miembros de su compañía y que cada uno le deja una deuda, de la que él se hace cargo en común]: Rodrigo Díaz, 418 reales; Miguel Ruiz, 100 reales; Jerónimo de Gálvez, 132 reales. No sabemos cuándo se compromete a pagarles. (Of. XXIV, leg. 16748, 9 de diciembre, ff. 571r-572r).	
1593	
Melchor de León, representante, vecino de la ciudad de Toledo, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, y **Mariana Ortíz**, su mujer, como principal deudor, y **Jerónimo Velázquez**, autor de comedias, vecino de la villa de Madrid, estante en esta ciudad de Sevilla, como su fiador, declaran deber a Juan Suárez de Virués, 43 ducados de plata que son "por razón de una ropa de levantar de damasco leonado con pasamanos de oro anchos y alamares de oro". Se los pagarán de aquí a un año, so pena del doblo. (Of. XXIV, leg. 16749, 7 de enero, ff. [roto]). **Jerónimo Velázquez**, autor de comedias, vecino de Madrid, estante al presente en Sevilla, declara que le han encargado las representaciones de los autos de esta ciudad, razón por la que le da poder a su yerno, Cristóbal Calderón, estante al presente en la ciudad de Granada, para que pueda comprar "sedas tejidas u otras cosas para la dicha fiesta". (Of. XXIV, leg. 16749, 29 de abril ff. 367r-368r).	
1595	
Francisco Osorio, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla, tiene una deuda con **Alonso de Cuellar**, representante, que asciende a 300 reales de plata, por su trabajo y el de su mujer, durante el tiempo que ha andado en su compañía. Le pagará el día de *Corpus Cristi* que vendrá de 1595. (Of. XXIV, leg. 16752, 13 de febrero, f. 247r-v). **Francisco Osorio**, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla, da su poder a don Juan Amaya, vecino de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda para que en su nombre se concierte con el Concejo, Justicia y Regimiento de la dicha ciudad porque se ofrece a hacer las representaciones del *Corpus Cristi* primero que vendrá de este año de 1595. Irá él y la gente de su compañía. Les pagarán lo que buenamente consideren oportuno. (Of. XXIV, leg. 16752, 16 de febrero, f. 252v).	

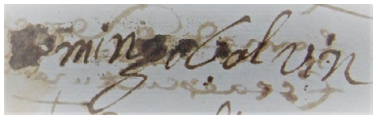
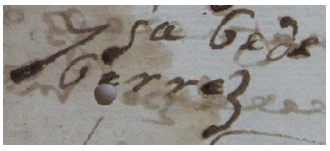
Francisco Osorio, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla, y su mujer **Beatriz Osorio**, y **Gaspar Tamayo**, representante, residente en esta ciudad tienen una deuda con Alonso Cuéllar, vecino de esta ciudad de Sevilla, en Triana, que está presente, que asciende a 81 reales de plata. (Of. XXIV, leg. 16752, 16 de febrero, ff. 274v-276r).	
1596	
Diego de Santander, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla, reconoce deber a Francisco de Guzmán 315 reales de plata por razón de veinte y una varas de raso verde que le compró. Se obliga a pagárselos el domingo después de pasada la Pascua Florida de este año de 1596. (Of. XXIV, leg. 16753, 26 de marzo, f. 227r-v). **Luis de Vergara**, autor de comedias, residente en esta ciudad, otorga todo su poder cumplido al licenciado Pedro Díaz de Torres, vecino de Sevilla, para que se concierte con el Cabildo, Justicias y Regimiento de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda donde irá con su compañía a representar el día del *Corpus* por el precio que se concertaren. (Of. XXIV, leg.16753, 7 de mayo, f. 432r-v). **Diego de Santander**, autor de comedias, residente en esta ciudad, otorga su poder a Diego de Castañeda, vecino de Sevilla, para que se concierte con las Justicias y Regimiento de la villa de Carmona o sus diputados, con los que se ha de concertar para hacer, con su compañía y vestidos, dos representaciones "la una de ellas el miércoles en la tarde pasado el día del *Corpus* próximo que ahora viene de este año de noventa y seis, y la otra el jueves siguiente de la octava del *Corpus*, por el precio que les pareciere bien. Si le dieren algún dinero por adelantado, que dé cartas de pago. (Of. XXIV, leg. 16753, 8 de junio, f. 537r-v).	
1597	
Baltasar de Guzmán, vecino de esta ciudad de Sevilla, en la collación de Santa María, se da por pagado de Pedro de Lerín, persona responsable de hacer los gastos de la fiesta del *Corpus* de este año en Sevilla. Le entrega 45.867 maravedís. Se los da 'a cuenta' de lo que habrá de cobrar por hacer dos danzas, la una del *Hombre vicioso*, y la otra de *Las gitanas*. (Of. XXIV, leg. 16754, 16 de mayo, f. 903v).	

1598	
Nicolás de los Ríos, autor de comedias, estante en esta ciudad de Sevilla otorga todo su poder a Pedro Alexandre Izquierdo, mercader de sedas, residente en la ciudad de Sevilla, que estáis ausente, para que recibáis del Cabildo y Regimiento de esta ciudad 350 ducados que le ha de pagar a él por razón de la fiesta del *Corpus*. Se los cede porque ha sacado de su tienda ropas de seda y oro. (Of. XXIV, leg. 16757, 6 de marzo, ff. 730v-732r).	
1599	
Petronila Pérez, mujer soltera, vecina de esta ciudad de Sevilla se concierta con **Bartolomé López Quirós**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Valladolid, estante en Sevilla, para estar en su compañía durante todo el año dramático. Hará la figura o figuras que le ordenare el autor. Cobrará 4 reales cada vez que acabe una representación. Si hicieren el *Corpus*, le ha de dar 4 ducados. (Of. XII, leg. 7419, 17 de marzo, ff. 1032r-1033v). **Diego de Santander**, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, dice deber a Gerónimo de Bocanegra, vecino de esta ciudad, 1400 reales de plata que le ha prestado por hacerle buena obra. Le pagará 400 reales a finales del mes de diciembre de este año de 1599, y los otros 1000 a finales de diciembre del año que viene de 1600. (Of. XIX, leg. 12597, 4 de diciembre, f. 877r-v).	
1600	
Juan Ramírez, autor de comedias, y **Ana Manríquez**, su mujer, vecinos de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María; y de otra parte **Gonzalo de Alarcón**, autor de comedias, y **Antolina Rodríguez**, su mujer, vecinos que son de esta ciudad en la collación de Santa María, se unen para formar compañía por tiempo de un año, hasta Carnestolendas de 1601. Estipulan varios puntos a cumplir: 1) no se pueden apartar de la dicha compañía so pena de 200 ducados; 2) admitirán a otros compañeros para poder representar y les pagarán a partes iguales 3) aportarán las comedias que cada uno tuviere sin pedir dinero a cambio; 4) los ensayos los llevarán a cabo en cada una de las casas de ambos, un mes en un sitio y el otro mes en el otro. Comenzarán en la casa de Gonzalo de Alarcón. 5) En lo tocante a los carteles que anunciaran sus representaciones, tanto en Sevilla como fuera de esta ciudad, podrán "Alarcón y Ramírez". Hablan de la "caja" donde han de echar las ganancias de las comedias. (Of. III, leg. 1620, 14 de marzo, ff. 799r-801v).	

Mateo de Salcedo, autor de comedias, da todo su poder cumplido a Pedro de Plata, procurador, vecino de esta ciudad de Sevilla, para que le represente en todos sus pleitos. (Of. XXI, leg. 14434, 20 de marzo, f. 247r-v). **Juan Ramírez**, autor de comedias, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, otorga poder a Fernando Espinosa, procurador en esta ciudad de Sevilla, para que en su nombre pueda pedir y demandar, recibir y cobrar en juicio o fuera de él todo lo que le deben. (Of. XXI, leg. 14434, 21 de marzo, f. 277r-v). **Lope de Sasieta Avendaño**, autor de comedias, da poder a Pedro de Platas, procurador, vecino de la ciudad de Sevilla, para que le represente en todos sus pleitos. (Of. XXI, leg. 14437, 19 de diciembre, f. 750r-v).	
1601	
Silvestre de Mesa, vecino de Sevilla en la collación de Santa María, dice dar carta de pago a **Lope de Sasieta Avendaño**, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla. Ya están en paz de todas sus deudas [no dice la cantidad que le debía ni los conceptos]. (Of. IV, leg. 2420, 23 de enero, f. 89r-v). **Juan Sánchez** y **Jusepe de Salas**, representantes, residentes en esta ciudad de Sevilla, se conciertan con **Andrés de Heredia**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Granada, estante al presente en esta de Sevilla; Juan Sánchez se concierta desde el día de Carnestolendas de este año de 1601 hasta la octava del *Corpus* de 1601; Jusepe de Salas, se concierta desde Carnestolendas de 1601 hasta Carnestolendas de 1602. Cobrarán: Juan Sánchez, 7 reales de representación y 2,5 reales de ración; Jusepe de Salas, 8 reales de representación y 3 reales de ración. Reciben 150 reales anticipados a desquitar de su sueldo. Representarán y cantarán todo lo que les ordenare el autor. (Of. XXII, leg. 15053, 23 de enero, ff. 735v-737r). **Pedro de Zurita**, representante, residente en esta ciudad de Sevilla, se concierta con **Andrés de Heredia**, autor de comedias, vecino de Granada y residente en esta ciudad de Sevilla, desde el día de Carnestolendas de 1601 hasta Carnestolendas de 1602. Tendrá que representar en todas las comedias que se hiciesen. Cobrará 10 reales por cada representación y 3 reales de ración. Ha de pagarle cada vez que acabe una representación. Recibirá 250 reales prestados, a descontar del trabajo realizado a partir del día del *Corpus*. (Of. XXII, leg. 15053, 24 de enero, ff. 814r-815v).	**Silvestre no sabe firmar**   

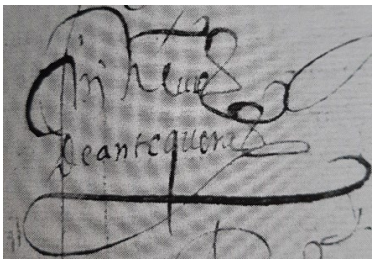
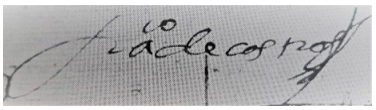
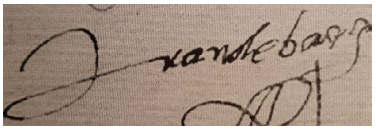
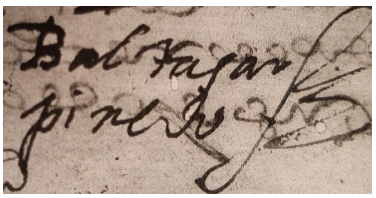
Mateo de Salcedo, autor de comedias, reconoce una deuda a Justo de Bat, mercader flamenco, residente en esta ciudad, que asciende a 884 reales que son de resto de una cantidad superior de la madera que le ha comprado para su casa. Le pagará desde el día de Pascua Florida en adelante, todos los sábados 11 ducados y el día de Pascua del Espíritu Santo, luego siguiente de este año, todos los maravedís que faltasen. (Of. XVI, leg. 9986, 14 de febrero, f. 614v).	
Mateo de Salcedo, en voz de Lope de Sacieta, vende a **Andrés de Heredia** las siguientes obras: [La relación está recogida en el Dicat, pero Celestino López Martínez se saltó el título de estas tres:] *-La segunda de Trasilbano* *-Los Médicis* *-La villana de las borlas* (Of. XX, leg. 13.738, 25 de enero, ff. 220r-221v).	
Alonso de Vega, vecino de la villa de Madrid, estante en esta ciudad de Sevilla, dice recibir de **Antonio de Villegas**, autor de comedias, 300 reales que son el finiquito de todas las cuentas que yo y **Francisco de Villagrán** hemos tenido pendientes con el dicho Antonio. (Of. XVI, leg. 9986, 1 de marzo, f. 967r-v).	
Antonio Granados, autor de comedias, vecino de Granada, se concierta con **Rodrigo de Herrera**, vecino de Sanlúcar de Barrameda, para que esté en su compañía por un periodo de dos años. Hará todos los papeles que le ordenare el autor. Cobrará en la puerta. Recibirá 8 reales de representación y 2 reales y medio de ración, las caballerías para desplazarse y 24 reales cada año para la ropa limpia. (Of. XXI, leg. 14438, 9 de marzo, ff. 1176r-1177v).	
Antonio Granados, autor de comedias, vecino de Madrid, estante en Sevilla, da su poder a **Lope de Avendaño**, autor de comedias, para que concierte la fiesta del *Corpus* de la ciudad de Sevilla o en la parte que le pareciere bien. (Of. IV, leg. 2420, 12 de marzo, ff. 338r-339r).	[Está firmada por Rodrigo, pero está muy deteriorado el documento]
Lope de Avendaño, autor de comedias, en la collación de San Pedro, da su poder a **Antonio Granados**, autor de comedias, vecino de Madrid, para que pueda cobrar a Rodrigo Álvarez, escribano público de la ciudad de Granada (por ser el fiador de Hernán Sánchez, representante), 40 ducados que le debe. (Of. IV, leg. 2420, 12 de marzo, f. 293r-v).	

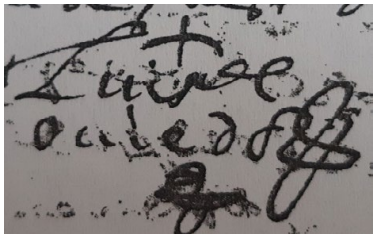
Lope de Avendaño, autor de comedias, da su poder a **Mateo de Salcedo**, su suegro, para que le represente. (Of. III, leg. 1625, 21 de abril, f. 183r-v). **Diego de Santiago**, representante de la compañía de **Luis de Vergara,** y su mujer, **Francisca López**, y el propio Luis de Vergara y su mujer, **María de la O**, como fiadores, reconocen que tienen una deuda con **Marcos de Paz** y **Francisco de Madrid**, ausentes, vecinos de Valladolid, que asciende a 1350 reales de plata. Se obligan a pagarlos aquí en Sevilla el 15 de octubre próximo. (Of. IV, Leg. 2421, 9 de agosto, ff. 113r-115v). **Mateo de Salcedo**, autor de comedias, dice deber a Beatriz Lara, viuda de Joan Díaz de Zurita, mercader de lencería, 600 reales. Se compromete a pagarle a partir del día 25 de diciembre, todos los días de fiesta, 50 reales. [Esta escritura se cancela el 20 de noviembre de 1604 por decir doña Beatriz que ha sido pagada]. (Of. II, leg. 1123, 22 de diciembre, ff. 786r-787r).	 
1602	
Diego López de Alcaraz, autor de comedias, vecino de la ciudad de Cuenca, y yo, **Pedro Ximénez de Valençuela**, autor de comedias, su compañero, vecino de la ciudad de Córdoba, estantes en la ciudad de Sevilla, y yo **Juan Cano**, vecino de la ciudad de Sevilla, como persona que tengo a mi cargo el corral de Doña Elvira, donde se representan las comedias, son concertados para representar en la dicha huerta desde hoy en adelante hasta el día de Pascua de Navidad primera que vendrá de este presente año de 1602. Se les prohíbe representar en otros corrales sevillanos. (Of. XXIV, leg. 16777, 13 de agosto, ff. 53r-56r).	
1603	
Gaspar de Porres, autor de comedias, estante en eta ciudad de Sevilla, se obliga a pagar a **Juan Cano**, vecino de la collación de Santa María, 1800 reales de plata que le ha prestado por hacerle buena obra. Se compromete a pagárselos aquí en Sevilla, sin pleito alguno. Se obliga con **Isabel López**, viuda y responsable del corral de comedias de Doña Elvira, a representar todas sus comedias desde hoy día de la fecha de la carta hasta el día de Carnestolendas que vendrá y no podrá representar en ningún otro corral de esta ciudad. (Of. XXIV, leg. 16779, 2 de junio, ff. 1030r-1033v).	

Gaspar de Porres, autor de comedias de los nombrados por su Majestad, vecino de la ciudad de Toledo, estante en esta ciudad de Sevilla, da su poder a **Catalina Hernández**, su mujer, y al licenciado Matías de Porras, su hijo, para que puedan otorgar todo tipo de poderes. (Of. XXIV, leg. 16779, 30 de junio, ff. 965v-966v). **Gaspar de Porres**, autor de comedias, da un poder [está muy deteriorado el documento y no se puede leer más…]. (Of. XXIV, leg. 16782, 23 de julio, f. 481r-481v). **Gaspar de Porres**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo y estante en esta de Sevilla, hace un poder general a favor del licenciado Matías de Porres, su hijo, para que pueda actuar ante las justicias como si fuera él mismo. Of. XXIV, Leg.16780, 31 de diciembre, ff. 78r-81v.	
1604	
Domingo Balbín, e **Isabel Berris**, su legítima mujer, representantes, dan su poder cumplido a Marcos Díaz, Antón Granados y Daniel de Bribiesca, vecinos de Sevilla, indistintamente, para que cobren a **Gaspar de Porres**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, 7024 reales que el susodicho debía a Diego de Berris, padre de Isabel Berris, fallecido, siendo Isabel la heredera. (Of. III, leg. 1635, 3 de febrero, ff. 256v-258v). **Gaspar de Porres**, autor de comedias, vecino de Toledo y estante en Sevilla, declara deber a Juan Cano 4800 reales de plata. 2200 se los había prestado antes de ahora y otros 2600 que proceden de diferentes partidas que había recibido en dineros de contado. También se hace cargo de 200 reales que le debe **Salvador Ochoa**, representante, y 48 reales de **Cristóbal Juárez**, representante. Se los pagará cuando se los pida. (Of. XXIV, leg. 16783, 29 de diciembre, ff. 272r-273v).	 
1605	
Antonio de Granados, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en la de Sevilla, reconoce una deuda a Baltasar Espínola, genovés, que está ausente, por 400 reales de plata por haberle comprado 16 varas de terciopelo, de dos colores, mojado, a 25 reales cada vara. Se los pagará cuando pase un mes de la fecha de la carta. (Of. V, leg. 3576, 26 de abril, f. 76r-v).	

Antonio de Granados, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en la de Sevilla, da todo su poder a Baltasar Espínola, genovés, residente en esta ciudad para que pueda cobrar de Gabriel de Barahona, Receptor General del Arca de las Tres Llaves, que está a disposición del señor Domingo de Saavedra, del Consejo de su Majestad, 65.450 maravedís que son de resto de los 700 ducados por los que se concertó por los dos autos de representación que hizo el día del *Corpus*. (Of. V, leg. 3576, 15 de junio, f. 347r-v). **Antonio de Granados**, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en la de Sevilla, recibe la confirmación de Baltasar Espínola de haber cobrado de Gabriel Barahona, Receptor General del Arca. (Of. V, leg. 3576, 16 de junio, f. 348r).	
1606	
Melchor de León Díez de Bascones, autor de comedias, vecino de la ciudad de Toledo, estante en Sevilla, da su poder cumplido a Juan Antonio de León, su hijo, residente en esta ciudad, para que pueda cobrar y demandar todo lo que le adeudan y se pueda concertar con otros representantes para poder formar parte de la compañía de su padre. (Of. V, leg. 3577, 7 de junio, ff. 292r-293r).	
1607	
Luis de Vergara, autor de comedias y su mujer, **María de la O**, dicen deber a Juan Cano, vecino de esta ciudad en la collación de Santa María, 400 reales que les ha prestado por hacerles buena obra. Se los pagarán aquí en Sevilla, el día de Pascua Florida de este año de 1607. (Of. XVII, leg. 10872, 16 de enero, f. 485r-v). **Mateo de Salcedo**, autor de comedias, Sebastián de la Torre [el representante legal de la nieta de Isabel López, gestora del corral de Doña Elvira] y Juan Cano, dan poder general a Martín de Azpilicueta, Procurador de la Real Audiencia para que los represente en todos sus pleitos. (Of. III, leg. 1644, 27 de enero, f. 389r-v).	
Alonso Riquelme, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla, reconoce una deuda de 2038 reales de plata que debe a su antiguo compañero, **Francisco Muñoz** por el tiempo que estuvo con él representando en su compañía, en la villa de Alcalá de Henares, tal como lo admitió ante notario, el 9 de febrero de 1606. Dice que ha estado en la cárcel [no se puede leer con claridad gran parte del documento] pero que le pagará	

10 reales de plata a partir del día del *Corpus* de este año, todos los días que hiciera representaciones. (Of. III, leg. 1644, 3 de marzo, ff. 658v-661v). **Alonso Riquelme**, autor de comedias, residente en esta ciudad da su poder a Juan García, curador de la Real Audiencia de esta ciudad, y a Juan de Tejada, vecino de esta dicha ciudad, para que le representen en todos su pleitos, causas y negocios. (Of. III, leg. 1645, 3 de abril, f. 198r-v). **Luis de Oviedo**, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, da su poder cuanto de derecho se requiere a Gregorio Dresde Luna, vecino de esta ciudad en la collación de San Salvador, para que por él pueda pedir y demandar a don Juan de Mendoza, 900 reales de principal. (Of. XVII, leg. 10872, 18 de mayo, ff. 363v-364v). **Gaspar de Porres**, autor de comedias, vecino de Toledo, se compromete con Pedro Ruiz Cayato, maestro albañil, vecino de Sevilla en la collación de San Alfonso, y se concierta con él para que le lleve con toda la gente necesaria, los dos carros que están a su cargo pues ha de representar en la fiesta del *Corpus* de Sevilla. Le ha de pagar 300 reales por su trabajo. (Of. XVII, leg. 10872, 29 de mayo, ff. 533r- 534v). **Gaspar de Porres**, autor de comedias, residente en esta ciudad, ahora ausente, da carta de pago a Pedro de Cisneros, vecino de la ciudad de Sevilla en la collación de la Magdalena, por la cantidad de 300 reales de plata tras haber sufrido varios pleitos. La deuda se había generado por la compra de dos sayos para representar. (Of. VII, leg. 5009, 15 de junio, f. 1160r-1160v). **Gaspar de Porres**, autor de comedias, se obliga a pagar a Alonso de Cisneros y a Diego Fernández Castillo Blanco, o a quien su poder hubiere, 2000 reales de plata, porque sale a pagar una deuda de **Gerónimo del Barco**, **Cristóbal Suárez**, **Bernardo Álvarez**, **Francisco de Robles** y **Pedro Cerezo de Guevara** y **Antonio de Sampayo**, oficiales [representantes] de mi compañía que son deudores de **Alonso de Cisneros**, por escritura de obligación que otorgaron ante Luis Lobato de Almeida, en Lisboa, en 6 días del mes de marzo de la fecha de esta carta. Ha intercedido ante Alonso de Cisneros y les ha dado dos meses más para efectuar el pago. (Of. XXIV, leg. 16795, 6 de julio, ff. 117v-119r).	**No firman ninguno de los 'oficiales'.** **Alonso de Cisneros no firma.**

1608	
Luis de Antequera, "representante de comedias", vecino de esta ciudad, se concierta con **Francisco de Castro**, librero, vecino de esta ciudad en la collación de San Marcos para ir a la villa de Niebla y ayudarle a hacer las representaciones de la fiesta del *Corpus*. Dice que hará las figuras de 'bobo' y las demás que le mandare. Si cobrara 80 ducados por la fiesta, Francisco quiere una 'parte' como los demás compañeros. (Of. IV, leg. 2444, 5 de mayo, ff. 431r-432r).	
Juan de Vargas y **Estefanía González**, su mujer, vecinos que son de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, somos convenidos y concertados con el Concejo, Justicia y Regimiento de la villa de Niebla y con Diego Díaz, presbítero, vecino de la dicha villa, para ir a la dicha villa el día de la fiesta del *Corpus* de este año con su compañía para representar una comedia o autos sacramentales a lo divino, con dos entremeses, y otra comedia a lo humano, llevando para ello los vestidos y todo lo necesario. Tienen que estar en la dicha villa dos días antes de la fiesta. Les pagarán por su trabajo 80 ducados. Les han de dar, además, por cada día que estuvieren allá, cama, casa y comida. El matrimonio pone de fiador, porque se comprometen a hacer lo que han dicho, a Francisco de Castro, librero, vecino de Sevilla, en la collación de San Marcos. (Of. IV, leg. 2444, 5 de mayo, ff. 435r-438r).	  
Baltasar de Pinedo, autor de comedias, residente en esta ciudad de Sevilla, dice conocer a Domingo Hernández, vecino de la ciudad de Granada, en la collación de la Magdalena, estante en esta ciudad, él y en nombre de Marcos de Navarrete y Diego Ruiz, ambos vecinos de la dicha ciudad de Granada, vuestros compañeros, en el arrendamiento de la casa teatro de comedias y coliseo de la dicha ciudad de Granada, a todos ellos hace saber Baltasar que es deudor a Alonso de Cisneros, vecino de la ciudad de Lisboa, de 5000 reales de resto de una deuda superior de 10.000 que se obligó a pagar por carta. Esta carta la ha remitido desde Lisboa para que la cobre Bartolomé de Alarcón, vecino residente en esta ciudad de Sevilla. Ruega que los pague Fernán Pérez, mercader de la ciudad de Granada. Así él quedará libre y se concertará y obligará a pagarle en una escritura. Se obliga a ir a Granada y estar allá representando durante dos meses. Partirá de esta ciudad dentro de un mes. (Of. VI, leg. 19824, 7 de noviembre, ff. 801r-802v).	

Antonio de Escobedo, 'comediante de comedias', vecino de Sevilla en la collación de San Pedro, hace testamento. Deja por su heredera universal a su mujer, **Magdalena de Chaves** [Hubo de morir antes de 1611, fecha en la que Magdalena se encuentra casada con Pedro Maldonado. El documento está muy deteriorado]. (Of. IX, leg. 17768, 14 de febrero, ff. 917r-918r). **Luis de Oviedo**, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, como principal y Lázaro Díaz, procurador de causas, vecino de esta ciudad de Sevilla, como su fiador, se conciertan con Alonso Adame Escobar, alcalde ordinario, Juan de Bolaños Marmolejo y Melchor Marmolejo, regidores perpetuos de la villa de Fregenal, y diputados para la fiesta que se ha de hacer para el *Corpus*, para que Luis de Oviedo acuda a hacer las fiestas. Ha de llevar 14 personas, de las que 11 serán hombres. Y tendrá que hacer dos comedias, una por la mañana y otra por la tarde, 'a lo humano'. Cobrará por su trabajo 1400 reales. (Of. XI, leg. 6862, 8 de mayo, ff. 580v-584r). **Luis de Oviedo**, autor de comedias, vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, dice recibir de Alonso Adame Escobar, Juan de Bolaños Marmolejo y Melchor Marmolejo, regidores perpetuos de la villa de Fregenal, por mano de Juan Marmolejo, 600 reales que son los que se obligaron a darme, según escritura hecha ante este mismo escribano. (Of. XI, leg. 6862, 14 de mayo, f. 659r).	

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 109-131
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.04

Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII

Actor's notes in autograph manuscripts of XVIIth century plays

María Luisa LOBATO

Resumen

Se analizan en este trabajo ejemplos representativos de manuscritos autógrafos de comedias áureas en los que se conservan cambios realizados sobre el autógrafo. Se tienen en cuenta los realizados por el propio dramaturgo sobre su primer texto o, incluso, sobre su autógrafo una vez utilizado y marcado por el responsable de la compañía teatral. Pero, sobre todo, se examinan los vestigios de la intervención de las gentes de teatro sobre el texto que llevaron a escena. Entre ellos se encuentran huellas de sustituciones de un actor por otro, incrementos y eliminaciones de texto en el papel adjudicado a un comediante, simplificación de pasajes, atajos, enmiendas y añadidos varios, tanto de versos como de didascalias. A partir de estos resultados se analizan las razones que pudieron llevar a los dramaturgos a intervenir por segunda vez en su texto y a los comediantes a trabajar con esa libertad sobre el texto autógrafo de dramaturgos consagrados.

Palabras clave: Teatro; Siglo de Oro; comedia; conciencia autorial; manuscritos; autógrafos; apógrafos; compañías de comedias; copistas; actores; Lope; Moreto; Calderón; Coello; Belmonte Bermúdez; Diego y José de Figueroa y Córdoba; Mira de Amescua; Pérez de Montalbán; Rojas Zorrilla; Vélez de Guevara, Zabaleta; Antonio de Escamilla; Cosme Pérez; Juan Rana.

Summary

This is a study of the changes to autograph manuscripts of Golden Age comedies, whether by the author himself, or by the theatrical companies that performed the plays, in particular the latter. The alterations under

Autoría:
María Luisa Lobato
mlobato@ubu.es
Universidad de Burgos, España
https://orcid.org/0000-0002-4951-1309

Citación:
LOBATO, María Luisa. «Marcas de actor en manuscritos teatrales autógrafos de comedias del siglo XVII», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 109-131. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.04

Fecha de recepción: 02/06/2021
Fecha de aceptación: 28/09/2021

© 2022 María Luisa Lobato

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

consideration –additions, cuts and cues in the text and in stage directions– were made because of the substitution of one actor for another in a particular role. Based on this evidence, the study analyzes the reasons that led playwrights to revise their own texts, and actors to take such liberties.

Keywords: Theater; Golden Age; comedy; authorial conscience; manuscripts; autographs; apographs; comedy companies; copyists; actors; Lope; Moreto; Calderón; Coello; Belmonte Bermúdez; Diego y José de Figueroa y Córdoba; Mira de Amescua; Pérez de Montalbán; Rojas Zorrilla; Zabaleta; Antonio de Escamilla; Cosme Pérez; Juan Rana.

0. Introducción

Los manuscritos teatrales son una de las fuentes más interesantes para conocer el proceso de creación y transmisión de una obra literaria en cualquier época. No lo son menos en el Siglo de Oro cuando la peculiar organización de la creación de textos dramáticos y de la empresa teatral deja en ellos huellas de gran interés para seguir los avatares de una comedia. El proceso para la recepción se inicia desde el autógrafo o su copia a limpio, el apógrafo, de manos de su creador, pero no siempre es posible llegar hasta ese testimonio que, sin duda, es el más interesante cuando se trata de acercar el texto a la voluntad compositiva del dramaturgo. Y aun en esos casos somos conscientes de que los autores escriben y reescriben sus textos, como ocurre con el Calderón de *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos*. Los ajustan a nuevos intereses personales o de las circunstancias que los solicitan, por cambios inopinados de tiempo o de espacio (Lobato, 2001). Trabajan, en fin, con gran libertad en los textos propios y, a veces, en los ajenos, como es el caso de las reescrituras de obras ajenas para ajustarlas a nuevos gustos y a nuevas necesidades.

Y además de los autógrafos aparece la mano del copista en traslados varios. A menudo el copista pertenecía a la compañía teatral, como apuntador o actor de la misma. A veces era colaborador estrecho del dramaturgo, como en el caso de Jerónimo de Peñarroja respecto a Calderón de la Barca. Estas copias en limpio hechas para entregar a la compañía marcaban el inicio de la memorización y los ensayos, no siempre con tanto tiempo como hubiera sido deseable entre la escritura del dramaturgo –por encargo o no–, la venta al director del grupo de comediantes y la salida a escena del texto vivo.

Entre el escrito del dramaturgo, la copia del intermediario y la puesta en escena media, además, la tarea de los censores encargados de velar porque el texto no se aleje de la doctrina de la fe y de las buenas costumbres. En un primer momento la vigilancia es sobre lo escrito, que tiempo habría de ver lo

representado. Y el texto llega así, en numerosas ocasiones, a manos del *autor* de la compañía, que ha de tener presentes las indicaciones de los censores y aún podrá ajustar el texto a sus necesidades o conveniencias con nuevas notas, omisiones o ampliaciones, ajustes para que cuadren los personajes con el número y calidad de sus comediantes, didascalias y marcas de música o baile incorporadas al texto original, entre otros cambios que podríamos situar entre las adaptaciones a escena.

Los últimos años han visto incrementarse la atención por parte de la crítica al estudio del fenómeno de la censura, que ha cristalizado en resultados muy interesantes tanto en páginas web como monografías y estudios particulares.[1] Sabemos mucho más que hace unas décadas de nombres y actuaciones censorias sobre los textos dramáticos, tanto manuscritos como impresos, pues son dos estadios diferentes de su transmisión. Si aquí me he detenido en los manuscritos que llegan a las compañías de comediantes, lo cierto es que podríamos seguir con el paso de los mismos a las imprentas, una vez agotada su vida en las tablas. 'Libros' que también caían a veces en mano de los comediantes, pues consta que en ocasiones ensayaban a partir de impresos. Estos volúmenes tenían su propio recorrido de censura, de la que tenemos testimonios en los preliminares de las *Partes de comedias*, por ejemplo, y han suscitado numerosos estudios, como se ha dicho ya.

Los manuscritos teatrales, en cambio, han sido quizá menos observados en su conjunto desde el punto de vista no tanto de la censura sino de las marcas que conservan atribuibles a diversos sujetos. En mi trabajo sobre la censura ética y estética en el teatro de Moreto (Lobato, 2019), abría ya un camino tanto a examinar los cambios de todo tipo que se producían en un texto escrito a mano a posteriori sobre la copia como a dilucidar quiénes pudieron ser los autores de esas enmiendas parciales que se podían leer en los márgenes, en los interlineados, en papeles adheridos o en finales mutados. Si bien es cierto que no siempre es posible saber qué tipo de persona lo hizo ni siquiera afirmar la finalidad del cambio. Sin embargo, el hecho es que los hay y su observación atrae al curioso del proceso de la evolución del texto teatral. En el artículo citado sometía a revisión un centenar de manuscritos e impresos relativos a la producción teatral de Agustín Moreto.

En esta ocasión restringiremos el corpus que se va a examinar a comedias manuscritas, en especial a las que podríamos calificar de manuscritos híbridos, esto es, autógrafos utilizados por una compañía teatral. En menos casos se

1. Véase, en concreto, la web que dirige Héctor Urzáiz sobre Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales http://clemit.uv.es/consulta.

hará alguna referencia a manuscritos de otras manos. Contando con el artículo citado que se dedicó a la censura ética y estética del teatro de Moreto, aquí se ampliará la mirada a la producción de otros dramaturgos, como Lope de Vega, pero especialmente a poetas dramáticos de mitad del siglo XVII, entre los que está Calderón y, junto a él, Coello, Belmonte Bermúdez, Diego y José de Figueroa y Córdoba, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán, Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Zabaleta. Además, centraremos la observación en aquellas marcas que podrían tener como sujetos a *autores* de compañías, por ver cómo trataban de adaptar las comedias en verso que habían comprado al dramaturgo a las posibilidades de su compañía y a los gustos de su público.[2]

Es relevante decir que estos cambios de los que se ha hablado son, en general, bastante respetuosos con el texto base. No se trata, entonces, de reescrituras, refundiciones o versiones, que tienen su propio camino. Aquí se centrará la mirada en cambios menores –o no tanto–, pero que tienen de interés el hecho de que nos permiten acercarnos a cuatro siglos de distancia a la acción de los comediantes sobre un texto ajeno, casi siempre a través de su director de compañía. En menos casos se hará referencia a la complicidad que puede observarse entre el dramaturgo y el director de la compañía teatral, aunque, por su importancia y exclusividad, comenzaremos por fijarnos en algunos casos de esta tipología.

1. El poeta dramático conoce qué actores van a representar su obra

Se conservan manuscritos autógrafos que parecen contener pruebas de su utilización posterior por parte de una compañía teatral. En estos y en otros es posible ver que ya cuando el dramaturgo compuso el borrador de la comedia, sabía quién era alguno de los actores que iba a representarla y, muy probablemente, trazó personajes determinados teniendo en mente comediantes concretos. Ya he hablado en algún otro momento de cómo esto ocurría en especial en las obras ideadas para representar en la corte y, en concreto, me detuve en el actor Antonio de Escamilla, cuyo nombre aparece incluso en uno de los parlamentos creados por Calderón en el fin de fiesta de *Fieras afemina Amor* (1657) con un juego de palabras entre Escamilla/escamas, que debió de ir acompañado de música:

2. Sobre el modo de hacer de las gentes de teatro ya nos previnieron colegas anteriores, como Ruano de la Haza,, que escribió en 1978: 71: «Another reason is probably the often deserved accusation of lack of scruple levelled against seventeenth-century Spanish autores (actor-managers) who, having absolute rights over the plays they had acquired, did not hesitate to mutilate, alter, and modify them at will».

[Sale] Escamilla, padre de Manuela

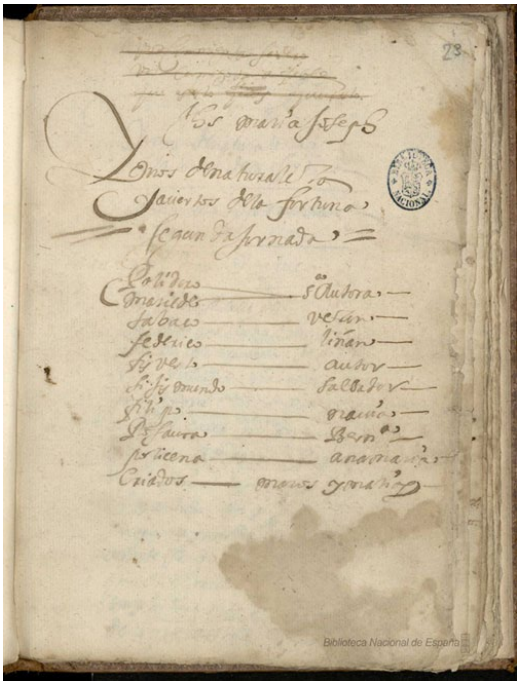
ESCAMILLA Del mar del gracejo
en ondas de risa,
soy Neptuno alegre
de las Escamillas.
¡Ay qué risa, risa,
este Dios Lamprea
que no tiene espinas! (vv. 4288-4294)

Lo mismo ocurría con actores muy destacables, como Cosme Pérez/*Juan Rana*, para el que se sabe que diversos dramaturgos construyeron comedias adaptadas a su personalidad actoral.[3] Por tanto, la vinculación entre el dramaturgo y actores concretos existió en ocasiones desde el mismo momento de la creación literaria.

Esta relación entre el poeta dramático y los representantes cabe extenderla no solo a un comediante en concreto, sino a todo el grupo que iba a llevar a escena su obra. Deducimos esta afirmación de que, en el caso de algunos manuscritos autógrafos, coincide la letra del escritor que hace la lista de personajes que actuarán en la comedia con los nombres de actores bien conocidos de la época agrupados en aquel momento en una compañía. Pedro Calderón se reúne con Antonio Coello antes de 1634 para escribir la comedia *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*. Se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE) con signatura MSS/14778 un manuscrito en parte autógrafo en el que la 2.ª jornada y parte de la 3.ª son de mano de Calderón. En cuanto a la 1.ª jornada y parte de la 3.ª ya ha quedado desmentido en un reciente artículo de Coenen (2015) que sean autógrafas de Coello, como se había dicho hasta ese momento, si bien tenemos la seguridad de que él fue el autor, pues así lo testimonia el copista. Coenen en su trabajo sostiene que «Sólo cabe pensar en una persona vinculada a una compañía de actores y con autoridad para retocar el texto» (Coenen, 2015: 113).[4]

Al inicio del 2.º acto aparecen con caligrafía calderoniana tanto las *dramatis personae* como sus comediantes equivalentes, lo que parecería probar que Calderón sabía para quién escribía, como ocurrió en más ocasiones.[5]

3. Son muchos los estudios dedicados a este comediante. Véase Sáez Raposo (2005). Algunos estudios han salido con fecha posterior a ese libro.
4. Para más detalles puede consultarse Alviti, 2006, pp. 160-166.
5. Aunque podrían citarse bastantes casos, también lo sabía, por ejemplo, cuando compuso el auto *Llamados y escogidos* (BNE RES/269) estrenado en Toledo en 1643, pues aparece el elenco de actores y actrices al lado de los papeles que representan.



Antonio Coello y Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, *Yerros de la Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, BNE, MSS/14778, fol. 23

El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (*DICAT*) (dir. Ferrer Valls, 2008), a su vez, localiza que se trató de la compañía de Avendaño y establece el siguiente reparto:

> Polidoro y Matilde: María Candado.
> Tabaco: Juan Bezón.
> Federico: Domingo de Liñán.
> Fisberto: Cristóbal de Avendaño.
> Sigismundo: Salvador de Lara.
> Filipo: Juan de Navia.
> Rosaura: Bernarda Gamarra, Bernarda Ramírez.
> o Bernarda Villarroel.
> Policena: Ana María de Peralta («la Bezona»).
> Criados: Marcos de Herrera y Juan Matías.

La composición de la comedia debió tratarse en una reunión conjunta, tras la cual cada dramaturgo escribió la parte asignada, quizá de modo diacrónico, aunque en la 3.ª jornada debió darse sincronía en algún momento, dado que hay notas con letra de diversas manos sobre un texto inicial de copista.[6] Hay, además, algunos errores de coordinación de personajes y desarrollo de la trama

6. Otras hipótesis más detalladas las traza Coenen, 2015: 115 ss.

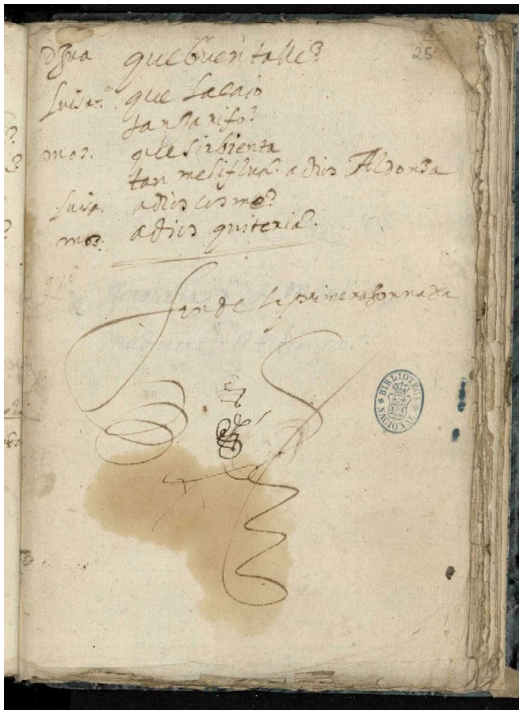
al inicio de la 3.ª jornada, por lo que parece que también la compañía pudo tratar de resolverlos. La muestra de letras y de correcciones parece indicar cierta precipitación por parte de Calderón y de Coello, quizá forzados por la compañía de Cristóbal de Avendaño a la que le urgía poner una obra en escena, comedia esta nada anodina, precedente de *La vida es sueño*.

A veces son huellas mínimas las que nos permiten descubrir que el dramaturgo sabe para quién compone y van entreveradas en los parlamentos de la obra. Así ocurre con los hermanos Diego y José de Figueroa y Córdoba y el autógrafo de su comedia *Mentir y mudarse a un tiempo*, la cual se representó en una fiesta ante los reyes en el Buen Retiro parece que en 1656.[7] Al final de la 2.ª jornada la criada, Luisa, se despide del gracioso Moscón, con las palabras: «Adiós, Cosme» a lo que el gracioso responde: «Adiós, Quiteria».[8] El primero de los nombres pudo corresponder a uno de los comediantes que iban a representar la obra, muy probablemente Cosme Pérez, el apodado *Juan Rana*, que aquellos días hacía también una loa de Solís en el mismo lugar, si bien hasta este momento me parece que no se ha relacionado a Cosme Pérez/*Juan Rana* con el gracioso Moscón de *Mentir y mudarse a un tiempo* ni mucho menos con que los hermanos Figueroa lo tuvieran en mente cuando compusieron esta comedia.

También dejaron trazas de los nombres de gentes de teatro otros manuscritos autógrafos de Calderón que utilizaron compañías teatrales, como es el caso de los conservados en la BNE: *El mayor monstruo los celos* con señales de haber pensado en una representación del grupo de Manuel de Vallejo 'el Mozo', el de *Llamados y escogidos* para los comediantes de Pedro de la Rosa y el de *La desdicha de la voz* para la compañía de Antonio de Rueda (Greer, 2015: 162-164).

La actitud de hombres de teatro de algunos de los mejores escritores del Siglo de Oro no se queda solo en el testimonio de sus textos. Se completa cuando observamos su asistencia a ensayos y a representaciones de las obras inventadas por ellos, como probé en otro lugar con el caso de Calderón en los sitios de recreación de la familia real casi hasta el final de su vida (Lobato, 2003).

7. El martes de Carnaval la compañía de Diego Osorio representó *Un bobo hace ciento* de Solís, en el mismo espacio. En la loa alegórica Cosme Pérez/*Juan Rana* hizo de Tiempo y compartió escenario con Bernarda Ramírez, Luisa y Mariana Romero, la Patata, la Borja y Poca Ropa.
8. Existe edición moderna de la comedia donde ese verso lleva número 889, pero no hace mención a que pueden tratarse de nombre de actores (Fausciana, 2012).



Mentir mudarse a un tiempo, autógrafo de Diego y José de Figueroa y Córdoba, MSS/14914 BNE

2. Cambios realizados por la compañía teatral para sustituir, cambiar a un actor por fallecimiento o cambio de compañía, incrementar el papel de un personaje o eliminarlo, variar un texto o añadirle acción

Observamos también en algunos autógrafos que una segunda mano interviene para introducir novedades que afectan a los personajes. Así, en la ya citada *Yerros de la Naturaleza y aciertos de la Fortuna*, bien examinada por Alviti y de forma aún más minuciosa por Coenen en el artículo ya citado, se ve que el pacto entre Calderón y Coello respecto a dos personajes era que Federico representaba el hombre de confianza de Polidoro mientras se daba el nombre de Filipo al confidente de Matilde. Sin embargo, en el manuscrito que se conserva, el copista tachó el nombre de Federico en la didascalia y escribió sobre él Filipo (fol. 27v) y, por coherencia con esta decisión, continuó cambiando este nombre en todas las intervenciones siguientes, lo que derivó en un problema de coherencia argumental, pues el confidente de Matilde pasa a serlo de otro personaje, Polidoro, que es ni más ni menos que su enemigo. Es probable que la compañía advirtiera el problema de sentido y lo solucionase en las tablas (Coenen, 2015: 122-123). Como se ha podido ver, no se trata de un cambio en el comediante sino de una variación en la atribución de parlamentos a un personaje, que descuadra la coherencia del argumento.

También se dio la sustitución de un actor por otro al cambiar las circunstancias. Entre las fatales estaba el hecho de que un dramaturgo asignara un papel determinado a un comediante que falleció y tuvo que ser sustituido. Así ocurrió con *El mayor monstruo, los celos* en que Calderón propuso a María de Prado para hacer el papel de Libia (fol. 1), como consta en su autógrafo de 1667 (BNE RES/79), pero la actriz falleció en 1668, de modo que, en representaciones siguientes, como las del Alcázar de 1675 donde la obra se hizo como particular, la actriz debió ser sustituida.[9]

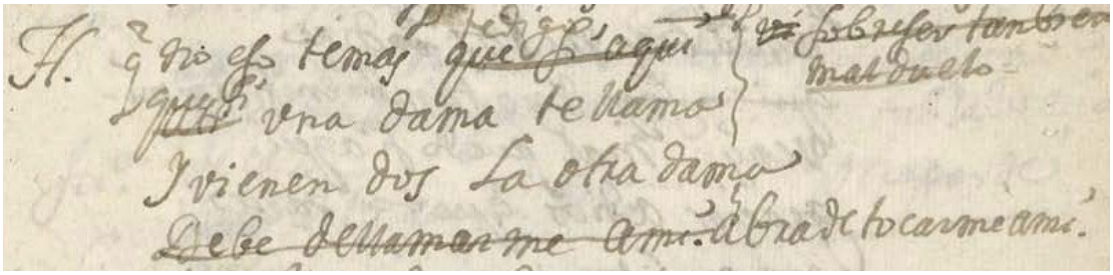
Un caso también destacado es el autógrafo *El Águila del Agua*, escrito por Luis Vélez de Guevara en 1642, donde se da lo que podría ser un cambio de actrices, un cambio conceptual del papel de Hipólita o ambas variaciones de forma simultánea (BNE RES/111).[10]

Además, las compañías adaptaban a sus intereses las obras que adquirían. Ocurre en comedias como la de Lope *Los embustes de Celauro*, escrita muy probablemente para la compañía de Baltasar de Pinedo, como ya desarrolló Thorton Wilder (1952). El papel de la primera dama se ajusta bien a las características de mujer varonil que tenía la actriz Juana de Villalba, mujer de Pinedo, y la presencia de dos niños en escena había sido tenida en cuenta por Lope en otras comedias escritas para Pinedo (Profeti, 1992). En el manuscrito copiado por Gálvez en 1600 los niños tienen, respectivamente, 22 versos Enrique y 5 Esteban, lo que dinamiza la obra e introduce a los niños en el mundo actoral. Sin embargo, la edición impresa en la *Cuarta parte* de 1614 debió partir de un texto diferente en el que la presencia infantil era solo testimonial, con una sola palabra al unísono: «¡Madre!» casi al final de la obra.[11]

En otros casos las necesidades de las compañías debieron ser las responsables de cambios en el número de personajes. Por ejemplo, el manuscrito que se conserva de *El príncipe constante* (BNE, MSS/15159) de Calderón debió de ser de compañía, como ya Wilson y Porqueras Mayo trataron (1961) y sintetizó con nuevos aportes la edición de Cuñado Landa (2014). Entre los numerosos cambios respecto al texto calderoniano que transmite la tradición impresa, está la reducción de las cuatro criadas de Fénix a dos. Y en este manuscrito de comediantes, interesa notar cambios significativos, como el importante incremento del papel del gracioso, con escenas añadidas y manipulaciones de versos, y la intensificación de escenas amorosas entre los protagonistas. Todo ello para dar más interés a la puesta en escena ante un público del que se conocían los gustos.

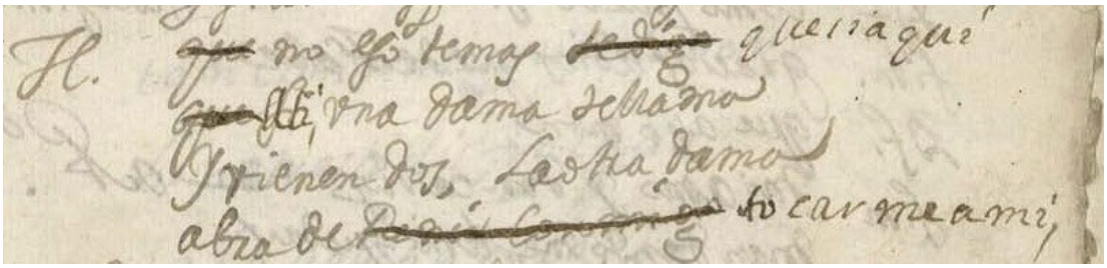
9. Para más datos, véase Caamaño Rojo (2017: 31-74).
10. Agradezco a George Peale esta referencia.
11. Un análisis detenido de las intervenciones infantiles lo hace Presotto (2000).

Nos consta la intervención de los copistas vinculados a menudo con responsables de compañías teatrales, para adaptar un texto a los cambios que sugiere el dramaturgo en el proceso de creación y, sobre todo, a los que su iniciativa ve como pasajes más acertados. Es el caso de las intervenciones de Sebastián de Alarcón y de Antonio de Escamilla sobre la 3.ª jornada del –casi todo– autógrafo calderoniano de *Cada uno para sí*. Alarcón trabaja como mero copista, aunque parece ir muy al hilo de las variaciones que le va sugiriendo Calderón, pero Escamilla introduce su iniciativa para tratar de mejorar una cuarteta escrita por Calderón. Ya el dramaturgo la había escrito con dos variantes (fol. 84):



Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, BNE, MSS/16887, fol. 84, fragmento. Numeración a lápiz.

Y se conserva autógrafa también una tercera decisión del poeta:



Pedro Calderón de la Barca, *Cada uno para sí*, BNE, MSS/16887, fol. 81, fragmento. Numeración a lápiz.

No eso temas te digo
que si una dama te llama
y vienen dos, la otra dama
habrá de reñir conmigo (fol. 81).

Escamilla toma términos de esta última escritura calderoniana y de la primera versión que había hecho el dramaturgo y deja el texto definitivamente así:

No eso temas que si aquí
a ti una dama te llama

y vienen dos, la otra dama
habrá de tocarme a mí (fol. 81).

Si se examinan todos los cambios que hizo Escamilla en esa comedia es posible observar que el hombre de teatro modificó, acortó y añadió pasajes, sobre todo en la jornada indicada, sin importarle estar trabajando sobre un autógrafo calderoniano.[12] Y no debió constituir una excepción en el siglo XVII.

3. Variaciones en la trama para simplificar pasajes

Visto el decurso de los cambios que nos han quedado entre manuscritos autógrafos y copias de los mismos para su puesta en escena, ya sean apógrafos o no, es posible apreciar que las compañías teatrales tienden a simplificar pasajes, cuando no a atajarlos, como se verá en el punto siguiente.

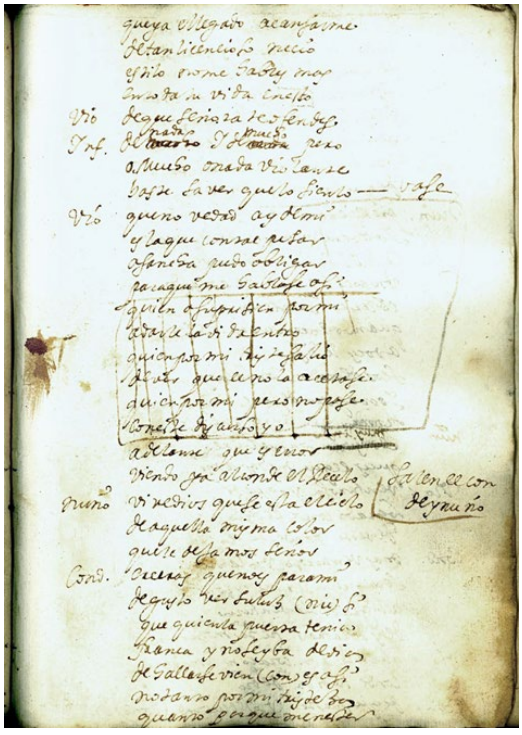
Es el caso de la vida de santa Teodora de Alejandría, titulada *La adúltera penitente*, comedia escrita en colaboración entre Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, una tríada que se reunió a menudo para escribir de consuno. En el manuscrito de la BNE, en este caso no autógrafo (MSS/14915), se conserva el reparto incluido al final de la 1.ª jornada, fol. 16v, por el que es posible determinar que se escribió para la compañía de Manuel Vallejo.[13] Lo interesante de este manuscrito es que presenta una versión del texto fechada en 1669, la cual difiere de forma notable de la que se había impreso en la *princeps* de 1657. Los cambios están dirigidos principalmente a acortar parlamentos que debieron de resultar demasiado largos para la puesta en escena, también a suprimir pasajes que eran difíciles de poner en escena y a eliminar pasajes censurados o que corrían peligro de serlo. Se trata, por tanto, de dos versiones de una comedia, como bien señala su editor moderno Rodríguez-Gallego (2019), quien las examina con suma atención, lo que nos permite ahora solo apuntar esas razones de los cambios. En todo caso y a título de curiosidad valga citar que la compañía teatral que actuó a fines de la década de los sesenta suprimió en diversos lugares de la comedia la referencia a una leona nodriza, como fue el caso de los vv. 1998-2002 del impreso que se reducen a tres en el manuscrito y los vv. 2013-2016 con los que termina la 2.ª jornada, que se cambian por cuatro muy distintos en el escrito a mano. Sin duda, Vallejo y su grupo no vieron adecuada ni siquiera la referencia a la leona.

12. Un análisis más detenido de la escritura de Alarcón y Escamilla en esta comedia puede verse en Ruano de la Haza (1978).
13. Puede verse el reparto y las notas biográficas que proporcionan Urzáiz y Cienfuegos (2013: 306-307).

4. Pasajes atajados en autógrafos con marcas de representación

Sin duda, una de las intervenciones más frecuentes en los manuscritos de compañía conservados son los 'atajos', marcas que señalan NO encuadrando de algún modo un grupo de versos. Como se sabe, en algunos casos puede darse la duda de si esa nota corresponde al censor, pero cuando se examina el contenido de lo atajado, resulta en general fácil dictaminar si se trata de una censura de tipo ético, estético o de circunstancias, que es a la que me referiré en este apartado.

Tomemos por caso el autógrafo de *La más hidalga hermosura*, escrito en colaboración por Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón. En la 3.ª jornada de la comedia, con letra y firma calderonianas, hay cinco secuencias atajadas, que van desde los 6 a los 12 versos en cada una de ellas. Las marcas suelen ser rayas transversales o verticales que abarcan todo el pasaje o una parte del mismo. La última secuencia está delimitada por una raya curvilínea y recupera en el margen el primer verso que estaba recuadrado y se le señala con un SÍ, como si el *autor de comedias* hubiera visto interesante su conservación en un último momento (Alviti, 2006, 77-78).



Juan de Zabaleta, Francisco Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, *La más hidalga hermosura*, B Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-173, fol. 49, fragmento.

Casos similares en otros autógrafos de Calderón podrían verse, por ejemplo, en *El mejor amigo el muerto*, BNE RES/86, en cuyo tercer acto, además de recuadros con No y SÍ, aparecen otros con la observación 'OXO'.

5. El dramaturgo corrige a quien le atajó versos

En algunos casos el testimonio manuscrito transmite una verdadera lucha de versiones entre el dramaturgo y quienes se han tomado la libertad de intervenir en su texto. Un ejemplo claro lo tenemos en el autógrafo moretiano de *El poder de la amistad* de 1652. Entre las muchas huellas que conserva el autógrafo, no son pocas las de los censores, pero alguna es discutible que sea de ellos y parecería más bien la intervención de quienes trabajaban con el texto para ponerlo en escena. Es el caso de los veinticuatro versos situados en la versión base realizada a partir del autógrafo entre los vv. 2302-2325, que ocupan lo que en el original era el fol. 27 recto y verso. Como ya puntualizó su editor, Miguel Zugasti, esos versos aparecen «abrazados por varias llaves en su margen izquierdo, a cuyo lado una segunda mano ha escrito dos veces: «no». Más tarde, Moreto corrige a su corrector y en el fol. 27r, debajo del primer «no», ha escrito: «Esto sí»; sin embargo, en el fol. 27v, al lado del segundo «no», el propio dramaturgo anota «Esto no» y «Este está» (Moreto, 2011, 17). No deja de tener su interés cómo pasan estas observaciones a la transmisión del texto, pero omitimos esta cuestión aquí porque puede leerse con detalle en el prólogo que precede a la edición crítica de esta comedia.

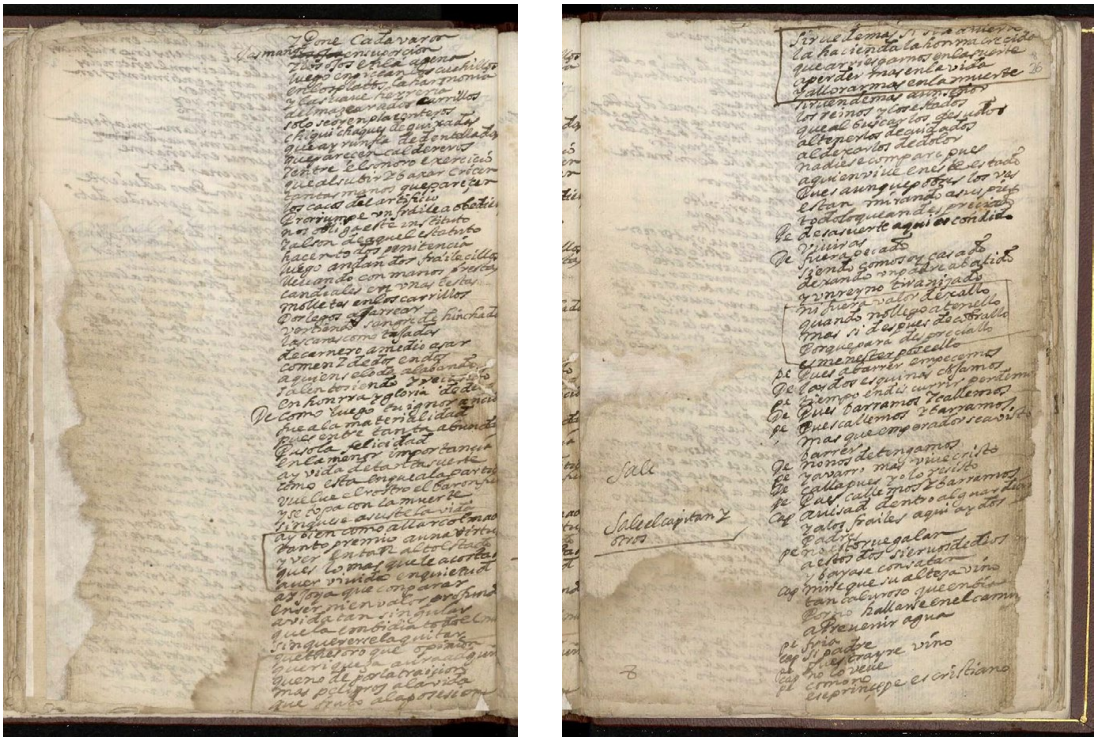
6. Pasajes enmendados al autógrafo de la comedia

No debieron ser en vano las quejas de los dramaturgos cuando tuvieron ocasión de acceder por segunda vez a sus autógrafos o, incluso, de asistir a la representación, como antes se dijo. Con poco respeto al texto original, los *autores* de compañía atajaban fragmentos y simplificaban otros, como se ha probado ya, y no debieron ser aisladas las quejas como la de Calderón en los preliminares de la *Cuarta parte* de sus comedias, cuando se lamentaba de no ser ya propietario de su obra sino de que lo era «el apuntador que la traslada o el compañero que la estudia o el ingenio que la contrahace» (Calderón, *Cuarta Parte*, fols. qq3v-qq4r).

Estos textos ya deturpados llegaban en muchas ocasiones a la imprenta que los reproducía y no lo hacía el autógrafo, que desde luego hubiera sido la mejor opción, pero lo cierto es que el *autor* teatral era el que mercadeaba con la comedia vendiéndola al impresor cuando ya no le daba más rédito en los escenarios y solía trabajar sobre copias de diverso tipo. El dramaturgo, que

había vendido al *autor* su comedia sin acceso a ella en un plazo temporal de varios años, volvía a ver su obra ya impresa a partir del ejemplar entregado por la gente de teatro y con las deturpaciones de esos intermediarios, los cuales ajustaban con libertad los textos a sus necesidades o conveniencias vinculadas con la representación, como se está viendo.

En otras ocasiones, la *editio princeps* incorpora pasajes en los que hay una variación respecto al autógrafo, sin que sea posible saber si fue un director de compañía o el mismo impresor el que hizo el cambio. Por ejemplo, en *El príncipe perseguido* (BNE RES/81), autógrafo de cuatro dramaturgos, hay una secuencia de veinte versos (cuatro quintillas de las cuales la primera y la tercera junto con la cuarta figuran atajadas) que no pasaron a la transmisión impresa. Es la siguiente: «¿Hay bien como hallar colmado / tanto premio a una virtud / y ver en tan alto estado / que es lo más que le ha costado / haber vivido en quietud? // ¿Hay joya que comparar, / en ser ni en valor profundo, / a vida tan singular / que la envidia todo el mundo / sin querérsela quitar? // ¿Qué tesoro, qué opinión, / qué riqueza habrá, adquirida, / que no dé por la traición / más peligros a la vida / que trata a la posesión? // ¿sirve demás, si se advierte / la hacienda, la honra crecida, / que arriesgamos en la suerte, / a perder más en la vida / y a llorar más en la muerte?» (fols. 25v y 26r).



Luis de Belmonte, Agustín Moreto, Sebastián de Alarcón y Antonio Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, BNE Res/81, fols. 25v y 26r, fragmentos

También surgen dudas a la vista de cambios que afectan al modo de escribir de un dramaturgo. En el impreso que se conserva como edición primera de esta misma obra, *El príncipe perseguido*, 1651, se lee: «¿Señor, agora suspiros?» (v. 1236) donde Moreto había escrito de su puño y letra en el autógrafo: «¡Señores, ahora suspiros!» con una apelación al público que es una característica muy personal de Moreto, registrada en otras obras (Lobato, 2010). Lo mismo ocurre con la llamada a «Señoras» del v. 1326. En este caso, tampoco cabe asegurar si fue un director de compañía o el impresor quien hizo el cambio, aunque me inclinaría por el primero.

Existen también casos en los que es el propio creador literario el que enmienda su texto. Así ocurre en la obra citada en el párrafo anterior. Fijémonos, en concreto, en los cambios sobre la parte autógrafa de Moreto en la 1.ª jornada. Hay diez versos que Filipo dirige a Jacobo Mauricio antes de pronunciar el aparte. Están encuadrados en el manuscrito y parece que la marca es para que se eliminen, pues a la altura del aparte figura la abreviación «Fil» repetida, cuya escritura delata la mano de Moreto, como bien indica su editora moderna, Beata Baczynska (Moreto, 2021), quien sigue en este pasaje la *princeps* en la que ya faltan estos versos, tal como puede leerse en el aparato de variantes:

> v. 83 *Ap* No siento bien que Jacobo (1.ª escritura autógrafa]) Jacobo Mauricio, en ti / se ven con muestras heroicas / desmentidas las grandezas /de Alejandro, pues pregonas / a fuerza de beneficios, / que aquellas fueron las sombras, /que tú, con pinceles vivos, / las matizas y coloras / para que muestren los siglos / un ejemplo en cada copia (2.ª escritura autógrafa en el margen).

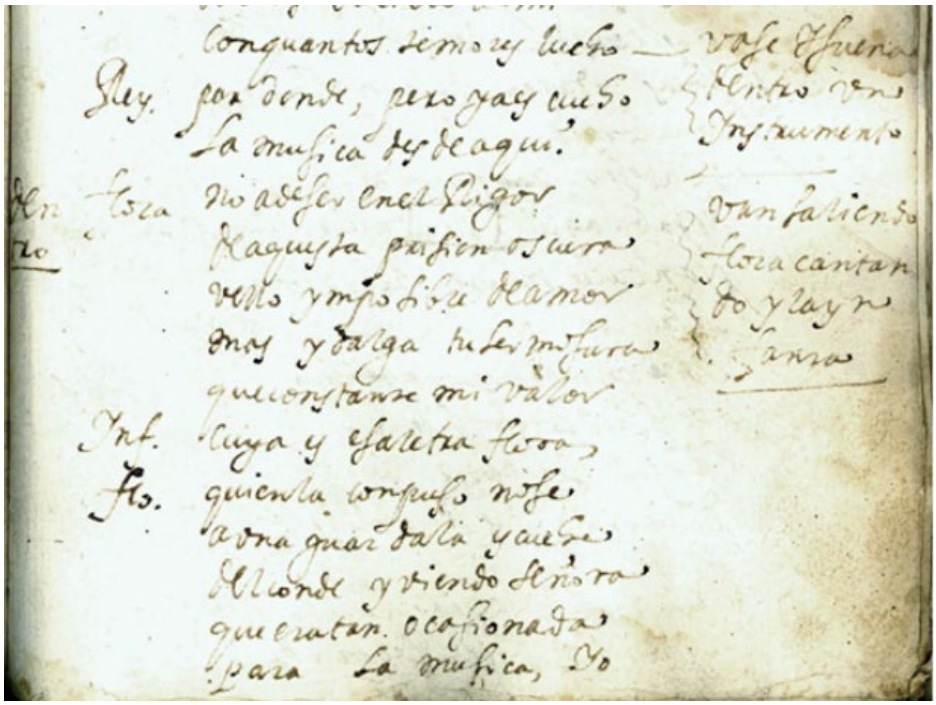
La razón de esta enmienda del propio dramaturgo es que en un momento preciso pensó en amplificar el pasaje para darle mayor fuerza, pero la edición príncipe recogió el somero verso que fue su primer acto creador, el v. 83, aunque la buena actuación de la editora actual nos permite recuperar esa segunda creación moretiana y darnos una muestra de cómo un dramaturgo reflexiona sobre su propia obra y plantea segundas escrituras de pasajes determinados.

Además del escritor que simplifica en ocasiones la trama, ataja pasajes, corrige su propia obra o propone lecturas alternativas, son aún más frecuentes las supresiones, añadidos o cambios que la compañía teatral llevó a cabo *pro domo sua*, incluso sobre un autógrafo, como se ha visto ya en ejemplos anteriores y se continuará puntualizando en los siguientes.

7. Versos y acotaciones añadidos sobre un autógrafo

Una de las evidencias que dejan los testimonios es el recurso a la *amplificatio*, esto es, el *autor* decide por diversas razones añadir versos sobre la base de los

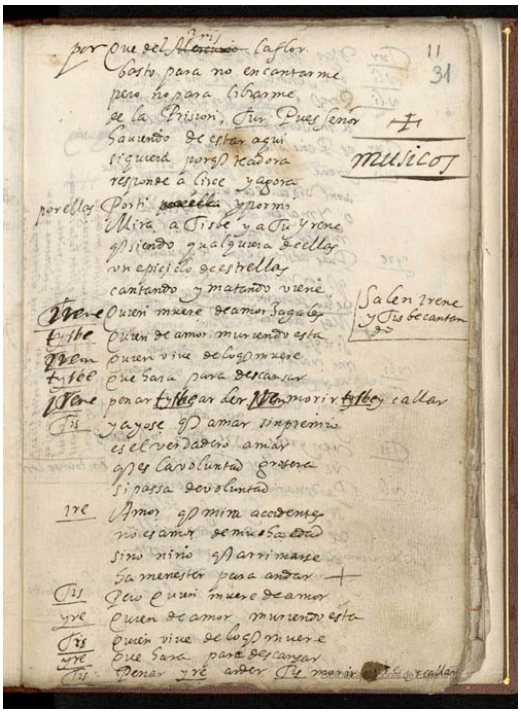
escritos por el dramaturgo y esto por diversas razones. Entre ellas cabe suponer el deseo de un mayor lucimiento de alguno de sus comediantes o el interés por remarcar un pasaje, en bastantes ocasiones vinculado a la comicidad, que sabemos que agradaba de forma especial al espectador barroco. Ocurre, pongo por caso, en *La más hidalga hermosura* sobre el autógrafo calderoniano, ya citado, de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón. Si bien hay breves añadidos en las jornadas 1.ª y 2.ª, observemos la 3.ª en la que se añaden pasajes sobre el autógrafo de Calderón. Interesan ahora en especial los pasajes añadidos por mano ajena a los autores primeros; en concreto, se conservan tres añadidos relativos a salidas y entradas de personajes y al inicio de un pasaje musical. Es posible establecer la hipótesis de que fueron indicaciones escritas por el director de la compañía para orientar a sus comediantes sobre los movimientos en escena y a los músicos sobre la necesidad de iniciar el pasaje musicado.



Juan de Zabaleta, Francisco Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca, *La más hidalga hermosura*, B Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Sig. VIT-173, fol. 42, fragmento.

Tenemos otros ejemplos de esta técnica en el autógrafo calderoniano de *Troya abrasada* (BNE RES/78) de Zabaleta, Calderón y un tercer autor, con cinco adiciones en el 2.º acto que conservan indicaciones para la representación, y en *El mejor amigo, el muerto y fortunas de don Juan de Castro*, de Belmonte, Rojas y Calderón (BNE RES/86).

Volvamos sobre esta cuestión de acotaciones relativas a la participación de la música, que puede ampliarse también al baile. En la mayoría de los casos el dramaturgo inicial pensó en pasajes musicados o danzados dentro de su comedia y así lo reflejó en la composición: Lope, Moreto y Calderón son buenos representantes de este modo de proceder. Pero otras veces las notas escritas que testimonian que ha de comenzar la música o el baile aparecen añadidas al margen. Parecen ser una adenda que las circunstancias propiciaban y la compañía teatral se podía permitir al tener músicos y bailarines para ello. Así ocurre en la comedia mitológica *Polifemo y Circe*, de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón. En la 2.ª jornada hay una adición no autógrafa en que se lee «músicos» en letra mucho mayor que la del texto original, escrita bajo una cruz de Malta.



Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán y Pedro Calderón de la Barca, *Polifemo y Circe*, BNE RES/83, fragmento.

8. Finales adaptados a circunstancias de la puesta en escena

Pero si en algo debe fijarse el atento rastreador de las marcas de gentes de teatro en un texto dramático es en los finales de las obras. Son momentos determinantes para ajustar la representación a espacios, momentos y espectadores, circunstancias todas ellas nada despreciables en cuanto que afectan a

un momento clave para la *captatio benevolentiae*, esencial para los comediantes que quieren dejar un buen recuerdo y lograr aplausos que premien su trabajo.

Como es evidente, los intereses de las compañías no son los mismos que los del dramaturgo que solía concebir su obra sin tener siempre presentes las circunstancias de la fiesta teatral, aunque en ocasiones ya vimos que también era consciente de ellas en el momento mismo de componer la comedia. Los cambios efectuados por las gentes de teatro en el final de la comedia no siempre parecen responder a una necesidad concreta, sino más bien al gusto del *autor* de la compañía. Son cambios significativos, pero lo que interesa aquí es mostrar cómo una mano ajena actúa de nuevo sobre un autógrafo. Ocurre así, por ejemplo, con la comedia ya citada en el apartado anterior, *El poder de la amistad*, la única de la que conservamos el texto de mano de Moreto. Al final del mismo, bajo la firma y rúbrica de Moreto, otra mano ha escrito unos versos que varían ligeramente el final sin afectar a ninguna circunstancia de representación: «Pues con aquesto se harán / a un tiempo tres casamientos. / Y si os acertó a agradar / esta pluma, fin dichoso / con vuestro aplauso tendrá / la venganza sin castigo / y el poder de la amistad. / Finis» (vv. 3010-3016).

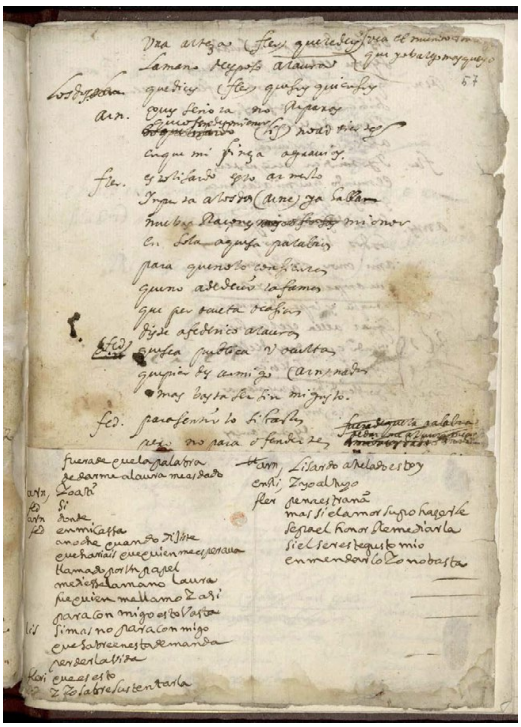
En otros casos las intervenciones en los finales son más determinantes y dan testimonio fehaciente de un cambio de circunstancias en la puesta en escena. Margaret R. Greer se refirió a este desenlace de las obras en un artículo de 1984. Ocurre con la ya citada, *El mayor monstruo del mundo*, en la que el autógrafo BNE RES/79, presenta dos versiones de los últimos versos, de las que ninguna es autógrafa y que serían anterior y posterior, respectivamente, a la revisión que hizo la censura. Tras un análisis detenido de las mismas, parecería que la más cercana a la voluntad de Calderón fue la que ocupa los dos folios finales, la cual coincide con lo que escribe el propio Calderón en el margen del folio 69r.

También se conserva en ese final de la obra un parlamento no autógrafo en que habla el gracioso Polidoro y aclara que la comedia va «como la escribió su autor / no como la imprimió el hurto / de quien es su estudio echar / a perder otros estudios». Esos versos tachados podrían referirse a la edición falsa de esta obra en la *Segunda parte de comedias de Calderón*, la cual llevó fecha de 1637 pero debió de ser bastante posterior[14].

Sin embargo, no siempre es fácil dilucidar si el responsable de estos cambios fue el propio Calderón u otra persona. En *El secreto a voces*, autógrafo de

14. Asó lo razona Cruickshank, 2000, 143. En otras ocasiones fue el mismo Calderón quien hizo cambios en los finales para adaptar, por ejemplo, una comedia destinada a palacio por una nueva representación en corral. Se refiere a ello Greer en el artículo citado de 1984.

Calderón (BNE RES/117), el último folio de la 3.ª jornada tiene una zona de los versos originales de Calderón cubierta por un papel pegado, escrito con otra mano y a doble columna, de modo que haya mayor número de versos en ese pasaje. Quizá la compañía teatral vio oportuno prolongarlo en razón de sus propios intereses:



Pedro Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, BNE RES/117

9. Opiniones de los dramaturgos y protectores de comedias sobre la transmisión escrita de las comedias

No siempre el dramaturgo tuvo ocasión de seguir la evolución manuscrita e impresa de su comedia. Sabemos que Lope de Vega comenzó a preocuparse por el estado de sus comedias a partir de la publicación de la *Novena parte* de las mismas (1617), porque era consciente de lo que había escrito en su prólogo a *El peregrino en su patria* (1604) en el que refería los títulos de las comedias que consideraba suyas:

> Con esto quedarán los aficionados advertidos, a quien también suplico lo estén de que las comedias que han andado en tantas lenguas, en tantas manos, en tantos papeles, no impresas de la mía, no deben de ser culpadas de sus yerros, que algunas he visto que de ninguna manera las conozco (1973, 55 ss.).

El asunto no debió mejorar, pues Lope se refería en el prólogo a su *Oncena parte* (1618) a los 'memorillas' y 'memoriones', capaces de oír una comedia, retener sus versos, transcribirlos con todos los errores que pueden imaginarse y vender después esos manuscritos llenos de errores a nombre del dramaturgo. Entre los más famosos estuvieron Luis y Juan Remírez de Arellano.

Ya desde la publicación de su *Parte IV de Comedias de Lope de Vega* en 1614, quien cuidó de ellas, Gaspar de Porres, trataba de salir al paso de los dos grandes problemas que Lope debió transmitirle respecto al modo en que circulaba su obra y que él con aquella edición trataba de paliar, los cuales eran, en concreto, las deturpaciones de lo escrito y las falsedades de la atribución:

> Los agravios que muchas personas hacen cada día al autor deste libro, imprimiendo sus comedias tan bárbaras como las han hallado, después de muchos años que salieron de sus manos, donde apenas hay cosa concertada, y los que padece de otros, que por sus particulares intereses, imprimen o representan las que no son suyas con su nombre, me han obligado, por el amor y amistad que ha muchos años que le tengo, a dar luz a estas doce, que yo tuve originales (2002, 34).

Y no deja de ser curioso el hecho de que el orden en que Lope cita sus obras en *El peregrino* se ajusta al de los *autores* teatrales a los que vendió sus manuscritos, lo que indica cuán presentes los tenía.

Pero la situación no era fácil de solucionar. Más de veinte años más tarde, en 1636, Gregorio López Madera, que era protector de las comedias y hospitales de Madrid, emitió un auto con la intención de proteger el derecho de los poseedores legales de manuscritos dramáticos y una advertencia a los *autores* de comedias:

> Para remedio de los daños que resultan de que los autores de comedias representen comedias, bailes y entremeses que no son suyos propios ni los han comprado, mandaba y mando que ahora y de aquí alante ninguno de los dichos autores ni los representantes de sus compañías puedan hacer ni representar comedia alguna, baile ni entremés que no sea propio del autor que los representare y los haya comprado al poeta, teniendo escrito y firmado del dicho poeta en el original de la dicha comedia, baile o entremés que lo hizo para el autor que se lo compró, y estando aprobada la tal comedia por el señor protector, y los bailes y entremeses por el examinador para ello nombrado, pena de 300 ducados al autor que contraviniere a lo susodicho; y a cada uno de sus compañeros que estudiare y representare las tales comedias, bailes o entremeses 20 ducados […]. Y aunque las tales comedias, bailes o entremeses estén impresos con licencia, tampoco las puedan representar si no fuesen los autores que las hubiesen comprado y cúyas fuesen, hasta después de pasados ocho años desde el día de la fecha de la tal comedia, baile o entremés en adelante (Sánchez-Arjona, 1898, 309).

Casi sesenta años más tarde, en los preliminares de la *Cuarta parte de comedias nuevas de don Pedro Calderón de la Barca*, impresa en 1672, el dramaturgo se lamentaba de no ser ya propietario de su obra ni tener autoridad acerca de su circulación posterior, como se ha citado ya.

10. Conclusión

A la vista de lo expuesto se podría concluir que el nacimiento de la conciencia del autor dramático como creador y persona individual va unida a una continua reclamación de su obra, la cual por razones casi siempre crematísticas sufría cambios que la alejaban cada vez más de la voluntad artística del escritor. Misión del editor que trabaja en el siglo XXI en la edición crítica de textos patrimoniales es recuperar en la medida de lo posible el más cercano a lo que debió de ser el deseo inicial del poeta dramático, o no tan inicial pero suyo, así como señalar el decurso del texto a través de diversas manos de copistas, gentes de teatro e impresores, que lo tomaron en ocasiones como un objeto de trabajo y una fuente de ganancias, sin preocuparse de forma excesiva de aquella primera voluntad del dramaturgo, que quedaba así oscurecida por el tiempo y las circunstancias.

Bibliografía citada

ALVITI, R. (2006), *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione: catalogo e studio*. Vol. 48. Alinea Editrice.

BACZYNSKA, B. (ed.) (2021), Belmonte Bermúdez, Luis de, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, en *Comedias* de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración, dir. M.L. Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021 (Colección Digital PROTEO 16). http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-principe-perseguido-comedia-en-tres-jornadas-inc-juan-basilio-senor-nuestro-exp-vuestra-piedad-reconozcan-1051268/

CAAMAÑO ROJO, M.J. (2017), «Estudio textual», en *Pedro Calderón de la Barca, El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 31-74.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1984), *Fieras afemina Amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger.

COENEN, E. (2015), «Problemas del manuscrito de *Yerros de Naturaleza y aciertos de la Fortuna*», *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 3.1, pp. 111-128.

CRUICKSHANK, D.W. (2000), «Los "hurtos de la prensa" en las obras dramáticas», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. F. Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 129-150.

CUÑADO LANDA, J., (ed.) (2014), Pedro Calderón de la Barca. *El príncipe constante*, Kassel, Reichenberger.

FAUSCIANA, E. (2012), «La produzione drammatica dei fratelli Figueroa y Córdoba, con edizione critica di *Mentir y mudarse a un tiempo*». Tesis doctoral. Università di Bologna.

FERRER VALLS, T. (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (*DICAT*). Kassel, Reichenberger.

GREER, M.R. (1984), «Calderón, copyists, and the problem of endings», *Bulletin of the Comediantes*, 36, pp. 71-81.

GREER, M.R. (2015), «Calderón en su laboratorio: la evidencia de atajos comentados y repartos», *Anuario Calderoniano*, 8, pp. 153-166.

LOBATO, M.L. (2001), «Calderón en los Sitios de Recreación del Rey: Esplendor y miserias de escribir para palacio», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (11, 12 y 13 de julio de 2000)*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Murillo, Almagro, Ciudad Real, pp. 187-224.

LOBATO, M.L. (2003), «Literatura dramática y fiestas reales en la España de los últimos Austrias», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, ed. M.L. Lobato y B.J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 251-271.

LOBATO, M.L. (2010), «*Verbum dicendi*, *verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público», *Revista sobre teatro áureo*, 4, pp. 139-157.

LOBATO, M.L. (2019), «Entre ética y estética: la censura del teatro de Agustín Moreto», Monográfico sobre *La censura en el teatro del Siglo de Oro, Talía: Revista de estudios teatrales/ Theatre Research Journal / Cahiers de recherche théâtrale*s, (Universidad Complutense), 1, pp. 135-161.

LOPE DE VEGA CARPIO, F. (1973), *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle Arce, Madrid, Castalia.

LOPE DE VEGA CARPIO, F., (2002), *Comedias Parte IV*, vol. I, dirs. A. Blecua y G. Serés, eds. L. Giuliani y R. Valdés, Lleida, Milenio.

PORQUERAS MAYO, A. (1983), «En torno al manuscrito del siglo XVII de *El Príncipe Constante*», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981. Consejo Superior de Investigaciones Científicas)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 235-248.

PRESOTTO, M. (2000), «Reajustes y censuras para la puesta en escena de *Los embustes de Celauro*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XXV, 1, pp. 53-66.

PROFETI, M.G. (1992), «I bambini di Lope tra committenza e commozione», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, pp. 173-195.

RODRÍGUEZ-GALLEGO, F. (ed.) (2019), Cáncer y Velasco, Jerónimo, Agustín Moreto y Juan de Matos Fragoso, *La adúltera penitente, santa Teodora*, en *Comedias* de Agustín Moreto. Obras escritas en colaboración, dir. M.L. Lobato, Alicante,

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019 (Biblioteca Digital PROTEO 8) file:///C:/Users/mlob.loc/Downloads/la-adultera-penitente-942634.pdf

RUANO DE LA HAZA, J.M. (1978), «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón», *Modern Language Review*, 73, 1, pp. 71-811.

SÁEZ RAPOSO, F. (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2005.

SÁNCHEZ-ARJONA, J. (1898), *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco.

URZÁIZ, H. y G. Cienfuegos (2013), «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: *La adúltera penitente*», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 296-325.

WILDER, T. (1952), «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en *Varia variorum. Festgabe für Reinhardt dargebracht von Freunden und Schülern*, Münster/Koln, Böhlau, pp. 194-200.

WILSON, E.M. (1961), «An Early Rehash of Calderón's *El Príncipe Constante*», *Modern Language Notes*, 76, 8, pp. 785-794.

ZUGASTI, M. (ed.) (2011), Moreto, Agustín, *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. M.L. Lobato; coord. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 1-225.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 133-171
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.05

Dimensión económica y social del actor español del siglo XXI

Economic and social dimension of the 21st century spanish actor

Abel MARTÍN VILLAREJO

Autoría:
Abel Martín Villarejo
Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual (AISGE), España
amartin@aisge.es
https://orcid.org/0000-0002-5123-7214

Citación:
MARTÍN VILLAREJO, Abel. «Dimensión económica y social del actor español del siglo XXI», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 133-171.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.05

Fecha de recepción: 25/06/2021
Fecha de aceptación: 01/09/2021

© 2022 Abel Martín Villarejo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El objetivo principal de este trabajo es poner de manifiesto aspectos que afectan a los ámbitos menos conocidos del actor contemporáneo, como son sus circunstancias sociales, laborales y económicas. Lo intentaremos hacer desde diferentes perspectivas y aflorando, cuando sea posible, datos y análisis colectivos e institucionales, habida cuenta la escasez de fuentes documentales y estadísticas públicas o específicas del colectivo del actores y bailarines, ya que ambos colectivos integran AISGE y su Fundación AISGE, y conviene analizarlos conjuntamente aun a sabiendas de que el colectivo actoral –incluido doblaje– representa el 93% del colectivo artístico escénico y audiovisual. De hecho, para poner en valor el análisis que pretende abordar este trabajo, en España actualmente hay en torno a 20.784 artistas profesionales del audiovisual y de las artes escénicas, de los cuales un 78% son actores de imagen –audiovisual y teatro–, un 15% actores de voz o doblaje y un 7% bailarines.

Palabras clave: actor; actriz; personaje; público; emoción; producción audiovisual; cine; televisión; teatro; plataformas digitales; series de televisión; crisis; precariedad laboral; condiciones laborales; condiciones económicas; desempleo; prestaciones sociales; ayuda económica; jubilación; invalidez; gestión colectiva; derechos de propiedad intelectual; derechos de autor; reparto.

Abstract

The main objective of this work is none other than to highlight aspects that affect the lesser-known areas

of the contemporary actor, such as their social, labor and economic circumstances. We will try to do this from different perspectives and by surfacing, where possible, collective and institutional data and analysis, given the scarcity of documentary sources and public or specific statistics of the collective of actors and dancers, since both collectives make up AISGE and its Foundation, and it is convenient to analyze them together even knowing that the acting collective –including dubbing– represents 93% of the scenic and audiovisual artistic collective. In fact, to highlight the analysis that this work aims to address, in Spain there are currently around 20,784 professional artists of the audiovisual and performing arts, of which 78% are image actors –audiovisual and theater–, 15% voice or dubbing actors and 7% dancers.

Keywords: actor; actress; character; spectators; emotion; audiovisual production; cinema; television; theater; digital platforms; T.V. series; crisis; job insecurity; labor conditions; economic conditions; unemployment; social benefits; financial assistance; retirement; disability; collective management; intelectual property rights; copyright; distribution.

1. Introducción

El oficio del actor no solo consiste en dotar de vida a las letras y a las palabras que declama, sino que construye su singular personaje escénico o audiovisual partiendo de las bases que le ofrece el personaje literario, de tal suerte que su labor alcanza a la transmisión de las emociones, ideas y reflexiones que el personaje literario precisa ofrecer al público espectador o telespectador. El público reconoce y concibe al actor a través de los personajes que ha actuado y del que, cada sujeto espectador, ha tomado esas emociones deliberadas y fingidas para desarrollar su propio universo psicológico de anhelos y esperanzas. Pero el gran público suele desconocer la verdadera situación económica y social que habita tras ese actor que se ha presentado ante él a través de un personaje.

El actor español, en su consideración de agente o actor social y económico pertenece a una industria, la cultural, de gran valor económico, social y estratégico, con capacidad de crecimiento y expansión nacional e internacional en la nueva era evolutiva conocida como Cuarta Revolución Industrial, apoyada esta en el desarrollo exponencial de las tecnologías digitales y las asociadas a las redes y a la interconectividad. En las tres últimas décadas, las producciones españolas de contenidos audiovisuales de ficción, protagonizadas por actores y actrices nacionales, han alcanzado, sobre todo en el formato de serie, el cuarto puesto mundial en el mercado global de tales contenidos de alta cualificación. Las sociedades desarrolladas han conquistado paulatinamente más espacios de ocio y una necesidad creciente de disfrutar en esos tiempos de las emociones que emanan de los contenidos audiovisuales de ficción.

Esta etapa reciente y actual de florecimiento de la producción audiovisual en España, y en cierto modo también en el resto del planeta, no se compadece en absoluto con la verdadera situación estructural asociada a la dimensión económica y social de los actores y actrices, en términos generales. Antes, al contrario, mayores oportunidades de trabajo no siempre han significado una mejora en sus condiciones laborales, sociales y económicas, sino que aún persiste una precariedad laboral generalizada, unida a la intermitencia e irregularidad de los trabajos artísticos y una suerte de abuso del carácter vocacional de una profesión que induce a aceptar tales condiciones a costa de poder desarrollar un oficio tan complejo y de labrarse una carrera artística.

2. Evolución de las fuentes de trabajo e ingresos de los actores españoles

En apretada síntesis, podemos decir que la fuente principal de ingresos económicos y, por ende, de trabajo, de los actores españoles hasta los primeros años setenta del pasado siglo era el teatro, ocupando el segundo lugar –desde la década de los años cuarenta– el cine y, a partir de los años sesenta, la tercera fuente lo constituía RTVE (teatro audiovisual, variedades y series), sin olvidar las aportaciones, tal vez minoritarias, de las radionovelas durante las tres décadas de los cincuenta, sesenta y setenta. A partir de 1975[1] ya se percibió un cambio de paradigma en el ámbito laboral del actor y de otros profesionales de las artes escénicas, dando lugar a un cambio de prelación de las fuentes de trabajo y de ingresos económicos de los actores, cuya tendencia se hace irreversible a partir de 1990 y hasta la actualidad, de manera que pasaron a ocupar el primer puesto las series de ficción televisivas, en segundo lugar, el cine y en tercer lugar el teatro.

Las causas y factores que provocaron ese cambio de paradigma profesional del actor en España son diversos. De un lado, el advenimiento de las televisiones privadas,[2] que eliminó el monopolio histórico de RTVE y adoptaron

1. Justo el año en el que se desarrolló la huelga de actores y de la que se logró la conquista de la jornada de descanso en teatro, ya que hasta esas fechas lo habitual era que el actor desarrollase dos funciones diarias, de lunas a viernes, y 3 el sábado y el domingo, sin día de descanso semanal.
2. La Ley de Televisión Privada, Ley 10/1988, de 3 de mayo, que dio lugar a las tres primeras concesiones de licencia a operadores privados de televisión, dos en 1989 (Gestevisión Telecinco, S.A. –Mediaset España, S.A.– y Antena 3 de Televisión, S.A.) y Canal Plus (Sogecable, S.A.) en 1990. Licencias renovables cada 10 años. E. 2005, la Ley 10/2005, de 14 de junio y el RD 946/2005, de 29 de julio, ampliaron las concesiones a dos operadores nuevos: La Sexta como canal analógico y en abierto, y Cuatro como canal en abierto de Canal+. Finalmente, la Ley 7/2010, de 31 de marzo, de Comunicación Audiovisual, derogó la Ley de Televisión Privada de 1988. Actualmente, nos encontramos en España

pronto el modelo de negocio propio de cualquier empresa televisiva basado en la producción propia o por encargo de contenidos audiovisuales de ficción, principalmente series de larga duración. Los nuevos operadores de televisión (Antena 3TV, Telecinco y Canal +), a su vez, impulsaron un cambio de formato de las series de televisión (frente al modelo tradicional desarrollado por RTVE hasta finales de los ochenta) que han ido evolucionando hasta la actualidad y que abrió la puerta de las oportunidades a nuevas y más numerosas generaciones de actores, de manera que se produjo un trasvase de actores consagrados en cine y teatro a la televisión y, al mismo tiempo, un aumento del censo profesional de actores noveles radicados en la producción televisiva de ficción.

En paralelo a esa evolución de los canales de televisión generalistas de ámbito nacional, también a partir de 1989 se constituyeron organismos de radiotelevisión integrados en la FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos), que pronto produjeron y emitieron con éxito series de ficción, erigiéndose así en una fuente importante de trabajo y de obtención de ingresos económicos para un nutrido número de actores y bailarines residentes en sus respectivos ámbitos territoriales.

También el cine ha mantenido en las últimas décadas una media de producción anual de obras audiovisuales muy importante, en torno a 250 largometrajes y casi 300 cortos[3], así como películas documentales y producciones extranjeras o coproducciones europeas y con América Latina, las cuales han generado trabajo y retribuciones salariales nada desdeñables para un porcentaje de actores cercano al 23%.

Junto a esa evolución al alza del cine desde la década de los años 40 y de RTVE desde la década de los 60, en paralelo fue avanzando la crisis del teatro del siglo XX, luego de haber experimentado un gran apogeo desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la Guerra Civil de 1936, excepción hecha de la crisis teatral que se agudizó en los años 20. Curiosamente, coincidiendo con la transición democrática de los años 70, el teatro en España asume una crisis paulatina –que aún persiste– en búsqueda de su lugar en cuanto que espectáculo público y de un reajuste dentro de la oferta de ocio cultural en un contexto dominado rotundamente por la televisión y el cine. La crisis –que también coincide con una fase de profunda renovación del teatro español– afectó a la producción

en trámites (Anteproyecto de Ley General de Comunicación Audiovisual) para la trasposición a nuestro ordenamiento jurídico de la Directiva (UE) 2018/1808, de 14 de noviembre, sobre servicios de comunicación audiovisual, que revisa y actualiza la anterior Directiva del mismo ámbito, la Directiva 2010/13/UE.

3. Fuente: Catálogo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA), del Ministerio de Cultura y Deporte.

teatral, a la generación de obras dramáticas y, por supuesto, a todo el colectivo de profesionales creativos –entre ellos los actores– que vieron reducido su concurso y reclamo profesional, y, en consecuencia, obligados a migrar hacia otras industrias culturales como el cine, el doblaje y la televisión.

De otro lado, la implantación y desarrollo de la estructura político-territorial de España a través de las Comunidades Autónomas, junto a otros factores estructurales de las artes escénicas, debilitaron la red teatral de ámbito nacional y perjudicaron considerablemente las giras, la estabilidad y la durabilidad de los montajes escénicos y de las compañías. Asimismo, desde mediados del siglo XX hay un proceso paulatino de reducción de espacios teatrales, pasando de 298 en 1945, a 163 en 1960 y 61 en 1977[4], al tiempo que muchos teatros de esas décadas se reconvirtieron en salas de exhibición cinematográfica. A lo que se unió el efecto colateral de la reducción del número de compañías privadas de teatro. Todo ello abocó a la crisis teatral de los años setenta y al sentido estructural que la misma adquirió desde entonces hasta la actualidad.

Finalmente, asociado al boom televisivo que impulsaron las televisiones privadas y las autonómicas a partir de 1989, el doblaje de películas y series de televisión extranjeras adquirió unas dimensiones desconocidas, hasta tal punto que durante unos años se erigió como la segunda actividad económica y profesional de los actores, amén de generar un grupo especializado en dicha técnica, tanto para obras audiovisuales de ficción, como documentales y animación. Entre 1989 y 1993, el colectivo de actores de voz –muchos de ellos también de imagen audiovisual y de teatro– se incrementó considerablemente. No obstante, en 1993[5] se desarrolló una huelga de doblaje que acabó desestructurando al colectivo y, desde entonces hasta la actualidad, tanto la demanda de trabajo de voz como las condiciones laborales, se deterioraron, si bien aún hoy existe un volumen considerable de actores de voz que viven profesionalmente de esa actividad artística. Actualmente son 2.021 los socios de AISGE que se siguen dedicando principalmente a la actividad de doblaje o voz de animación o de publicidad, y cada año obtienen derechos de propiedad intelectual en una media de 2.475 euros.

4. DÍEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pág. 183.

5. Tras 101 días de huelga, se firmó el convenio estatal de doblaje, fijando, por ejemplo, el salario de los actores contratados en 145.000 pesetas y 14 pagas anuales, el del director y adaptador de diálogos en 169.810 pesetas en catorce pagas, lo que suponía un incremento considerable de las retribuciones del 26,52%. Ese aparente éxito de la huelga y del convenio, sin embargo, se volvió en contra de sus impulsores y, con el tiempo, del sector, ya que el objetivo principal era extender las mejores condiciones del doblaje de Madrid y Barcelona a otras comunidades, pero el efecto fue el contrario a medio y largo plazo.

3. Antecedentes y evolución de las condiciones económicas, laborales y sociales del actor en España

3.1. Antecedentes

Siguiendo la tradición europea de organización profesional o gremial mediante corporaciones y cofradías, en 1565, Felipe II, autorizó la constitución en la villa de Madrid de cofradías de teatro «que dispusiesen de edificios –corrales o corralas– para la representación de comedias». Tales cofradías de actores –cómicos y/o representantes– y autores teatrales se desarrollaron durante los siglos XVI y XVII, principalmente, y tenían en su origen un sentido filantrópico o caritativo (hoy diríamos solidario y social), pues gestionaban o explotaban los corrales de comedias para financiar el sostenimiento de hospitales y orfanatos. Las dos primeras cofradías de teatro de Madrid fueron la de «La Pasión o Santa Pasión» (constituida en 1565) y la de «La Soledad» (en 1567), que, en 1631, ya bajo el reinado de Felipe IV, se fusionaron en la «Cofradía de Comediantes de la Virgen de la Novena», aún vigente –pero desnaturalizada de sus fines y composición– y a la que pertenecieron los autores, empresarios y actores más destacados del Siglo de Oro del teatro español. En torno a este hito se suele establecer el inicio de la etapa de profesionalización de los actores españoles y la cofradía cumplía una función social en beneficio de los actores –también llamados representantes. Pero desde esas épocas y hasta la actualidad, con honrosas excepciones, la mayor parte de actores han vivido por debajo o bordeando el umbral mínimo de subsistencia y dedicando todo su tiempo a esta compleja profesión.

En 1901, tras un gran siglo XIX de expansión teatral o escénico (tanto dramático como lírico), los actores se organizan profesionalmente en torno a la «Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles». Dicha asociación nace como agrupación profesional y benéfica, con el objetivo de dignificación de la clase artística y amparo de desvalidos. Según las crónicas de 1909, la Asociación pronto tomó relevancia y adquirió una gran casa para su sede social, en los aledaños del Teatro Español de Madrid. El 2 de junio de 1908, asimismo, se funda la «Asociación de Artistas Líricos y Dramáticos» de Barcelona, con el objetivo de estrechar lazos entre ambos colectivos artísticos y atender las mejoras, defensa de sus intereses y practicar el auxilio mutuo en caso de enfermedad, defunción e inutilidad para el trabajo.

En 1920 se funda el «Sindicato de Actores Españoles», que en 1930 sufre una escisión al integrarse parte de sus afiliados en una organización sindical

de clase impulsada por la Federación Española de la Industria de Espectáculos Públicos de la UGT (FEIEP-UGT)[6]: «Asociación General de Actores de España».

Tras la Guerra Civil, en 1940 se crea el «Sindicato Nacional del Espectáculo» (SNE)[7], conocido en el ámbito artístico-teatral como «Sindicato Vertical», pues nació y se desarrolló vinculado al Régimen para someter a los trabajadores y empresarios al interés supremo del Estado. Amén de su nula reivindicación sindical, dicha organización presenta varias peculiaridades como la de acoger bajo el mismo techo a trabajadores y patronal y agrupó en una sola organización a profesionales del cine, teatro, circo, variedades, música, toreros y deportistas. A los efectos que aquí interesan, de sus tres secciones, dos tenían incidencia en la vida profesional del actor y del bailarín, a saber: a) la «Sección Asistencial» –integrada por actores dramáticos y líricos de teatro, circo y variedades, actores de cine y de doblaje–, que les proporcionaba protección sanitaria, pensiones de jubilación y otras prestaciones sociales; y b), la «Sección Social», que constituía la rama laboral propia de cualquier organización sindical, desde donde se vigilaba el cumplimiento de las normas laborales y de las condiciones laborales (contratos, ensayos, giras, transportes…). Desde el SNE, los actores Mariano Alcón Carrasco (teatro) y Jesús Tordesillas Fernández (cine) impulsaron el «Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades»[8] de 1949 y la «Mutualidad Laboral de Artistas Profesionales del Espectáculo Público»[9] de 1950. Esta Mutualidad tenía por objeto principal

6. Díez Puertas, Emeterio, *Historia social…*, págs. 186-189.
7. Hasta la propia *Sociedad General de Autores de España* (SGAE), estuvo integrada varios años –desde 1941– en el SNE. Díez Puertas, Emeterio, *op. cit.,* pág. 189.
8. Aprobado mediante OM. M.º Trabajo de 26 de febrero –BOE núm. 78, de 19 de marzo de 1949, posteriormente modificado por OM del M.º Trabajo de 21 de noviembre de 1959 –BOE núm. 14, de 16 de enero de 1960– para establecer el «Carnet de Empresa Responsable». Los artistas tenían que superar una prueba para obtener su «carnet profesional». Se trata de una reglamentación exhaustiva y comprensiva de todos los aspectos atinentes al desarrollo del trabajo profesional en el ámbito del teatro, ópera, zarzuela, circo y variedades, estableciendo un régimen de derechos y obligaciones de las relaciones entre profesionales y empresarios, estableciendo definiciones y categorizando a todos los profesionales, fijando las modalidades y contenidos mínimos de los contratos, la estructura de las plantillas, las jornadas, ensayos, descansos y vacaciones, las retribuciones mínimas, el régimen de previsión social a través de los montepíos existentes, así como la formación profesional de los artistas y de más profesionales en todos los géneros. Regula también los supuestos de enfermedad y suspensiones –y las medidas a adoptar o efectos de tales circunstancias–, así como un régimen de derechos, obligaciones, faltas y sanciones por incumplimiento de las previsiones reglamentarias.
9. Creada mediante OM del M.º de Trabajo de 21 de junio de 1950 (BOE núm. 178, de 27 de junio de 1950). Sus primeros Estatutos fueron aprobados por la OM del M.º de Trabajo de 20 de junio de 1951 (BOE núm. 230, de 18 de agosto de 1951) y los definitivos por la OM del M.º de Trabajo de 11 de abril de 1955 (BOE de 25 de junio de 1955). Según el

la previsión social obligatoria y complementaria a la de los seguros sociales obligatorios, dotando al colectivo de profesionales de los espectáculos públicos y a sus familias de la más amplia protección contra circunstancias fortuitas, de manera que cubría las siguientes contingencias: jubilación, invalidez, viudedad, orfandad, defunción, nupcialidad, natalidad, subsidios a favor de familiares, asistencia sanitaria (incluidas intervenciones quirúrgicas con cargo a un fondo especial) y otras prestaciones potestativas como las extra-reglamentarias, crédito laboral y acción formativa.

Tras la puesta en marcha de RTVE en 1956, en 1964 se fundó el «Sindicato de Prensa, Radio, Televisión y Publicidad», integrado, entre otros colectivos profesionales, por actores de las radionovelas (seriales de radio), los que trabajaban en los dramáticos de televisión (*Estudio 1* y similares, más las sucesivas series televisivas de TVE) y actores de publicidad.

De otro lado, finalmente y en paralelo a la anterior evolución de la previsión social del actor y demás artistas en España, es necesario mencionar al «Montepío de Actores Españoles»[10] de 1921, que el 4 de enero de 1929 fue declarado asociación benéfica, y en 1965 contaba con 89 pensionados. Ahora bien, este antiguo Montepío (también el «Montepío Cinematográfico Español» 1921-1997),[11] considerado durante toda la etapa democrática y hasta su disolución en 2012[12] como entidad de previsión social, paulatinamente fue quedando

art. 4.º de esta OM, estarán integrados en esta Mutualidad las empresas y profesionales comprendidos en el «Reglamento Nacional de Trabajo para Profesionales del teatro, Circo y Variedades», a los que se suma mediante esta norma a los «Coros y Cuadros Artísticos de las Emisoras de Radio». La cobertura que brinda la Mutualidad se inicia en diferentes fechas, según el colectivo de profesionales: los músicos desde el 23-05-48; los profesionales de la industria cinematográfica (actores, directores…) desde el 01-01-49; los profesionales de teatro Circo y Variedades desde el 19-04-49; y los último en incorporarse (Coros y Cuadros Artísticos de Emisoras de Radio) desde el 01-05-55. La cuota será del 9% sobre las retribuciones sujetas a cotización, de la cual el empresario pagará el 6% y el profesional el 3%.

10. Cuyas actividades sociales y benéficas adquirieron una gran resonancia social en la presa de la primera mitad del siglo XX. Así consta que, por ejemplo, organizó el primer partido de futbol femenino benéfico el 6 de julio de 1930 en el campo de Chamartín. O en la portada del diario *ABC* del 3 de marzo de 1933 se destaca «El baile del Montepío de Actores», también benéfico y de reconocimientos, y al que acudían, además de los actores y actrices más notables, las máximas autoridades culturales, sociales y políticas.
11. Montepío creado en 1924 como una mutualidad para todos los trabajadores de la incipiente industria cinematográfica, de escasa incidencia en el ámbito actoral y que, a partir de la Mutualidad de 1950, quedó sin operatividad hasta su cancelación del registro de entidades aseguradoras mediante OM de 27 de octubre de 1997 (BOE núm. 283, de 26 de noviembre).
12. Mediante OM del M.º de Economía y Competitividad 1077/2012, de 30 de abril (BOE núm. 123, de 23 de mayo de 2012), por la que se extingue y cancela la inscripción del

sin operatividad y efecto desde la puesta en marcha de la Mutualidad de 1950 y también en la medida que, tras la promulgación del Texto Refundido de la Ley General de la Seguridad Social de 1974 –que refunde la de 1966 y otras normas vinculadas–, fueron avanzando desde 1970 las diversas normas sobre el «Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas» (primero el Decreto 635/1970, de 12 de marzo, por el que se establece el «Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas», y, posteriormente, el Decreto 2133/1975, de 24 de julio, que regula y desarrolla dicho Régimen Especial y su Orden Ministerial de 29 de noviembre de 1975). El Decreto 2133/1975 establece un régimen de cotizaciones especial a través de la «Mutualidad Laboral de Artistas»[13], lo que se articulará mediante la suscripción de un Convenio especial entre el profesional artístico y la Mutualidad conforme al modelo aprobado por la Resolución de la Subdirección de la Seguridad Social de 26 de marzo de 1976 (BOE núm. 94, de 19 de abril de 1976). Por tanto, a partir de 1976, el actor podía afiliarse a su Régimen Especial de la Seguridad Social y cotizar a la misma para cubrir contingencias que la Mutualidad les cubrió hasta esa época: (a) jubilación; (b) invalidez permanente, muerte y supervivencia derivada de enfermedad común o accidente no laboral; y (c) asistencia social, servicios sociales y créditos laborales. Pero también podían ampliar su cobertura a (d) la asistencia sanitaria por maternidad, enfermedad común y accidente no laboral.

3.2. La protección social del actor durante el vigente periodo democrático

El Real Decreto 2621/1986, de 24 de diciembre, integra definitivamente en el Régimen General de la Seguridad Social al colectivo de artistas, pero lo hace manteniendo una serie de especialidades que lo diferencian del Régimen Común, justificando tales especialidades en el carácter temporal y de escasa duración de las relaciones laborales artísticas. Estas características especiales de integración son, básicamente, las siguientes:

A. Cotización: tiene carácter anual, en lugar de mensual. Para un artista, un día de trabajo puede suponer más de un día de cotización a la Seguridad Social. Las cotizaciones, consecuentemente, tienen carácter

dicho Montepío –en liquidación– del registro administrativo de entidades aseguradoras, tras la OM del M.º de Economía y Hacienda de 29 de octubre de 2007 que encomendó la liquidación de dicha entidad de previsión social, ya en liquidación por ese entonces en el Consorcio de Compensación de Seguros.

13. Cada artista contaba con una «cartilla» expedida por la Mutualidad en la que se anotaban sus cotizaciones.

de «provisionales» hasta la «regularización» de las mismas en función de los cálculos que el RD establece a tal efecto.

B. Prestaciones: el RD establece que el cálculo de la Base Reguladora de las prestaciones por Incapacidad Temporal (antes Incapacidad Laboral Transitoria) y de la prestación por Maternidad se determinará en función de la media de las Bases de Cotización de los doce meses inmediatamente anteriores al hecho causante. Respecto a la pensión de jubilación, establece la posibilidad de jubilación anticipada a los 60 años sin aplicación de coeficientes reductores a los bailarines, cantantes y trapecistas, siempre que hayan trabajado en la especialidad un mínimo de ocho años en el periodo de los veintiún años inmediatamente anteriores a la jubilación. Además, se recoge la posibilidad de jubilación anticipada a los 60 años aplicando una reducción del 8 % por cada año que le falte al trabajador para cumplir los 65 años.

La Orden de 20 de Julio de 1987, por la que se desarrolla el Real Decreto 2621/1986, detalla los cálculos establecidos y determina cómo han de repartirse a lo largo del año natural en sus artículos 9 y 10.

De otro lado, mediante el Real Decreto 335/2004, de 27 de febrero, se afronta la reforma del sistema de cotización del régimen de artistas. Mantiene el carácter de cotización anual y a cuenta de la regularización introducida por el RD 2621/1986, e introduce un sistema de regularización que rompe la tradicional dicotomía del Sistema General «día trabajado, día cotizado», resultando que, para un artista un día de trabajo puede suponer más de un día de cotización, en función a sus retribuciones. El nuevo régimen obliga al artista a realizar la Declaración Anual de Actividades y al abono de las diferencias de cuotas resultantes de dicha regularización, por parte de empresarios y trabajadores, en proporción a los tipos correspondientes de cotización para cada uno.

El siguiente hito viene marcado por el Real Decreto-Ley 26/2018, de 28 de diciembre, por el que se aprueban «medidas de urgencia sobre la creación artística y la cinematografía». Su artículo cuarto modifica el Texto Refundido de la LGSS aprobado por el RDL 8/2015, de 30 de octubre. Su artículo 1 define la esencia del Decreto y el concepto de inactividad. Los artistas en espectáculos públicos podrán continuar incluidos en el Régimen General de la Seguridad Social durante sus periodos de inactividad de forma voluntaria, siempre y cuando acrediten, al menos, 20 días en alta con prestación real de servicios en dicha actividad en el año natural anterior, debiendo superar las retribuciones percibidas por esos días la cuantía de tres veces el Salario Mínimo Interprofesional en cómputo mensual. Dicha inclusión deberá solicitarse a la

Tesorería General de la Seguridad Social entre los días 1 y 15 de enero de cada año y, de reconocerse, tendrá efectos desde el 1 de enero del mismo año.

Finalmente, el Real Decreto 302/2019, de 26 de abril, regula la compatibilidad de la pensión contributiva de jubilación y la actividad de creación artística, sin que tal compatibilidad alcance a las situaciones de jubilación mediante pensiones no contributivas. Podrán acogerse a la compatibilidad los beneficiarios de una pensión contributiva de jubilación que, con posterioridad a la fecha de reconocimiento de dicha pensión, «desempeñen una actividad de creación artística por la que perciban ingresos derivados de propiedad intelectual, con independencia de que por la misma actividad perciban otras remuneraciones conexas». Es decir, la actividad artística que desarrollen obligatoriamente tiene que comportar siempre ingresos derivados de derechos de propiedad intelectual, además de la retribución por la propia actividad artística desarrollada.

3.3. Marco laboral y convenios colectivos

3.3.1. Marco laboral

El artículo 2.1.e) del Estatuto de los Trabajadores de 1980 incluye entre las relaciones laborales especiales la de los artistas en espectáculos públicos, procediendo a su desarrollo, en cumplimiento de lo dispuesto en su Disposición Adicional Segunda, a través del RD 1435/1985, de 1 de agosto.

El RD 1435/1985, de un lado, regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos, entendiendo como tal la establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquellos, a cambio de una retribución. Asimismo, quedan incluidos en el ámbito de aplicación del RD todas las relaciones laborales establecidas para la ejecución de actividades artísticas en los términos descritos anteriormente, desarrollados directamente ante el público o destinados a la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo, en medios tales como teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y, en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición.

El RD 1435/1985 trajo al colectivo artístico una importante dosis de seguridad jurídica y laboral, regulando aspectos tan fundamentales de su relación laboral como la capacidad para contratar (art.2), la forma del contrato (art.3), el periodo de prueba (art.4), duración y modalidades del contrato de trabajo (art.5), derechos y deberes de las partes (art.6), retribuciones (art.7), jornada

(art.8), descanso y vacaciones (art.9) y las causas de extinción del contrato (art. 10). Esta norma fundamental en la materia y su posterior desarrollo, salvo dos excepciones, impulsó la creación de los diversos sindicatos de actores y bailarines a lo largo de la geografía española.

3.3.2. Convenios colectivos

En la actualidad, son escasos los convenios estatales que regulan las condiciones laborales de actores y demás artistas. Concretamente, de ámbito estatal son los convenios del audiovisual y el de salas de fiestas (único que regula la figura del director escénico, así como de coreógrafos y bailarines). En su momento también existió el convenio estatal de doblaje (rama artística)[14], pero perdió su vigencia.

Entre los convenios colectivos de ámbito autonómico destacamos el de teatro de Madrid (2015), Galicia (2016), Valencia (2018) y Cataluña (2013); doblaje de Madrid (2021, recién firmado), Galicia (2006) y Cataluña (2005); figurantes de Cataluña (2008); danza, circo, variedades y folklore de Madrid (2012).

Por su ámbito de aplicación nacional y su incidencia práctica o afectación generalizada al colectivo de actores, destacaremos los tres CONVENIOS ESTATALES DEL AUDIOVISUAL.

I. Convenio Audiovisual de 1995, que vino a reemplazar a los convenios de RTVE y a extenderlo a todo el sector de la producción audiovisual, introduciendo normas reguladoras de las relaciones de trabajo entre las empresas de producción audiovisual y los actores que presten sus servicios a las mismas: contratación, jornada laboral, dietas y gastos de desplazamiento y los derechos sindicales. También establece en sus anexos las categorías profesionales (actor protagonista, actor secundario y de reparto) y las retribuciones mínimas a percibir por los actores que prestan sus servicios en una producción audiovisual.

CINE	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	74.150 pesetas	335.095 pesetas	893.586 pesetas
Secundario	54.000 pesetas	240.152 pesetas	670.189 pesetas
Reparto	40.500 pesetas	167.547 pesetas	474.717 pesetas

14. Convenio colectivo estatal de profesionales de doblaje (rama artística). Resolución 17-1-1994 de la Dirección General de Trabajo (BOE 2-2-1994, núm. 28).

TV	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	67.900 pesetas	302.767 pesetas	807.355 pesetas
Secundario	48.500 pesetas	215.680 pesetas	601.896 pesetas
Reparto	38.800 pesetas	215.680 pesetas	454.778 pesetas
BAJO PRESUP.	**Sesiones**	**Semanas**	**Meses**
Protagonista	55.000 pesetas	248.553 pesetas	662.807 pesetas
Secundario	45.000 pesetas	200.127 pesetas	558.492 pesetas
Reparto	35.000 pesetas	144.794 pesetas	410.250 pesetas

II. Convenio Audiovisual de 2005 (BOE n.º 89 del 14 de abril de 2005) establece en su art. 8 la obligatoriedad de celebrar por escrito los contratos afectados por su ámbito de aplicación (contratos de interpretación audiovisual –cine y televisión – que se formalicen dentro del territorio del Estado español con independencia del lugar en que se presten los servicios (art. 3)); en el mismo artículo se recogen, con carácter de mínimos, una serie de menciones que obligatoriamente deben figurar en el contrato de trabajo para la realización de una obra audiovisual. Asimismo, se actualizan las tablas salariales de I Convenio (pesetas) y se fijan ya en euros:

CINE	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	600,45 euros	2.713,52 euros	7.231,03 euros
Secundario	437,27 euros	1.944,69 euros	5.427,03 euros
Reparto	327,95 euros	1.356,75 euros	3.844,13 euros
TV	**Sesiones**	**Semanas**	**Meses**
Protagonista	549,84 euros	2.451,73 euros	6.537,76 euros
Secundario	392,74 euros	1.746,53 euros	4.874 euros
Reparto	314,18 euros	1.299,76 euros	3.682,67 euros
BAJO PRESUP.	**Sesiones**	**Semanas**	**Meses**
Protagonista	445,38 euros	2.012,72 euros	5.367,25 euros
Secundario	364,41 euros	1.620,57 euros	4.522,52 euros
Reparto	283,43 euros	1.171,18 euros	3.322,11 euros

III. Convenio Audiovisual de 2016, en su artículo 2.1, extendió su ámbito de aplicación a la intervención de actores en las producciones de publicidad. Las tablas salariales de este Convenio han sido actualizadas en 2020, por lo que actualmente rigen en los siguientes términos:

CINE	Sesiones	Semanas	Meses
Protagonista	709,07 euros	3.570,43 euros	9.514,51 euros
Secundario	575,35 euros	2.558,81 euros	7.140,84 euros
Reparto	431,51 euros	1.785,20 euros	5.058,06 euros
Pequeñas partes	172,60 euros	714,08 euros	2.023,23 euros
TV	**Sesiones**	**Semanas**	**Meses**
Protagonista	723,46 euros	3.225,97 euros	8.602,32 euros
Secundario	516,77 euros	2.298,06 euros	6.413,16 euros
Reparto	413,39 euros	1.710,21 euros	4.845,62 euros
Pequeñas partes	165,33 euros	684,07 euros	1.938,25 euros
BAJO PRESUP.	**Sesiones**	**Semanas**	**Meses**
Protagonista	586,04 euros	2.648,31 euros	7.062,20 euros
Secundario	479,48 euros	2.132,33 euros	5.950,68 euros
Reparto	372,93 euros	1.541,03 euros	4.371,21 euros
Pequeñas partes	149,17 euros	616,40 euros	1.748,48 euros

4. AISGE: *Artistas intérpretes, entidad de gestión de Derechos de Propiedad Intelectual*

4.1. Periodo de conquista y reconocimiento de Derechos de Propiedad Intelectual a favor de los actores y bailarines

El 30 de noviembre de 1990, AISGE fue autorizada or el Ministerio de Cultura para que pudiera operar como entidad de gestión de los futuros derechos intelectuales de los actores, al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987. Sin embargo, no es hasta principios de 1995 que, tras la promulgación de la Ley 3/1994, de 30 de diciembre, que trasponía al Derecho español la Directiva 92/100/CEE, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual, que AISGE pudo contar con los primeros derechos reconocidos en la ley a los actores, más allá de la remuneración equitativa por la copia privada que ya estaba reconocida para todos los autores, artistas y productores desde 1987, si bien no se pudo recaudar eficazmente hasta el ejercicio de 1993.

El siguiente hito en la historia de la conquista de los derechos de los actores y bailarines en la legislación española se produjo con el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, el cual regulariza, aclara y armoniza todas las normas promulgadas hasta esa fecha con motivo de la trasposición a nuestro Derecho

de diversas directivas europeas sobre la materia. En dicho TRLPI, nuestra entidad pudo impulsar dos preceptos claves que marcaron el devenir de la historia de la entidad y de los colectivos de artistas cuyos derechos administra: el art. 108 (comunicación pública) y el art. 110 (contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios).

A partir de ese avance histórico, AISGE inicia un periodo de intensas negociaciones con las televisiones públicas y privadas, sin alcanzar ningún acuerdo significativo durante los dos años siguientes, lo que obligó a interponer las correspondientes demandas. Entre los años 2000 y 2005 se obtuvieron todas las sentencias estimatorias frente a las televisiones y ello permitió acuerdos con todas ellas, excepto con Canal+/Sogecable que tardó unos años más. En ese periodo, asimismo, AISGE culminó un proceso de integración de diversos colectivos de artistas o creadores, ya que desde el inicio solo integró a los actores de imagen, posteriormente, en 1998 incorporó actores de voz o doblaje (muchos de ellos ya eran miembros de la entidad por su condición de actor de imagen) y en 1999 amplió el ámbito subjetivo de sus estatutos sociales para integrar a los bailarines y directores de escena.

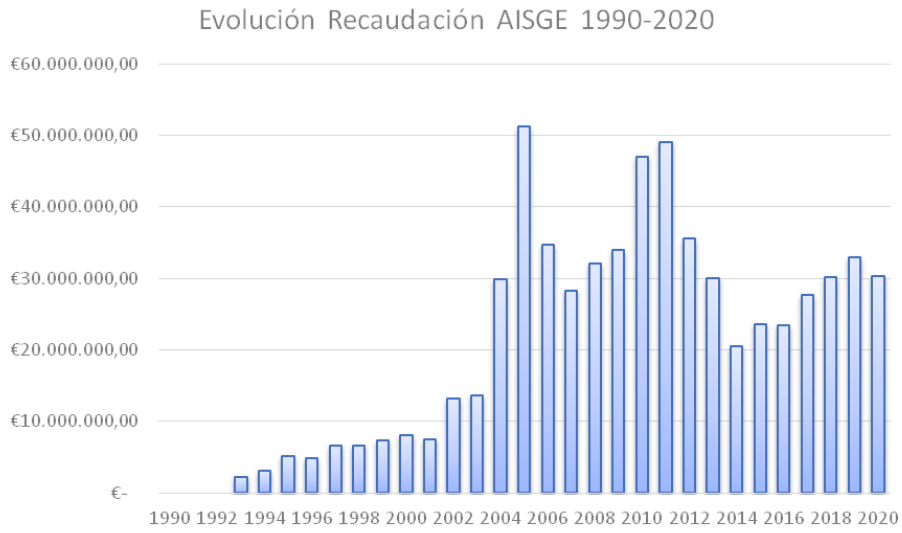
Desde esa primera etapa de configuración y consolidación del modelo de gestión que instauró AISGE y con sus derechos afianzados en la Ley, desarrolló una política internacional para extender por todo el mundo tales derechos y su modelo de gestión, empezando por América Latina. En paralelo, AISGE desplegó una intensa actividad internacional impulsando, entre otras, la iniciativa de un tratado internacional que protegiera a los actores y bailarines cuando sus trabajos quedaban fijados en un soporte audiovisual (interpretación audiovisual), de manera que, tras dos conferencias diplomáticas auspiciadas por la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) en 1996 y 2000, hubo que seguir trabajando hasta que en junio de 2012 se logró el ansiado Tratado de Beijing[15], que entró en vigor el 28 de abril 2020 y ya cuenta con 42 países signatarios o partes.

Hoy AISGE es una entidad líder a nivel mundial en la gestión de derechos de actores y bailarines bajo los principios irrenunciables de eficacia, rigor, transparencia, solidaridad y desarrollos tecnológicos *ad hoc*.

15. Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, que fue adoptado el 24 de junio de 2012 en la ciudad china de Beijing (Pekín), y entró en vigor el 28 de abril de 2020, tras ser ratificado por 30 países, regula y protege los derechos de propiedad intelectual de los artistas del ámbito audiovisual (principalmente actores y bailarines) cuando sus trabajos artísticos y demás actuaciones son fijadas en un soporte o sistema audiovisual.

4.2. Aportación de los Derechos de Propiedad Intelectual al bienestar económico y social del actor

Las macro-cifras de los 31 años de evolución de AISGE tal vez no reflejen con absoluta fidelidad el alcance y sentido de un proyecto colectivo de tal magnitud para los actores y bailarines españoles y del resto del mundo, pero sí ilustra sobre la necesidad de su existencia y de su modelo de gestión. Porque en ese periodo (1990-2020) AISGE ha recaudado los rendimientos de los derechos que previamente conquistó en la Ley por un importe, nada desdeñable, de 639.142.546,24 euros, y ha distribuido o repartido entre más de 150.000 artistas de todo el mundo 463.582.344,97 euros. Ha invertido, a través de la Fundación AISGE, 68.507.226,27 euros en ayudas asistenciales para los socios más desfavorecidos y vulnerables, así como 41.418.406,98 euros en cursos de formación para artistas, eventos de promoción y actividades vinculadas a la divulgación y consolidación de los derechos de los actores y bailarines en todo el mundo. Asimismo, la Fundación ha prestado otros servicios a sus beneficiarios por valor de 25.654.732,92 euros y cuenta con una dotación de 30.711.567,39 euros, la mayor parte de la misma invertida en los inmuebles que constituyen sus sedes y centros de formación.

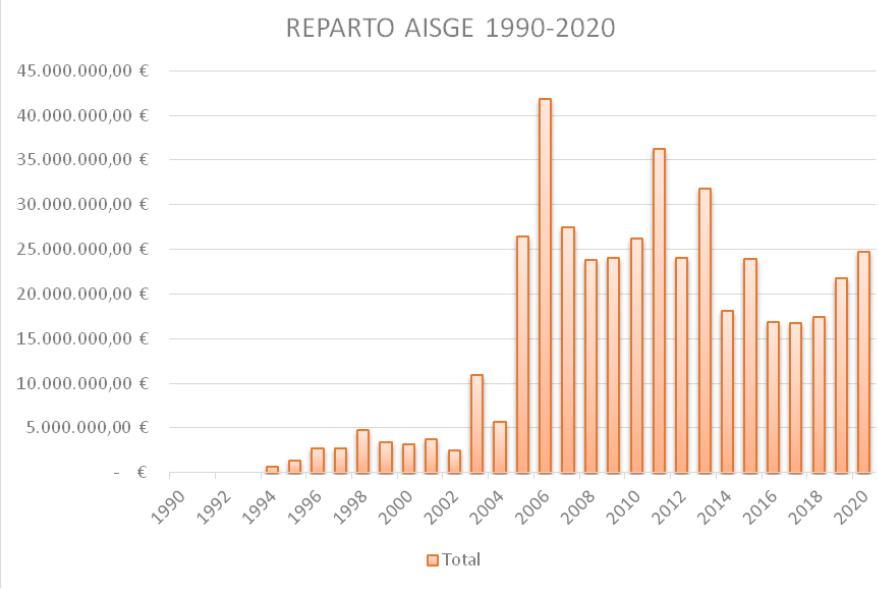


Tal y como se puede observar en el gráfico anterior, a partir del año 2002[16] se fueron multiplicando los ingresos de recaudación de los derechos intelectuales

16. Justo en ese ejercicio se obtuvo la primera sentencia favorable a AISGE y ello propició que se abriera la etapa de los acuerdos con los grandes operadores de televisión: primero con Telecinco en 2002, luego con Antena3TV en 2004, RTVE en 2005, La Sexta en 2007 y Sogecable, S.A. (Canal+, Digital+, Cuatro y Vía Digital) en 2010. Tales hitos marcaron

administrados por AISGE, al tiempo que se logró un crecimiento exponencial de la actividad social (asistencial y solidaria), formativa y promocional de todo el colectivo artístico[17].

De los ingresos por recaudación de derechos que obtiene AISGE se deducen los costes de gestión (tasa de administración, que en los últimos 19 años se ha fijado en un porcentaje por debajo del 10%) y también se deduce un 20% para dotar a los fondos de la Fundación AISGE, de tal suerte que, una vez practicadas esas deducciones, la cifra resultante se destina al reparto o distribución de los derechos, esto es, al pago de las cantidades generadas por los rendimientos económicos de las actuaciones actorales o de danza y doblaje fijadas en soportes susceptibles de ser explotados. Dicha distribución se efectúa con sometimiento riguroso a los principios de proporcionalidad, equidad, transparencia y justicia. Bajo esa fórmula y principios, en el periodo analizado, AISGE ha distribuido 463.582.344,97 euros, cuyo desglose anual se expresa en el siguiente gráfico.



a) Número de actores y bailarines miembros de AISGE perceptores de derechos de propiedad intelectual en el periodo (1990-2020).

A cierre del ejercicio 2020 el número total de socios de AISGE beneficiarios de cantidades del reparto de derechos ascendía a 15.946 actores y bailarines, es

un punto de inflexión en la evolución futura de AISGE y de su Fundación, constituida precisamente en abril de 2002 con el fin de reforzar las actividades asistenciales, formativas y promocionales en esa nueva etapa evolutiva.

17. Hoy gracias a la fortaleza de la Fundación AISGE, por ejemplo, se han podido gestionar más de 10.000 ayudas asistenciales en 2020, un año tan aciago por la pandemia Covid-19; nadie que necesitó tales ayudas se ha quedado sin ellas.

decir, que el 99,63% han percibido importes relativos a los repartos realizados en el periodo 1990-2020. En todo caso, es fundamental considerar que los ingresos que obtienen los artistas por este concepto, en la inmensa mayoría de los casos, constituye más un ingreso económico complementario que un *modus vivendi*.

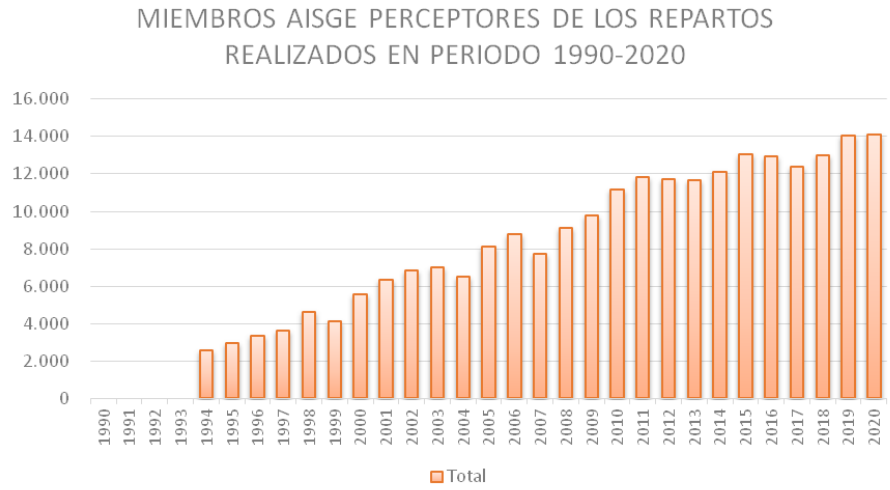


Fig. 3. Número de miembros de AISGE perceptores de derechos a 31/12/2020

b) Relevancia económica de los importes percibidos por los actores y bailarines miembros de AISGE correspondientes a los repartos realizados en el periodo (1990-2020).

La relevancia económica de las cantidades percibidas por los actores y bailarines miembros de AISGE se encuentra en función del uso efectivo de sus interpretaciones en el mercado, de manera que la distribución realizada resulta proporcional a los ingresos que haya contribuido a generar la explotación de las distintas producciones en las que participan los artistas. En consecuencia, aquellas prestaciones actorales o de danza que presentan en el mercado un mayor uso y resultado económico, es decir, tienen, por ejemplo, mayores datos de número de espectadores, taquilla, audiencias o visionados, obtienen en el reparto de derechos una mayor cantidad que aquellas otras cuya audiencia o éxito comercial resulte testimonial o, en general, menos significativo.

A cierre del ejercicio 2020, la relevancia económica de las cantidades liquidadas a los miembros de AISGE relativas a los repartos realizados en el periodo 1990-2020, puede reflejarse en la siguiente tabla:

Periodo de repartos	*Total perceptores miembros AISGE*	*Horquillas de importes repartidos anualmente a miembros de AISGE*	*Porcentaje medio anual de perceptores*
1990-2020	*15.946*	*Hasta 1.000 €*	*83,32%*
		De 1.001€ a 3.000€	*9,70%*
		De 3.001€ a 6.000€	*3,58%*
		De 6.001€ a 12.000€	*2,07%*
		De 12.001€ a 24.000€	*0,94%*
		Más de 24.000€	*0,39%*

5. Análisis de los diferentes estudios sociolaborales de la fundación AISGE

Con el objetivo principal de conocer la verdadera situación económica y social de los colectivos que integran AISGE y así poder ajustar el sistema de ayudas asistenciales y formativas a las necesidades reales, tanto presentes como futuras en cada momento, la Fundación AISGE impulsó desde su constitución (abril de 2002) diversos estudios de campo, sin perjuicio de otros precedentes en los que participó AISGE. Los proyectos de investigación más destacados son los denominados estudios sociolaborales sobre la situación social, laboral y económica de actores y bailarines, cuyas principales ediciones han sido las de 2004, 2010, 2016 y uno especial de 2020 para pulsar la situación esos colectivos de artistas durante la pandemia del Covid-19. Actualmente se está trabajando en un nuevo informe sociolaboral, con la previsión de ser publicado a finales de 2021 o principios de 2022. En todos ellos se realizaron encuestas a muestras representativas (siempre superiores al 27% del censo de socios de AISGE) que permitan conocer de forma exhaustiva la situación y los cambios acaecidos a lo largo de un periodo, y a esas encuestas se aportan datos e informes públicos y privados o institucionales que complementan la exhaustividad del estudio. Esta serie de estudios se han constituido en una referencia casi única para conocer la realidad sociolaboral de actores y bailarines en nuestro país.

5.1. Estudio sociolaboral de 2004

Esta primera investigación se desarrolló metodológicamente a través de la realización de más de 1.200 encuestas –el 27,41% del censo de socios de AISGE– a lo largo de todo el territorio nacional, realizadas de manera personal en su mayoría y con aportación documental. Arrojó por primera vez datos empíricos esenciales para conocer cuáles son las características que definen a este grupo

de profesionales y sus principales problemas. Este estudio hay que analizarlo con perspectiva histórica.

Encontramos una primera aproximación a la configuración del colectivo y sus principales fuentes de trabajo e ingresos, lo que obliga a diferenciar, al menos, entre actores (94%, que aglutina a los de imagen y doblaje) y bailarines (6%). La mayor parte de los actores trabajaban principalmente en teatro (47%); otras dos franjas significativas se dedicaban sobre todo al doblaje (25%) o al sector audiovisual (un 19%, fundamentalmente al cine y la televisión); y otros dos grupos más reducidos trabajaban sólo en espectáculos en vivo y en publicidad (9% en ambos casos). En lo que se refiere a los bailarines, la gran mayoría trabajó en espectáculos realizados en teatro (64%) o en otras actuaciones en vivo (31%), los que lo hacen en el sector audiovisual son una minoría (6%).

Pero identificar a una persona con la profesión de actor o bailarín no significa necesariamente que esta sea su ocupación exclusiva o habitual. Esto se explica por la inestabilidad estructural que caracteriza al empleo en este sector: así, en este estudio llama la atención que solo un tercio de los artistas –un 27%– había vivido exclusivamente del ejercicio de su profesión artística durante los últimos quince años (1989-2004).

El 98% de los encuestados realizó algún trabajo propio de la profesión en este período. Las cifras dicen que algo más de las dos terceras partes de los trabajadores del sector se encontraban en situación de precariedad laboral (paro o subempleo), o bien, recurrían a trabajar en otras ocupaciones para mantener cubiertas sus necesidades básicas.

La situación de «suficientemente ocupados» era más habitual en los hombres, entre los 35 y los 59 años. Por el contrario, el paro y el empleo precario se registró más en mujeres y en artistas de ambos sexos menores de 35 años.

Los ingresos no siempre están relacionados con el tiempo de trabajo, debido a la importancia que tiene el caché personal. Se observaron situaciones extremas: existían casos con ingresos elevados en muy pocos días de trabajo, mientras que la mitad de los trabajadores no alcanza el salario mínimo interprofesional (en 2004 se situó en 6.316 euros anuales).

La edad media de jubilación se situaba entre los 65 y los 66 años. La principal causa que motiva la gestión de la pensión es la falta de trabajo (33% de los casos), seguida por el deseo de llevar una vida más descansada. En cuanto al importe de la pensión reconocida existe un amplio espectro; el 68% se encuentra en una franja inferior a los 900 euros al mes. El grupo más numeroso (30%) cobraba entre 301 y 600 euros y el segundo (un 25%) entre 601 y 900 euros. Hay una minoría muy significativa (9%) cuya pensión mensual no superaba los 300 euros mensuales: son los beneficiarios de pensiones no contributivas

o el seguro obligatorio de viudedad e invalidez. En el otro extremo, el 32% percibía más de 900 euros mensuales.

5.2. Estudio sociolaboral de 2011

En el año 2011, la Fundación AISGE promovió el segundo estudio sociolaboral de actores y bailarines, con el objetivo de pulsar la evolución de sus circunstancias sociales, laborales y económicas desde 2004. Al tratarse de una investigación social dinámica, las condiciones generales que mueven los mercados laborales en el marco artístico eran susceptibles de sufrir cambios al igual que cambian ciertas formas y comportamientos en todos los estratos de la sociedad. La crisis económica general que se inició en 2008 afectó negativamente la situación de estos artistas. Por todo ello, la Fundación AISGE profundizó en esta investigación de 2011, no ciñéndose a actualizar los datos anteriores, sino que amplió sus parámetros para integrar datos y análisis de los principales agentes involucrados en la contratación de actores y bailarines, a través de entrevistas personales a informantes cualificados.

En la estructura del colectivo profesional estudiado prevalece el colectivo de actrices y actores (61% del total), seguidos por profesionales del doblaje (30%) y bailarines (9%). En los dos primeros grupos existe mayoría masculina, mientras que en el último predominan las mujeres.

Entre los sectores de actividad artística habituales destacan tres: doblaje, imagen audiovisual (cada uno acoge al 30% de los trabajadores) y teatro-artes escénicas (28%). A mucha distancia figuran la danza en audiovisuales (5%), otros espectáculos de baile, publicad o actuaciones en vivo. La gran mayoría de trabajadores del sector audiovisual (más del 70%) no consigue vivir exclusivamente de la ocupación en el sector profesional. En los últimos 15 años solo el 27% tuvo empleo «suficiente»; durante los últimos tres años lo logró el 36% y en el momento del estudio, el 30%. Para la mayoría el empleo se basa en una importante movilidad o rotación entre diferentes subsectores de la industria audiovisual. Lo más habitual es la combinación de actuaciones en vivo y en televisión (32%), o televisión y cine (22%); también es frecuente la movilidad entre espectáculos en vivo-cine o publicidad, doblaje-publicidad, o televisión-publicidad (en torno al 15%).

Más de la tercera parte de los trabajadores (38%) recibió al menos una vez presiones para aceptar condiciones de trabajo con las que no estaba de acuerdo, el 6% pasó por dicha experiencia dos o más veces. El 30% perdió algún trabajo por no aceptar las condiciones ofrecidas por el empresario: la mayoría (28%) por cuestiones relacionadas con las condiciones de trabajo; una minoría (2%) por asuntos relacionados con los derechos de propiedad intelectual. Respecto

a la jornada laboral, una minoría significativa indica que no se respetan los máximos de convenio en televisión (27%) y en los espectáculos en vivo o el cine (22%).[18]

El 22% de los encuestados desconoce cuáles son los salarios de los convenios colectivos. El resto se distribuye en cuatro grandes grupos: a).– los que cobran menos que el salario mínimo: el 13%, bailarines, los menores de 35 años, las mujeres y los residentes en Levante; b).– los que cobran el salario mínimo de convenio: en este caso se encuentra el 42%, especialmente los dobladores, los afincados en el Noreste, las personas entre 35 y 49 años y los hombres; c).– los que cobran más que el salario de convenio: el 21%, particularmente hombres, los mayores de 50 años, actores y residentes en la zona Centro; y d).– los que cobran bastante más que el mínimo: solo el 2% del total y tienen un perfil similar al grupo anterior: actores, hombres, mayores de 60 años, residentes en la zona Centro. Más de la mitad (el 56% en 2009 y el 61% en 2010) no alcanza el nivel del salario mínimo interprofesional en sus ingresos por trabajos en el sector.

En el ámbito audiovisual, en torno a la mitad de los artistas en activo tienen ingresos por actividades ajenas al sector audiovisual. A pesar de ello, y contando con otros ingresos de miembros del hogar, al menos el 12% se mantiene bajo el umbral de la pobreza: el 5% pertenece a hogares cuyos ingresos mensuales no superan los 600 euros, y otro 7% a núcleos de dos o más personas que ingresan menos de 1.200 euros por mes. Los agentes sociales consultados consideran que el sector del audiovisual ha sufrido una gran transformación en las últimas décadas. Existe un consenso básico en torno a que el motor del cambio ha sido la aparición de las cadenas de televisión privadas, que generaron una importante demanda para el colectivo de actores y bailarines, a la vez que modificaron los modos de producción del audiovisual de ficción. Este proceso de cambio estaría reproduciendo, en menor grado y con cierto retraso, la dinámica experimentada en Estados Unidos y en otros países comunitarios.

En todo caso, cuando los actores y bailarines tienen problemas laborales acuden a su sindicato (22%) o a su representante (21%); en menor medida piden apoyo a compañeros de profesión (15%), a los servicios de AISGE (10%) o a abogados particulares (7%).

La figura de los «falsos autónomos» (trabajadores por cuenta ajena obligados por la empresa a cotizar como trabajadores por cuenta propia) afecta a

18. Estas cifras son más elevadas en la práctica, pero la situación no puede valorarse adecuadamente debido a que entre el 30% y el 40% de los encuestados no conoce la normativa referida a duración de la jornada de trabajo.

sectores significativos: publicidad (27%), en espectáculos en vivo (22%) y en doblaje y audiovisual (15%).

En cuanto al nivel de empleo, el 41% ha estado alguna vez desempleado, aunque el 9% nunca solicitó la prestación por desempleo (especialmente los trabajadores de mayor edad). El 20% la pidió una vez, un 24% lo hizo dos veces, el 16% tres veces y un 31% cuatro o más veces. La duración del desempleo presenta situaciones muy diferentes: el 29% no ha superado los tres meses de desempleo, mientras que un 26% lo ha estado, o está, durante más de un año. Para el grupo mayoritario (45%) la duración del desempleo osciló entre tres meses y un año. Entre los parados, el 28% no recibió ninguna prestación, el 5% cobra una de carácter contributivo, el 12% algún subsidio, y el 3% otro tipo de ayuda económica. Un 15% de profesionales en paro no cuenta con ningún ingreso propio, por lo que dependen de la solidaridad familiar o de redes de amistad. Antes de la crisis de 2008, el 45% no lograba trabajar más de tres meses al año; en la actualidad ese segmento ha aumentado hasta el 65%.

La situación de crisis económica general desde 2008 generó nuevas condiciones de contratación y empleo. Hasta esas fechas se invertían grandes cantidades en la producción de obras de ficción, pero a raíz de la misma se han impuesto restricciones presupuestarias, que afectan a todos los intervinientes en la producción de tales contenidos (productores, actores, técnicos, guionistas…), aunque de manera desigual. Las opiniones de expertos y profesionales del sector audiovisual ponen de manifiesto que en España el marco regulatorio de los derechos de propiedad intelectual es adecuado y que tales derechos son administrados eficazmente por las entidades de gestión (AISGE), aunque exista todavía gran desconocimiento acerca de los mismos entre los profesionales e incluso por la judicatura a la hora de resolver los conflictos. También coinciden en considerar que se han desarrollado dos grandes transformaciones del proceso de producción audiovisual: por un lado, un requerimiento para producir más cantidad y con más rapidez; por otro, cambios en el proceso de trabajo (trabajar con doble unidad, por escenarios, etc.) y la utilización de nuevas tecnologías. Dichas transformaciones son evaluadas de modo diferente por los agentes consultados. Desde la óptica sindical y de los representantes de actores, sin embargo, resaltan la pérdida de calidad del trabajo artístico, además de una precarización de las condiciones de trabajo (pérdida de las categorías profesionales, dificultades para la creación del personaje por cambios continuos del guion, grabaciones fragmentadas…).

Otra consecuencia de ese proceso de transformación de la producción audiovisual televisiva lo constituye la demanda de actores y actrices cada vez más jóvenes, lo que genera un ciclo de vida laboral cada vez más corto (modelo

de «actor klínex»: joven y rápidamente pasajero). Esta dinámica produce profesionales con escasa formación y experiencia, que compatibilizan otras actividades hasta ahora separadas de la interpretación (modelos, actores de publicidad…). Estas transformaciones diversifican la realidad profesional de colectivo artístico y dificultan la negociación colectiva de sus condiciones laborales al introducir nuevas contrapartes, como las agencias internacionales de publicidad.

Finalmente, desde la perspectiva de la jubilación, un 20% de los mayores de 50 años que están en activo planean una jubilación anticipada. Una parte (12%) piensa seguir trabajando, pero contando con un ingreso regular; el resto (8%) aspira a la jubilación para garantizarse un ingreso mínimo de subsistencia. Encontramos situaciones muy diferenciadas: en un extremo, el 31% necesita jubilarse debido a sus escasos ingresos; en el otro, el 19% puede permitirse seguir en activo debido a que cuentan con buenas perspectivas laborales, y/o con ahorros suficientes. Quienes no han podido acceder a la jubilación pueden solicitar una pensión no contributiva. Un 24% de los profesionales mayores solicitaron y no obtuvieron la jubilación; solo el 5% obtuvo una pensión no contributiva mientras que el 19% no recibe ningún ingreso del sistema público de pensiones. Entre los ya jubilados una gran parte lo hizo voluntariamente al alcanzar los 65 años (42%), una minoría debido a una enfermedad o incapacidad (15%) y el resto (34%) lo hizo «por necesidad», ante la falta de oportunidades laborales. Entre los jubilados, la media de años cotizados es de 28 años. El importe medio de las pensiones es de 919 euros (994 los hombres y 778 las mujeres). Pero existe una variación importante en los ingresos por jubilación: la mayoría (56%) percibe menos de 900 euros mensuales; el 23% cobre entre 901 y 1.200 euros, y el 21% supera los 1.200 euros. La situación más preocupante es la del 16% que no supera los 400 euros por mes. El 24% de los jubilados no ha trabajado desde su retiro; el 53% lo ha hecho alguna vez y el 23% frecuentemente. Existen algunos ingresos complementarios a las pensiones. La principal ayuda es el complemento que otorga la Fundación AISGE: esta prestación alcanza al 44% de los jubilados. Apenas el 6% cuenta con fondos de pensiones privados.

5.3. Estudio sociolaboral de 2016[19]

En 2016 los efectos de la prolongada crisis económica se hacen notar en las condiciones sociales, laborales y económicas de los actores y bailarines

19. Este estudio sociolaboral del colectivo de actores y bailarines en España de la Fundación AISGE se nutre de un total de 3.282 encuestas a actores y bailarines afincados en

españoles, de tal suerte que los que gozan de trabajo artístico siguen siendo menos de la mitad del colectivo y poco más del 8,17% pueden vivir con los ingresos derivados de su actividad artística, cuyo importe anual supera los 12.000 o más euros, en tanto que el resto del colectivo (92%) acredita ingresos por debajo de ese umbral mínimo. Tan solo el 2,15% del colectivo obtiene unos ingresos anuales de 30.000 o más euros.

Desde el punto de vista de la ocupación o del empleo efectivo de los actores y bailarines en su actividad artística, el estudio de 2016 constata una caída importante. Durante 2015, solo el 43% realizó algún trabajo escénico o audiovisual, en tanto que el índice de los actores con trabajo en el sector era del 66% en 2004 y bajó hasta el 63% en 2011. Mas, no solo se produce un retroceso en la tasa de ocupación artística sino también en los ingresos o salarios. Entre los que cobran por su trabajo como actores, el 53% no supera los 3.000 euros anuales. En concreto, el 29% obtuvo menos de 600 euros durante todo el año (una media de 50 euros mensuales), mientras que otro 24% se quedó en la franja entre los 601 y los 3.000 euros. El desplome es evidente en este sentido: quienes obtenían menos de 3.000 euros al año eran el 34% en 2002 o el 45% en 2010.

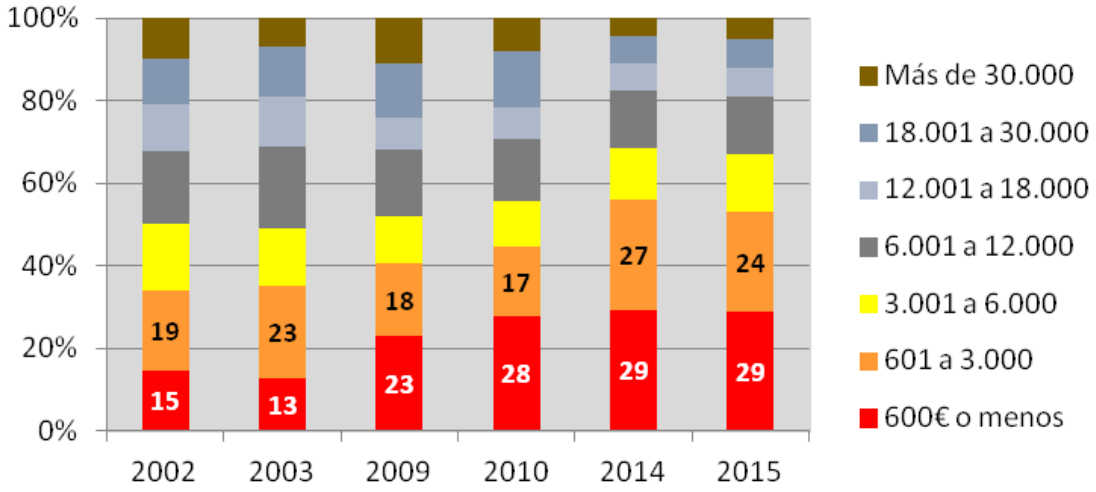


Fig. 4. Ingresos anuales por trabajos en la profesión artística

Estas cifras definen un panorama muy complicado para los intérpretes profesionales, puesto que la tradicional intermitencia y precariedad de sus empleos se ha agravado notablemente tras la crisis económica general. Las indagaciones

España. Esta muestra representa el 39% del colectivo de artistas profesionales en activo. Asimismo, se aportan datos sectoriales de amplio espectro.

de la Fundación AISGE muestran que la situación se ha agravado a partir de 2012. De entre quienes sí trabajaron como actores durante 2015, el 46% lo hizo durante menos de 30 días a lo largo de todo el año (30% en 2002 y 42% en 2010). Al tiempo, se incrementa el porcentaje de trabajadores sin contrato («en negro»): eran el 6,2% en 2011, pero han subido hasta el 11,7% durante 2015. Ante esta grave situación de precariedad, los actores y bailarines españoles han buscado otras fuentes de ingresos: el 46% tiene habitualmente un empleo al margen de la profesión artística. El 13% encuentra ocupaciones más o menos relacionadas con el sector y el 33% en trabajos que nada tienen que ver con los platós o los escenarios.[20]

Pese a esos esfuerzos por complementar sus ingresos con otras actividades, el diagnóstico general resulta preocupante. El 32% acredita unos ingresos globales (interpretación más otras ocupaciones) inferiores a los 600 euros al mes, lo que les coloca por debajo del «umbral de pobreza» (665 euros mensuales). De ese 32%, el 7,5% recibe o ha recibido la prestación contributiva de desempleo, otro 7% obtiene subsidio y el 4% está acogido a alguna de las ayudas que ofrece el Área Asistencial de la Fundación AISGE. Los servicios sociales públicos apenas atienden al 1,3%. El respaldo de la Fundación AISGE permite aliviar mensualmente la situación de más de 700 familias de actores y bailarines.

Precariedad entre las mujeres. La tasa de desocupación se eleva al 51,6% y desciende hasta un 45,4% entre los varones. Las actrices trabajan menos días al año que los hombres, cobran menos, se enfrentan con mayor frecuencia al problema de trabajar sin contrato y sufren una inserción laboral más débil. Las mujeres predominan en el segmento de ingresos inferiores a 600 euros anuales (35% frente a un 24% de los hombres). En cambio, empiezan a escasear en franjas de ingresos más favorables. Solo el 26% por ciento de actrices perciben más de 6.000 euros al año, un porcentaje que en el caso de los actores alcanza el 39%. Un 13,8% de las actrices trabajan sin contrato, frente al 9,9% entre los hombres. Y las que trabajan, trabajan menos. Las que no superaron las exiguas dos semanas de trabajo durante 2015 fueron el 19,6% del total, un porcentaje que se redujo al 14,3% en el caso de los actores.

20. Los empleos ajenos a la actividad artística de actores y bailarines son, por este orden: docente, comercial, camarero, administrativo, autónomo, enseñanza de idiomas, hostelería, sanidad, teleoperador, traducción y azafato. Aquellos que pueden ocuparse en alguna actividad medianamente «afín» son quienes imparten cursos de interpretación o danza, o desempeñan tareas de producción, terapias de técnicas corporales, locución, música o canto, guion o dirección artística.

Los jóvenes trabajan más, pero cobran menos. Los menores de 35 años trabajan más que los de las generaciones anteriores, pero, en contrapartida, los ingresos que están obteniendo son sensiblemente más humildes que los de sus colegas de más edad. La tasa de ocupación artística va descendiendo con la edad: trabajan en el sector artístico el 48% de los actores menores de 35 años, pero este índice se reduce hasta el 43% si nos fijamos en los mayores de 45 años. Además, el grupo de mayor edad es el que recurre menos a otras ocupaciones (40% frente al 50%). Es decir, el recurso a otro empleo complementario es una tendencia relativamente reciente, que afecta más a los profesionales jóvenes. Los jóvenes tienen mayor tasa de empleo y trabajan más días al año. Los jóvenes predominan en el tramo de ingresos de 600 a 6.000 euros, mientras que el grupo de edad intermedia (35 a 44 años) lidera el tramo de 6.000 a 18.000 euros y los mayores de 45 son mayoría en la escala superior, ese exiguo porcentaje que cobra más de 30.000 euros al año. Es más, el análisis conjunto de ingresos mensuales (empleos artísticos o ajenos, prestaciones sociales, rentas…) da como resultado que los más abocados a la pobreza son los jóvenes: un 39%. Los más veteranos, gracias a las mejores condiciones laborales y a la percepción de otros ingresos, mejoran algo su posición.

5.4. Efectos de la pandemia covid-19 en la situación sociolaboral de los actores y bailarines

A la precariedad estructural del colectivo de actores y bailarines, la pandemia del Covid-19 impactó de modo extraordinario en el empleo, las condiciones laborales y en su economía familiar, y además lo hizo de manera imprevista y vertiginosa. La cancelación de casi todos los proyectos de producción audiovisual y el cierre de todos los espacios escénicos frustró todo intento de subsistir del trabajo artístico durante los meses del Estado de Alarma (marzo-junio de 2020). Este estudio[21] coyuntural permitió a la Fundación AISGE afrontar y reajustar sus recursos (4,3 millones de euros) a las necesidades de ayuda económica habitual y a las urgentes necesidades generadas por la crisis sanitaria, así como establecer un análisis evolutivo del periodo 1990-2020, en consonancia con el periodo analizado en el presente trabajo.

Desde el punto de vista del empleo, la pandemia ha supuesto un trauma para el colectivo de actores y bailarines. A principios de 2020, antes de

21. El estudio se nutre principalmente de una macroencuesta *online*, con 39 preguntas exhaustivas, desarrollada entre los meses de julio y diciembre de 2020, con una participación de más de 3.150 socios de AISGE, de manera que, tras depurar inconsistencias y cuestionarios incompletos, el universo de la encuesta se basó en 2.954 respuestas válidas, lo que supone un 27% del universo estudiado.

declararse la pandemia, el 37% de la profesión dependía económicamente de una actividad diferente a la artística, pero durante el Estado de Alarma (marzo-junio) el 97% perdió todos los rendimientos del trabajo directos, tanto los generados por su actividad artística como los del resto de actividades económicas (principalmente en hostelería y comercio). La desocupación experimentó un crecimiento exponencial desde el 19% hasta un 69% durante ese periodo, para moderarse muy ligeramente tras su finalización (63%). También hubo cambios significativos en cuanto a las ocupaciones que subsistieron: el empleo de carácter esporádico cayó del 46% al 26% y siguió disminuyendo hasta el 23% a partir de junio de 2020. El trabajo calificado como «suficiente» prácticamente desapareció entre marzo y junio (cayó del 33% al 4%) y se recuperó con posterioridad (11%) perdiendo dos terceras partes de los niveles pre-pandemia.

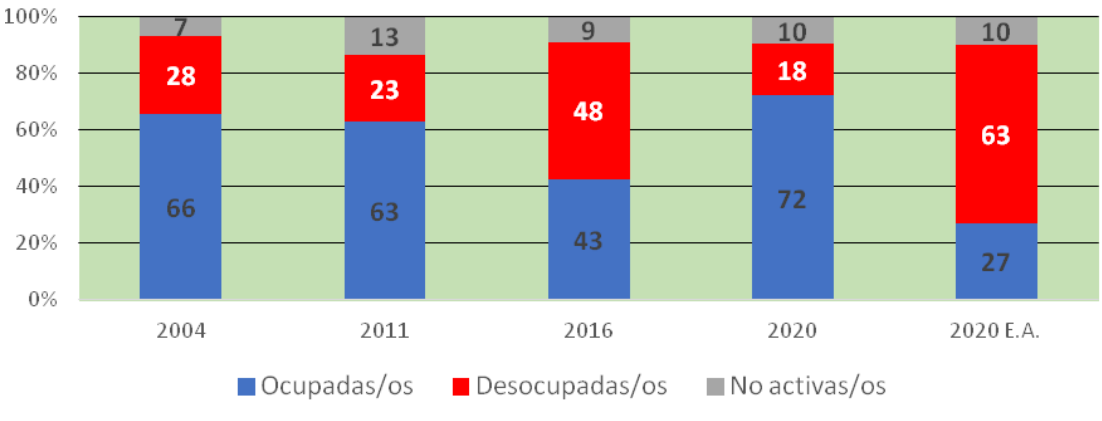


Fig. 5. Evolución de la situación ocupacional 2004-2020

Antes del desarrollo de la p andemia, el 5% de los artistas no tenía ningún ingreso por actividades profesionales y otro 41% ganaba menos de 3.000 euros anuales (una media de 250 euros mensuales). Más de la mitad estaba lejos de llegar a ser «mileurista». Pero durante el estado de alarma hubo una explosión de las personas sin ingresos profesionales, que llegaron al 64% del total. Además, otro 33% se situaba en la franja de menos de 6.000 euros anuales (media de 500 euros mensuales). En otros términos: el 97% se encontró sin ingresos profesionales o con entradas manifiestamente insuficientes para subsistir.

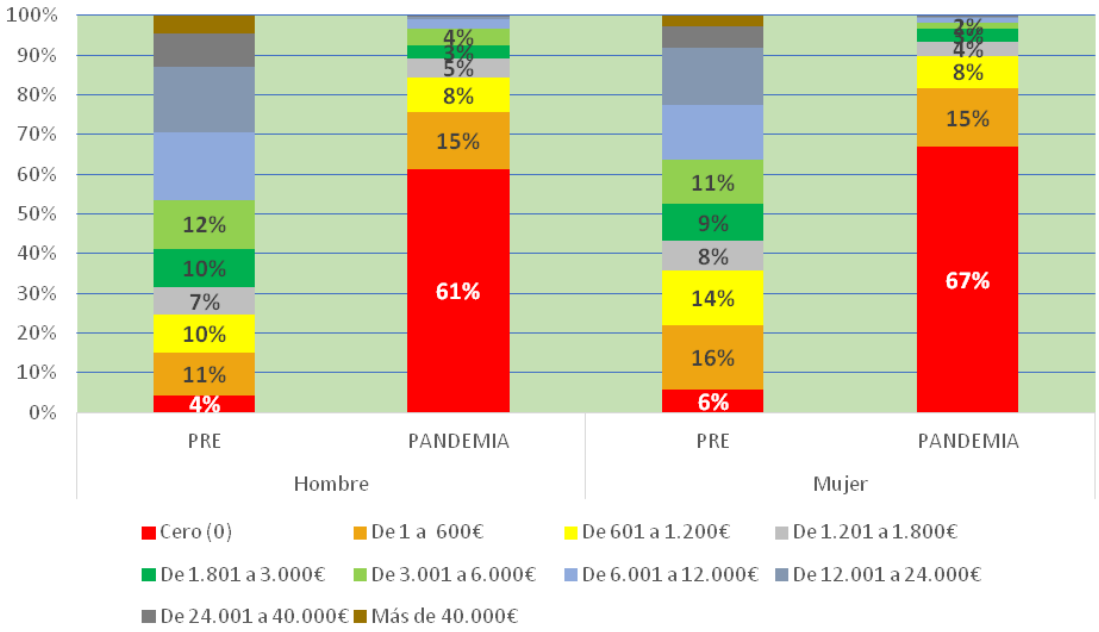


Fig. 6. Impacto Covid-19 en los ingresos profesionales-artísticos durante 2020

Una vez más, el impacto negativo del Covid-19 fue más virulento contra las actrices y bailarinas que contra los hombres. El 6% de ellas, antes del Estado de Alarma, no tenía ingresos profesionales y el 58% ganaba menos de 6.000 euros anuales (frente al 4% y el 49%, respectivamente, de los hombres). El efecto de la pandemia fue desastroso para ambos sexos, aunque entre las personas que no tuvieron ningún ingreso por la profesión destacan más las mujeres que los hombres (67% vs. 61%, respectivamente). En el otro extremo, por encima de los 6.000 euros anuales encontramos al 2% de las mujeres y al 3% de los hombres. El umbral de la pobreza en 2019 se fijó en 9.009 € anuales por persona. Por tanto, antes de la pandemia el 54% de la profesión artística no superaba dicho umbral, contando solo con sus ingresos derivados de la profesión. Durante el Estado de Alarma el 97% quedó por debajo del umbral de pobreza.

Las ayudas o prestaciones de entidades privadas llegaron al 17% de la profesión. En este caso resultó clave la actividad de la Fundación ASGE, ya que un 10% recibió una prestación gestionada por esta, el 3% percibió un adelanto del reparto de sus derechos de imagen gestionados por AISGE, otro 3% la línea de ayudas establecida por Netflix y solo el 1% obtuvo un adelanto de reparto de derechos de una entidad distinta a AISGE.

6. Los programas sociales y formativos de la fundación AISGE

Si algo ha quedado claro y determinado por los diferentes estudios y datos analizados en los epígrafes precedentes es que la precariedad laboral, salarial, económica y social del actor y del bailarín es estructural o sistémica, muy vinculada a dos industrias culturales de evolución dispar o inversa: la audiovisual, en crecimiento desde 1990 y en proceso de adaptación a los nuevos modelos de explotación comercial de los contenidos de ficción audiovisual; y la escénica, en crisis estructural desde el inicio del actual periodo democrático español. La decadencia de uno, sin embargo, no ha podido ser compensada por el crecimiento paulatino del otro, ya que las producciones audiovisuales han crecido en número y en calidad (así como en éxito comercial, sobre todo las series), pero no así los presupuestos ni las condiciones económicas del personal técnico y creativo.

A esa precariedad estructural del colectivo de actores y bailarines, la pandemia del Covid-19 impactó de modo extraordinario y catastrófico, arrastrando al 97% del colectivo a niveles de recursos económicos por debajo del umbral o línea de pobreza. Las medidas legislativas urgentes que impulsó el Gobierno y el Legislativo, sobre todo el RDL 17/2020, de 5 de mayo de 2020, por el que se aprueban medidas de apoyo al sector cultural y de carácter tributario para hacer frente al impacto económico y social del Covid-19, y el RDL 32/2020, de 3 de noviembre, por el que se aprobaron medidas sociales complementarias para la protección por desempleo y de apoyo la sector cultural, no pudieron coadyuvar en la forma prevista a un colectivo artístico inmerso en tales circunstancias tan extremas: sin trabajo, sin ingresos y sin ahorros.

Fue la Fundación AISGE, una vez más, la que tuvo que afrontar, con carácter urgente, las situaciones más graves de necesidad de asistencia económica, médica y toda índole, lo cual le obligó a reajustar sus recursos (4,3 millones de euros) a las necesidades de ayuda económica habitual y a las urgentes necesidades generadas por la crisis sanitaria. Ayudas económicas y sociales directas, así como iniciativas de formación *online*, con capacidad y eficacia para sobrevivir a circunstancias tan adversas. Por ello, en su balance del 2020, la Fundación AISGE ha registrado más de diez mil ayudas socioeconómicas para cerca de dos mil familias beneficiarias.

Por todo ello, y no solo por la relevante ayuda social prestada a los más vulnerables del colectivo de actores y bailarines durante toda la pandemia, sino por los programas anuales y habituales de ayudas profesionalizados que desarrolla desde 2002, la Fundación AISGE, junto con su fundadora y matriz, AISGE, se han erigido en las dos instituciones más relevantes de ese colectivo artístico, y ambas han contribuido de manera complementaria a la mejora de

las condiciones sociales y económicas, al bienestar en definitiva, de los actores y bailarines españoles y de sus familias en los últimos 30 años.

Consecuentemente, consideramos oportuno traer a colación las líneas generales de los diversos programas sociales y formativos de la Fundación AISGE para poder deducir y valorar con mayor claridad la contribución, siempre relativa y complementaria, aunque en algunos casos es decisiva, de tales fondos y programas a la mejora en las condiciones laborales, sociales y económica de los actores y bailarines españoles.

6.1. Programas sociales y aistenciales

6.1.1. Dotación presupuestaria anual (2019/2020) para programas sociales

DESCRIPCIÓN	2020	2019
Área de Gente Mayor	2.307.481,27	2.418.030,79
Área de Atención Sanitaria	731.745,56	745.930,71
Área de Atención Social Individualizada	1.145.242,69	627.252,28
Gastos Varios (decesos)	1.808,14	21.813,23
Actúa en Familia	80.500,40	88.791,20
Plan Emergencia – Venezuela	717,19	1.129,74
Estudios sociales	5.735,40	0,00
Asistencia jurídico-laboral	26.620,00	0,00
Total	4.299.850,65	3.902.947,95

6.1.2. Definición de los programas principales

A). PROGRAMAS DE GENTE MAYOR

Prestación de mayores de 60 años

Esta prestación consiste en un complemento de pensión mensual destinada a beneficiarios mayores de sesenta años que acrediten una situación económica precaria, a pesar de su condición de pensionista. Este programa suele cubrir una media de 450 ayudas mensuales y suelen ser beneficiarios de ellas las familias de actores o bailarines con mayores dificultades económicas, normalmente, beneficiarios de pensiones de jubilación no contributivas (21%) o contributivas con prestación baja (79%).

Otros. Centros residenciales

Este programa se orienta a sufragar los costes de recursos residenciales y sanitarios de los socios mayores inmersos en graves circunstancias de salud, que se encuentran en una posición vulnerable y que les impide realizar actividades personales e instrumentales de la vida diaria.

B). PROGRAMAS DE ATENCIÓN SOCIAL INDIVIDUALIZADA

Proyecto Necesidades Básicas

Consiste en una ayuda económica de protección social para las personas que no disponen de ingresos de ningún tipo o cuyos bajos ingresos no permiten cubrir sus necesidades básicas. El objetivo es asegurar una mínima estabilidad económica, a través de una prestación, para la cobertura de necesidades básicas durante un período de tiempo, en espera de que obtenga ingresos económicos por otros canales.

Proyecto «Ni una nevera vacía»

Este programa está definido como una ayuda de carácter económico de protección social para las personas que no disponen de ingresos de ningún tipo o cuyos bajos ingresos no les permiten cubrir sus necesidades básicas de alimentación e higiene. Consiste en la entrega de tarjetas al portador para efectuar la compra de productos de primera necesidad en supermercados.

Proyecto Vivienda

Consiste en una serie de ayudas económicas orientadas a sufragar parte del gasto en vivienda en casos extremos de desahucios, impago de hipotecas o de rentas, suministros básicos…

Proyecto Complemento subsidio INEM mayores de 52

Este proyecto consiste en una ayuda complementaria para personas mayores de 52 años que están en situación de desempleo y recibiendo el subsidio público gestionado por el SEPE.[22]

22. El subsidio para mayores de 52 años del SEPE es una prestación económica para desempleados mayores de 52 años consistente en el 80% del IPREM. Es una medida que busca paliar la situación de desprotección económica y las dificultades de acceso al mercado laboral de las personas de mediana edad. Cuenta con la particularidad de que es el único subsidio público que cotiza para la jubilación.

Proyecto de Ayudas extraordinarias

Se entiende por ayuda extraordinaria toda aportación económica que pueda prestar la Fundación AISGE a sus socios cuando se encuentren en una situación de necesidad urgente y extrema, y siempre y cuando el destino de la ayuda solicitada no se pueda englobar en ninguno de los demás proyectos que la Fundación.

C). PROGRAMAS DE ATENCIÓN SANITARIA

Servicios de atención domiciliaria

Este proyecto está dirigido a beneficiarios en situación de dependencia y tiene por objeto prevenir y atender situaciones de necesidad prestando apoyo de carácter doméstico, social, educativo o rehabilitador. Su objetivo es facilitar la autonomía en el medio habitual, evitando así un posible ingreso en centro residencial, potenciando la autonomía del beneficiario.

Tratamientos especializados

Este proyecto está dirigido a beneficiarios que precisen algún tratamiento médico no cubierto por el Sistema Público de Salud como los psicológicos o tratamientos de fisioterapia, tratamientos odontológicos reparadores, oftalmológicos y ortopédicos. Su objetivo es mejorar la salud en estas áreas sanitarias más específicas.

Incapacidad Temporal

Esta prestación consiste en una ayuda económica para los solicitantes que, por algún motivo vinculado a su situación sanitaria, se encuentran sin posibilidad de trabajar.

Incapacidad permanente

Esta prestación consiste en una ayuda económica de carácter mensual destinada a beneficiarios de pensiones por Incapacidad Permanente Total e Incapacidad Permanente Absoluta.

Medicamentos

Se trata de ayudas económicas enfocadas a la financiación de fármacos para aquellos beneficiarios con menos recursos y que no estén cubiertos por la SS.

Ayudas para la mejora de la salud cotidiana

El proyecto consiste en sufragar los costes de tratamientos especiales o necesidades no cubiertas por el Sistema Público de Salud, cuyos costes extraordinarios no pueden ser asumidos por los peticionarios.

D). OTROS PROGRAMAS DE AYUDA

Actúa en familia

El proyecto Actúa en Familia nace con el objetivo de potenciar y ser un recurso facilitador de la maternidad/paternidad entre los artistas españoles. El principal objetivo es la conciliación de la profesión artística con la maternidad/paternidad.

Plan de emergencia social

El proyecto se orienta a cubrir necesidades del colectivo artístico en situaciones excepcionales de crisis económica o social del sector, del país o de la comunidad. Este proyecto consiste en atender necesidades primarias mediante prestaciones en especie como medicinas y bienes de primera necesidad para un determinado número de casos.

Servicio de asistencia jurídico-laboral

Con carácter continuado el equipo del Área Asistencial de la Fundación AISGE desarrolla un intenso y constante servicio de orientación y de asistencia jurídico-laboral para ayudar a sus socios en la búsqueda activa de recursos sociales públicos, o ayudarles en trámites fundamentales como en los procesos de testamentaria y sucesorios, de jubilación o regularizaciones de pensiones.

6.2. Programas formativos

El actor y el bailarín profesional necesita estar en plena forma tanto física como psicológica para poder afrontar cualquier oportunidad de trabajo con todas las garantías necesarias. Por eso su formación y entrenamiento han de ser continuos. En cumplimiento de este objetivo principal, la Fundación AISGE, con una inversión media anual superior a 1,5 millones de euros, desarrolla cada año más de cien cursos de formación o reciclaje profesional para artistas en todas sus facetas o dimensiones profesionales. Las acciones desarrolladas consisten, fundamentalmente, en cursos de formación artística (presencial o en línea), que permiten el reciclaje profesional, el entrenamiento corporal y psicológico, cursos de perfeccionamiento de interpretación y actuación: ante

la cámara, herramientas para mejorar la dicción, técnicas innovadoras y de vanguardia, con prestigiosos profesores nacionales y extranjeros. Asimismo, se desarrollan varios talleres de danza en diversas disciplinas y de voz, técnica vocal o doblaje. También se forma al artista para asumir la dificultad del casting y su promoción social y sectorial. Con esa oferta formativa se logra potenciar las capacidades creativas del artista y aumentar las expectativas de trabajo profesional.

De otro lado, la Fundación AISGE, asimismo, desarrolla una amplia actividad de promoción e incentivo a los artistas noveles, tanto para coadyuvar en su proceso de integración en la industrial audiovisual como para generar una conciencia profesional y un reconocimiento de las trayectorias de los artistas ya consolidados que les puedan servir de referencia. Dicha labor se impulsa participando en premios o galardones (Premios Actúa, Premios Goya, Premios Gaudí, Premios de la Unión de Actores y Actrices…), organizando actividades específicas para promocionar a los talentos más jóvenes en el extranjero o ante agentes de la industria audiovisual en general.

7. La situación económica y social del actor en la era digital y su futuro en el contexto de la *cuarta revolución industrial*

7.1. Proyección general de las condiciones laborales, económicas y sociales del actor en el siglo XXI

Las dos primeras décadas del vigente siglo XXI han estado presididas por un largo proceso de transformación de la industria audiovisual hacia una transición digital, tanto en los procesos de producción como, sobre todo, en los modelos de negocio de explotación de tales contenidos. Hasta el formato de obra audiovisual de ficción ha sufrido también un proceso de transición desde la película o largometraje hacia las series para televisión producidas bajo criterios cinematográficos, pero adaptadas a las nuevas formas de explotación y a las nuevas tendencias de consumo de contenidos audiovisuales. Ahora bien, a pesar de esa evolución, como ya tenemos indicado más arriba, las condiciones laborales, salariales y económicas de los actores y bailarines españoles no han mejorado en consonancia, o mejor dicho, la pandemia del Covid-19 truncó esa fase de tímida mejoría o de recuperación de tales condiciones a los niveles previos a la crisis económica 2008-2010.

Superado el bache excepcional provocado por la pandemia, lo más probable es recuperar condiciones similares a las existentes antes de marzo de 2020. Aun así, considerando el carácter estructural de la precariedad e intermitencia laboral de los actores, su situación sociolaboral no vislumbra un panorama

futuro halagüeño. Antes, al contrario, deberá afrontar varios retos o hándicaps nada desdeñables, entre los que destacamos los siguientes:

1. Impulsar el desarrollo legislativo del denominado «Estatuto del Artista», con el propósito de amortiguar los efectos negativos de la intermitencia laboral y de los ingresos irregulares, a través de medidas laborales, de seguridad social y tributarias, principalmente.
2. Combatir y eliminar subterfugios legales que deterioran más aún las precarias relaciones laborales del artista, tales como el contrato civil o mercantil de obra para la realización y producción de audiolibros o doblajes de películas y series de televisión.
3. Buscar fórmulas para participar equitativamente de los rendimientos que generan los nuevos modelos de explotación comercial de los contenidos audiovisuales, mediante un marco regulatorio de los derechos de propiedad intelectual acorde a estos nuevos modelos de negocio *online*.
4. Asimismo, estudiar fórmulas salariales vinculadas a la cadena de valor de las producciones audiovisuales de ficción televisiva, mediante la negociación colectiva de convenios que reestructuren las bases y los conceptos salarias para adaptarlos a estas nuevas formas de producción y de explotación universal de tales contenidos.
5. Afrontar una reforma de las artes escénicas que propicie la constitución de compañías teatrales y de danza estables, tanto públicas como privadas, y potenciar la creación de espacios escénicos y nuevas redes de distribución de las producciones de esta naturaleza.
6. Potenciar la autogestión y la autoproducción entre los artistas y autores.
7. Incentivar y hacer eficaz y funcional la compatibilidad entre la jubilación y los trabajos artísticos.
8. Fortalecer la formación artística propiamente dicha y dotarles a los artistas de herramientas tecnológicas que contribuyan a desarrollar su trabajo y su necesaria promoción en el entorno digital.
9. Desarrollar un marco regulatorio moderno en materia de mecenazgo y fiscalidad artístico-cultural.

7.2. Desenvolvimiento de los derechos de propiedad intelectual de los actores en el entorno digital

Desde la perspectiva de los derechos de propiedad intelectual de los actores y su contribución al bienestar económico y social, AISGE ya ha comenzado a cimentar su futuro con los recientes acuerdos suscritos con *Netflix, HBO, Filmin* y *Rakuten* en 2020, a los que les siguen las negociaciones con *FlixOlé, Amazon*

Prime, Movistar+, Disney+ y otras plataformas digitales similares. Asimismo, AISGE sigue orientando muchos esfuerzos para desarrollar plataformas tecnológicas punteras con el objeto de potenciar la gestión global e internacional de los derechos de los actores en el entorno de la Cuarta Revolución Industrial, la cual viene marcada por toda la tecnología digital, el *big data*, la inteligencia artificial, la conectividad 5G y otra serie de avances que no pueden quedar fuera del ámbito de la administración eficaz y moderna de los derechos de propiedad intelectual del sector audiovisual.

A su vez, en esta fase de internacionalización de los derechos y de los usos de las obras audiovisuales, el Tratado de Beijing constituye un marco jurídico internacional ideal y moderno, ya que contempla, como ningún otro instrumento precedente en la materia, la posibilidad de adoptar por las legislaciones nacionales un derecho de remuneración por la puesta a disposición de las interpretaciones o actuaciones audiovisuales fijadas en obras de esa naturaleza[23], de tal manera que esa fórmula de ese derecho de explotación se ajusta perfectamente al modelo de negocio que están desarrollando las plataformas digitales como las referidas más arriba. Ello significa que, en la medida en que progrese la ratificación del instrumento por más países y su contenido se traslade a sus respectivas legislaciones nacionales, los rendimientos económicos que los actores españoles obtengan por tal modalidad de explotación se irá incrementando paulatinamente, ya que, actualmente, un contado número países goza del derecho de puesta a disposición en su legislación nacional y ello ha contribuido a una limitación de los rendimientos económicos a favor de los actores españoles cuyas obras audiovisuales han tenido una gran repercusión mundial como «La Casa de Papel» o «Vis a Vis», entre otras.

Como contrapunto del anterior progreso se halla el descenso paulatino de los rendimientos económicos de los derechos de propiedad intelectuales de los actores y bailarines procedentes de modelos de negocio tradicionales tales como la explotación de obras audiovisuales en salas de cine, la emisión por canales de televisión en abierto (hoy es a través de la TDT), transmisión y retransmisión por cable, satélite o algunos sistemas por Internet como el *streaming*, el cual ha alcanzado incluso a las artes escénicas, sobre todo a partir de la pandemia del Covid-19.

En este ámbito complementario de los ingresos que le reportan al actor por el concepto de derechos de autor o de propiedad intelectual si vive una etapa de transición desde los modelos tradicionales de explotación (TDT, salas de

23. Artículo 11.2 del Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales de 2012.

cine, operadores de cable y satélite, lugares abiertos al público…) hasta los más recientes basados en la puesta a disposición de obras a través de Internet a las que se accede en cualquier momento mediante dispositivos diversos. En dicha transición aún no se han producido los equilibrios y ajustes necesarios, de tal modo que el descenso de ingresos procedentes de los medios tradicionales (afectados, a su vez, por el trasvase de publicidad y de suscriptores o abonados hacia las plataformas digitales) no se ha visto compensado por los procedentes de los nuevos modelos de negocio digitales. Precisamente, uno de los grandes retos de todo el sector cultural y de los artistas y demás creativos en particular se concita en la necesidad de establecer una justa y equitativa remuneración a los creadores (artistas) por los usos (descargas) de sus trabajos a través de las diversas fórmulas ya desarrolladas en Internet[24]. Hasta la fecha, un medio tan conocido y utilizado a nivel mundial como es YouTube tan solo remunera de manera exigua y simbólica a unos cuantos artistas o autores a través de un sistema absolutamente perverso[25]. En este sentido, las cosas pueden cambiar y mejorar si se logra trasponer al ordenamiento jurídico español el artículo 17 de la Directiva 2019/790 de la UE de manera literal, ya que el precepto abre nuevas posibilidades frente a operadores como YouTube.

De otro lado, el problema económico y de mercado de las nuevas plataformas digitales que sí están pagando derechos de propiedad intelectual a los artistas, es que su modelo de negocio se está desarrollando, al menos en su fase inicial, sin margen para remunerar adecuadamente a los titulares de tales derechos. Su oferta es muy atractiva para el abonado o suscriptor, tanto desde el punto de vista económico como de calidad del servicio y de los contenidos, pero esa competitividad opera en detrimento de los derechos de los artistas y autores.

En todo caso, con independencia de la necesaria mejoría en sus condiciones sociales, laborales y económicas, el papel profesional y social del actor en el presente y en el futuro más inmediato se antoja fundamental e imprescindible para la industria audiovisual y del entretenimiento, ya que el cambio de paradigmas sociales, culturales y económicos que está propiciando la presente era digital determinará mayores espacios de ocio para la humanidad (asociados a una mayor esperanza de vida y a una reducción de las jornadas y tiempos de

24. Como tiene dicho WILLIAM DERESIEWICZ en su reciente obra *La muerte del artista*, traducido por Mercedes Vaquero Granados, Ed. Capitán Swing, 2021.

25. ROBERT LEVINE va mucho más allá en su obra *Parásitos* («Cómo los oportunistas digitales están destruyendo el negocio de la cultura». Título original: *Free Ride. How Digital Parasites are Destroying the Culture Business,* Doubleday-Random House Inc., 2011), traducido por Ferrán Caballero Puig y Vicente Campos, Planeta SA, 2013.

trabajo en general), siendo las obras audiovisuales de ficción, sobre todo las series, las que mayores consumos masivos pueden acreditar al constituir una forma de expresión cultural privilegiada y donde el actor, a través de sus personajes, tiene reservada la misión principal de construir y transmitir el caudal de emociones, ideas, reflexiones y esperanzas que el espectador (telespectador e internauta) buscan en dichas obras.

«Acta est fabula»

Bibliografía citada

DERESIEWICZ, W. (2021) *La muerte del artista*, trad. por Mercedes Vaquero Granados, Madrid, Capitán Swing.

DÍEZ PUERTAS, E. (2003), *Historia Social del Cine en España*, Madrid, Fundamentos.

LEVINE, R. *Parásitos («Cómo los oportunistas digitales están destruyendo el negocio de la cultura»)* (2013). Trad. de Ferrán Caballero Puig y Vicente Campos, Barcelona, Planeta.

OMPI (Organización Mundial de Propiedad Intelectual), *Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales*, 2012; https://wipolex.wipo.int/es/treaties/textdetails/12213 [consulta: 14 mayo 2021].

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 173-192
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.06

Carmen Cobeña y Federico Oliver, empresarios del Teatro Español de Madrid (1909-1910)

Carmen Cobeña and Federico Oliver, theatrical producers of the Teatro Español of Madrid (1909-1910)

Carmen Menéndez-Onrubia

Autoría:
Carmen Menéndez-Onrubia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España
carmen.monrubia@cchs.csic.es
https://orcid.org/0000-0003-3753-8341

Citación:
Menéndez-Onrubia, Carmen. «Carmen Cobeña y Federico Oliver, empresarios del Teatro Español de Madrid (1909-1910)», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 173-192. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.06

Fecha de recepción: 31/05/2021
Fecha de aceptación: 07/10/2021

© 2022 Carmen Menéndez-Onrubia

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El teatro Español de Madrid, de propiedad municipal, era explotado por empresarios comerciales o por actores convertidos en empresarios. La adjudicación del mismo se hacía por concurso, y en la temporada teatral de 1909-1910, no sin polémica en la prensa y con pareceres dispares entre los miembros de la Comisión de espectáculos del Ayuntamiento, recayó en la primera actriz Carmen Cobeña y su esposo, el dramaturgo Federico Oliver. El pliego de condiciones recogía las cláusulas a cumplir: solo se pondrían en escena producciones de autores españoles, número mínimo de funciones, de estrenos, de obras clásicas, de autores noveles y de dramaturgos contemporáneos a representar, por una compañía de primer orden y con una escenografía adecuada. Al análisis de las circunstancias en que se desenvolvió esa temporada teatral va dedicado el presente trabajo.

Palabras clave: Ayuntamiento de Madrid; Adjudicación del teatro Español; Temporada teatral; Actrices y actores; Teatro clásico; Dramaturgos españoles; Prensa periódica.

Abstract

The Teatro Español of Madrid, a municipal property, was operated by commercial entrepreneurs or by actors who had become entrepreneurs. The concession was awarded by tender, and during the 1909-1910 theatre season, not without controversy in the press and with contrasting opinions among the members of the Town Hall Show Commission, it reverted to the first actress Carmen Cobeña and her husband, the playwright Federico Oliver. The bid specifications included the

clauses which had to be complied with: only productions of Spanish authors could be staged, the minimum number of performances, premieres, classical plays, new authors and contemporary playwriters which could be staged by a leading theatre company and with an appropriate scenography. This work will carry out an analysis of the circumstances in which the 1909-1910 theatre season unfolded.

Keywords: Madrid Town Hall; Teatro Español concession; Theatre season; Actress and actors; Classical theatre; Spanish playwrights; Periodical press.

Introducción

El teatro Español de Madrid, de propiedad municipal, fue fuente de continuas fricciones entre el Ayuntamiento y el concesionario de turno. Los primeros años del siglo XX así lo atestiguan.

En 1908 María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, concesionarios en ese momento del Español y, a pesar de haber adquirido el teatro de la Princesa,[1] proyectaron explotar los dos escenarios al tiempo. El revuelo que esto originó quedó recogido en la prensa madrileña, que se explayó sobre el asunto. En un batallador artículo, el crítico teatral del diario *El País*, José Alsina (1908a), ponía de relieve la situación desastrosa en que podría verse la dramaturgia española. La intención de Díaz de Mendoza al comprar el teatro de la Princesa, según Alsina, no era otra que relegar a un competidor como Federico Oliver, que, junto a Carmen Cobeña, habían alquilado el teatro de la Princesa en la temporada 1907-1908, y estaban realizando una brillante campaña.[2] No solo estaban poniendo obras que los Guerrero-Mendoza no se atrevían a llevar al escenario ante su aristocrático abono, sino que, además, habían tenido la valentía de representar en español a Ibsen (*Casa de muñecas*) y a Maeterlinck (*La intrusa*).[3] La Nora de Carmen Cobeña fue una de sus grandes creaciones,

1. La adquisición del teatro de la Princesa (actual María Guerrero) se formalizó ante José María de la Torre, notario de Madrid, el día 20 de marzo de 1908 (Español y Princesa, 1908).
2. A esta misma conclusión llegaron los Oliver Cobeña. Según su hija Carmita y su esposo, Luis de Armiñán Odriozola, la compra del teatro de la Princesa por los Guerrero-Díaz de Mendoza se había hecho por celos artísticos (Armiñán, 2000: 32, 304).
3. *Casa de muñeca*, así llamada por su arreglador a la escena española, Francisco Fernández Villegas («Zeda»), la estrenó Carmen Cobeña en Sevilla el 20 de mayo de 1902 (L., 1902). Después, y con gran éxito, en el teatro Gran Vía de Barcelona el 7 de junio de ese mismo año (La Cobeña en Barcelona, 1902). En la Princesa, *Casa de muñeca* y *La intrusa* se pusieron en escena por primera vez el 16 de enero de 1908. En italiano había representado Teresa Mariani *Casa di bambola* en el teatro Novedades de Barcelona el 23 de marzo de 1899; en Madrid, con mala acogida, en el de la Comedia, el 17 de abril de ese mismo año. Sobre la primera recepción de Ibsen en España, véase Rubio Jiménez (2006).

sin desdeñar las que hizo de las benaventianas Dominica de *Señora ama* el 22 de febrero de 1908, o la Juana de *Los ojos de los muertos*, primer estreno de la temporada, el 7 de noviembre de 1907. Otro gran éxito de Carmen Cobeña fue la interpretación que dio a Rosa en *La madre*, de Santiago Rusiñol, traducida por Gregorio Martínez Sierra, y estrenada el 26 de noviembre de 1907.

Meses más tarde volvía Alsina (1908b) a pronunciarse sobre la explotación de los teatros Español y Princesa por Díaz de Mendoza como único empresario, estableciendo así un monopolio sobre la escena madrileña. Pocos días después, *La Correspondencia de España* (De teatros. Mendoza, 1908) reproducía la carta que Díaz de Mendoza había remitido al alcalde de Madrid, con fecha del 15 de septiembre de 1908, en la que, ante los ataques de la prensa, presentaba su renuncia a seguir explotando el teatro municipal. Fecha tardía para adjudicar a un nuevo licitador el teatro, pues la temporada debería haber comenzado a mediados o últimos de octubre, lo más tardar.

Federico Oliver solicitó el Español para su explotación en la temporada 1908-1909, pero la Comisión de espectáculos del Ayuntamiento mantuvo el acuerdo de Díaz de Mendoza con Ceferino Palencia para ocupar el teatro municipal por espacio de tres meses y estrenar su obra *La nube*. Oliver habría de esperar hasta la temporada 1909-1910 para llevar al Español un ambicioso programa teatral.

Carmen Cobeña: breves apuntes biográficos

Hija del matrimonio de actores Benito Cobeña y Josefa Jordán, nació Carmen Cobeña en Madrid el 23 de febrero de 1869. Entre bastidores creció y, pese a la oposición paterna (Uriarte, 1918: 71), a la escena dedicó cuarenta años de su vida. Cuando se presentó en Madrid como dama joven, venía, al parecer, de actuar en el Principal de Zaragoza, donde, según *El Día* (Noticias de espectáculos, 1888), había trabajado dos temporadas junto a Luisa Calderón[4]. Su presentación en Madrid[5] la hizo en la mejor compañía del momento, la formada por Rafael Calvo y Antonio Vico, que, tras comenzar en el Español

4. Sin poder confirmar si fueron dos las temporadas que actuó en Zaragoza, sí parece cierto que allí trabajó. En la sección «Chismes y cuentos» del *Madrid Cómico* (1887) se lee: «Nuestro colega *Zaragozita* [sic] ha publicado un magnífico retrato de la notable actriz D.ª Carmen Cobeñas [sic], admirablemente hecho al lápiz por el dibujante Sr. Duce».
5. De manera circunstancial, había participado como «aplaudida» dama joven en la función que se dio en el madrileño teatro Eslava el 19 de marzo de 1886, a fin de recaudar fondos para continuar las obras del mausoleo que estaba construyéndose para albergar los restos de Matilde Díez y Julián Romea. Actuó en unión de Balbina Valverde, Alfredo Maza y los artistas de ese coliseo. Se pusieron en escena *El arte del toreo*, revista cómico-taurina de Ricardo Monasterio y Julián García Parra, música del maestro Nieto; el juguete cómico

la temporada 1887-1888, hubieron de trasladarse al teatro de la Princesa por el mal estado del edificio municipal. La obra en que se dio a conocer fue *O locura o santidad*, de José Echegaray, en la función del viernes de moda del 20 de enero de 1888. Con ambos actores trabajó en Madrid y provincias hasta la muerte en Cádiz de Rafael Calvo el 4 de septiembre de 1888.[6] Continuó en el Español junto a Vico, Ricardo Calvo, hermano de Rafael, y Donato Jiménez las temporadas 1888-89, 1889-90. La de 1890-91, lejos de Madrid, acompañó a Vico por distintas localidades españolas como primera dama joven. En Oviedo estuvieron en junio de 1891, y a alguna de las representaciones acudió Clarín, quien en un «Palique» del *Madrid Cómico*, en el que se declaraba ferviente admirador de Vico, hacía notar que tenía a su lado «a la Srta. Cobeña, discreta, simpática, hermosa, sentimental, pero no es todavía una primera actriz, ni tiene tales pretensiones» (1891: 3).

Pero las circunstancias mandaban y la Cobeña fue presentada en 1891como primera actriz en el teatro de la Comedia de Madrid, donde trabajaría junto a Vico y Emilio Mario, aunque la unión de ambos actores fuera por poco tiempo. La asociación de Vico y Mario para la temporada 1891-92 se rompió enseguida. Vico pasó en enero de 1892 al teatro de la Princesa, donde trabajó al lado de María Tubau. Carmen Cobeña le acompañó en este traslado. Emilio Mario se quedaba sin primera actriz para su teatro de la Comedia. Pero el azar quiso que María Guerrero, que había regresado a Madrid desde París en los primeros días de noviembre de 1891, no tuviese contrata. En sustitución de la Cobeña entró María Guerrero, que estrenó la primera obra dramática de Galdós, *Realidad*, el 15 de marzo de 1892.

Al lado de Ricardo Calvo y Donato Jiménez recorrió España las dos siguientes temporadas (1892-93, 1893-94), hasta que de nuevo recaló en el teatro de la Comedia, contratada por Emilio Mario, a instancias de Galdós (Ortega, 1964: 380; Casa-Museo, 2576), en la temporada 1894-95. Ahora era ella la que ocupaba la plaza de primera actriz, que había dejado vacante María Guerrero en el verano de 1894 para hacerse empresaria del Español (Menéndez Onrubia, 1984).

En esta temporada dio a conocer la primera obra de Jacinto Benavente, *El nido ajeno* (6-X-1894), y estrenó, sin éxito, *Los condenados* de Galdós (11-XII-1894). En la de 1896-97 estrenaría en el mismo escenario el 21 de octubre

en dos actos *El caballo blanco*, de Mariano Pina Domínguez y la comedia en un acto *Mi secretario y yo*, de Bretón de los Herreros (Correo de teatros, 1886).

6. En la función que el Ateneo de Cádiz organizó en homenaje al recién fallecido en esa ciudad Rafael Calvo (4-IX-1888), celebrada el 8 de septiembre de 1888 en el gaditano teatro Principal, Carmen Cobeña leyó una poesía de Enrique Juliá (Teatro Español, 1888).

de 1896 *Gente conocida*, de Benavente, y *La fiera* de Galdós (23-XII-1896), que se fue al foso, y alejó al grancanario de los escenarios hasta 1901 en que reapareció en el Español con *Electra* (30-I-1901). También en el teatro de la Comedia, contratada por el empresario Luciano Berriatua junto a Emilio Thuillier, Donato Jiménez y Agapito Cuevas, estrenó Carmen Cobeña en la temporada de 1898-99 tres nuevas obras de Benavente: *La comida de las fieras* (7-XI-1898), en la que el autor repartió a Valle-Inclán el papel de Teófilo Everit, literato modernista; el apropósito en un acto *Teatro feminista* (28-XII-1898) y *Cuento de amor*, adaptación de *Twelfth Night or What You Will*, de Shakespeare, que estrenó la actriz la noche de su beneficio (11-III-1899), junto al entremés *El chiquillo*, de los hermanos Álvarez Quintero.

En esta misma temporada conocería la Cobeña a Federico Oliver en los ensayos de su primera obra, *La muralla*, estrenada el 3 de diciembre de 1898 con buen éxito. De este estreno surgió el matrimonio, celebrado en Madrid el 15 de agosto de 1900, «y con él la fatal desviación de su prometedora carrera […] Formó compañía [temporada 1900-01], llevando de primer actor a su cuñado Agapito Cuevas y a Oliver de director y con ello estropeó su brillante porvenir. Pudo haber sido la actriz de Benavente […] No adivinó el futuro, y dejó el puesto a Rosario Pino» (Sánchez Estevan, 1954: 59-61). En sentido parecido se expresaba su hija Carmita Oliver:

María Guerrero tenía un talismán, su corona de condesa. Se casó con un grande de España, al que hizo actor [el aristócrata Fernando Díaz de Mendoza no fue Grande de España hasta 1907 por fallecimiento de su padre; con María Guerrero se había casado bastante antes (10-I-1896)], y se llevó en el talego al mejor público de estos pagos. […] Carmen Cobeña se casó con un escultor ilusionado y pobre, que luego se hizo autor de teatro, más preocupado por la política y el mensaje social de sus dramas, que por las comedias burguesas que representaban doña María y don Fernando (Armiñán, 2000: 32).

También su yerno, Luis de Armiñán, apuntaba en la misma dirección:

> Carmen Cobeña […] tuvo como lastre el concepto teatral de Federico Oliver, socialista o algo más, mientras la Guerrero ofrecía a la aristocracia sus sábados blancos, colmados de duques y marqueses. […] El teatro de Ibsen, el de las izquierdas, de su propio don Federico, que culmina en *El pueblo dormido* y *Los pistoleros*, lanzaba a Carmen Cobeña a provincias en la España del rey Alfonso, que sólo toleró –a su izquierda– a don José Canalejas (Armiñán, 2000: 305).

Insiste más adelante el hijo de ambos, Jaime de Armiñán, en los autores teatrales preferidos de su abuelo: «Carmen Cobeña […] no quería mucho al hijo del doctor Benavente, y tampoco lo quería mi abuelo Federico, que volcaba su

amor literario en Rusiñol y, sobre todo, en Ibsen y en don Benito Pérez Galdós, a quien llamaba maestro» (Armiñán, 2000: 313).

Desde que debutará en Madrid en el teatro de la Princesa el 20 de enero de 1888, hasta finales de siglo, Carmen Cobeña había trabajado y se había formado junto a los actores más importantes del momento: Rafael Calvo, Antonio Vico, Ricardo Calvo, heredero de las enseñanzas de su hermano Rafael, y Emilio Mario. Había interpretado teatro clásico español, dramas neorrománticos, comedias, sainetes… Sus condiciones artísticas la hacían apta para acometer cualquier género, ya fuera dramático o cómico. De sus características actorales, puestas de manifiesto a lo largo de su carrera de actriz en el último decenio del siglo XIX, y que la acompañarían mientras subió a un escenario, daba cuenta Concepción Gimeno de Flaquer (1898) en noviembre de 1898:

> Esta interesante artista no imita a nadie, posee estilo propio. Su talento no se doblega más que ante la verdad, ante la verdad artística. Dotada de gran sentido estético, su labor es siempre afiligranada, correcta, bella.
>
> Distínguese la genial actriz por la finura de maneras, por la ternura, por el más delicado feminismo.
>
> Es en el mundo de la ficción, como en la vida real, mujer, en toda la hermosa extensión de esta palabra […]
>
> No sorprenderéis nunca en ella esos arranques varoniles que tienen otras artistas, cuando quieren expresar energía y que no son más que desplantes. En Carmen Cobeña la energía, la firmeza, el valor, el heroísmo, tienen entonación adecuada a su carácter de mujer.
>
> La inspirada intérprete de Dora, recorre toda la escala del sentimiento, matizando, dando relieve a las creaciones del autor.
>
> Su acento es vehemente en los momentos pasionales, su ingenuidad convence cuando retrata el candor, su sonrisa picaresca acompaña oportunamente la intención de la frase con sobriedad; su expresivo semblante sabe reflejar, de modo admirable, el candor, la vergüenza, la altivez, el dolor, la indignación.
>
> Dotada de figura elegante, bella y simpática; de una voz armoniosa, limpia, argentina, le es muy fácil apoderarse del espectador, al que verdaderamente sabe cautivar.

Ya en el siglo XX, la razón artística Cobeña-Oliver trabajó más en provincias que en Madrid, con dos viajes a Hispanoamérica en 1903 y 1923. Regresó el matrimonio al Español en la temporada 1901-02, al de la Princesa en la de 1907-08, con éxitos tan sonados como *Señora ama* de Benavente (22-II-1908). De nuevo al Español en 1909-10, y durante cuatro temporadas seguidas, tras ganar un pleito al Ayuntamiento (1914-15 a 1917-18). Esporádicamente, y con un corto número de funciones, recalaron en Madrid. De su ciudad se despidió como actriz, y Oliver como director de compañía, en el teatro de la Latina el 10 de enero de 1926, interpretando junto a su hija Carmita en las funciones

de tarde (16 y 18.30 hs.) los dos estrenos de la noche del beneficio de esta el día 8: el del paso de comedia de los hermanos Álvarez Quintero, *El último papel*, escrito expresamente para la ocasión, y el de *La gitanilla*, escenificada por Diego San José. En la función de noche, en la que celebraba su beneficio Federico Oliver y se despedía la compañía, se representaron *Los cómicos de la legua*, del propio Oliver, comedia en tres actos escrita expresamente para su hija, estrenada el 11 de diciembre de 1925, y *El último papel*.

Carmen Oliver Cobeña, Carmita, había iniciado su carrera a los catorce años, según dejó escrito, en el teatro Cervantes de Málaga, haciendo el papel, corto, de Remigia en *Febrerillo el loco* de los Álvarez Quintero (Armiñán, 2000: 310-312). Debió ser en el mes de noviembre de 1919, fecha en la que actuó allí la compañía, y muy pocos días después de su estreno en el teatro Lara de Madrid (28-X-1919). Los Cobeña-Oliver veían en ella prolongada la saga artística. Pero sus esperanzas e ilusiones se truncaron cuando Carmita conoció a Luis de Armiñán Odriozola, con quien contraería matrimonio el 4 de abril de 1926. La condición de la familia del novio para autorizar el enlace fue que la joven actriz había de abandonar las tablas. Así fue. «Hizo entonces polvo su vocación, y de paso se cargó la compañía de sus padres, a los que encerró entre las tres paredes de sus recuerdos» (Armiñán, 2000: 17).

La despedida definitiva de la compañía Cobeña-Oliver tuvo lugar en Barcelona el 22 de febrero de 1926, con una función a beneficio de la cooperativa de casas baratas para periodistas, con la representación de la quinteriana *El último papel* (Información teatral, 1926).

Carmen Cobeña Jordán, una de las primeras actrices de finales del siglo XIX y décadas iniciales del XX, ha recibido escasa atención en los estudios teatrales dedicados a esa época. Quizá, el haber actuado lejos de Madrid durante numerosas temporadas como primera actriz en relación a sus cuarenta años de trabajo, y el tiempo transcurrido entre su despedida de las tablas y su fallecimiento (Madrid, 24-II-1963), hayan contribuido a ese inmerecido olvido.

La temporada teatral 1909-1910 en el teatro Español de Madrid

Desde mediados de agosto de 1909 la prensa madrileña recogía noticias sobre la adjudicación del teatro Español por espacio de diez años. El comienzo de la temporada teatral no podía dilatarse mucho. Ya que la creación del Teatro Nacional había quedado relegada (Aguilera Sastre, 2005), se esperaba, como siempre, que el coliseo municipal pudiera recoger el guante de tan necesario proyecto.

El lunes 6 de septiembre de 1909 debía reunirse la Comisión de espectáculos y resolver la adjudicación, pero el tema se fue enredando al haberse

presentado tres pliegos de solicitud del predio municipal. Uno, elevado en sociedad por Tirso Escudero, empresario del teatro de la Comedia, y el médico Julio Hurdisán Peralta; otro por Federico Oliver, y un tercero por Fernando Pijoan Altarriba.[7] Tirso Escudero, con gran prestigio como empresario teatral, pensó, al parecer, atraerse a los Cobeña-Oliver. Se le atribuyó la afirmación de que si le adjudicaban el teatro contrataría a Enrique Borrás y a la misma Cobeña. Airada la actriz por semejante idea, envió una carta al *Heraldo de Madrid*, que la publicó en su número del 5 de septiembre de 1909, desmintiendo que ella fuera a aceptar tal contrato. La razón Cobeña-Oliver había disfrutado de libertad como empresarios y así seguiría siendo (De la señora Cobeña, 1909).

Tras la reunión de la Comisión de espectáculos el día 6, se acordó la formación de una ponencia, compuesta por Ramos Carrión, Saint-Aubin (por el comité de autores y por los críticos teatrales de prensa), Dicenta, Aguilera y Arjona y Gascón (por el Ayuntamiento) para emitir un dictamen sobre los tres pliegos recibidos.

Los distintos proponentes tuvieron sus defensores y detractores en la prensa. Carmen Cobeña contaba con el apoyo decidido de «Zeda» (*La Época*) o José Alsina (*El País*), y con la oposición frontal de «Alejandro Miquis» (*Diario Universal* y *Nuevo Mundo*), para quien no había otro posible adjudicatario con las cualidades de Tirso Escudero.

En el seno de la Comisión de espectáculos, tanto Miguel Ramos Carrión como Alejandro Saint-Aubin (1909), se posicionaron el lado de T. Escudero. En un artículo firmado por ambos, publicado en *El Imparcial* el 13 de septiembre de 1909, daban público conocimiento de las razones que les habían llevado a apoyar la proposición de Escudero. Por su parte, Joaquín Dicenta, concejal republicano, defendió ardorosamente la propuesta de Oliver (El teatro Español. Un dictamen, 1909). Por fin, en la reunión de la Comisión de espectáculos del día 10 y tras votación, quedó adjudicado el Español a Federico Oliver por cuatro votos[8], frente a los tres conseguidos por el empresario de la Comedia Tirso Escudero.

El plan artístico para el Español ya lo había expuesto Oliver en la petición que de él hiciera en 1908, si bien ahora había de adaptarlo al pliego de condiciones, que constreñía lo propuesto por el adjudicatario en aquella ocasión. Solo podrían representarse producciones de autores españoles. Se estipulaba un

7. Cabe pensar que fuera el actor Fernando Altarriba o Fernando P. Altarriba, si bien no es posible confirmarlo.
8. Hasta el 16 de octubre de 1909 no se firmó entre el Ayuntamiento y Oliver la escritura de contrata (Escritura 1910).

número mínimo de estrenos, de puesta en escena de obras clásicas, de autores noveles y de contemporáneos. La compañía debía ser de primer orden.

Ahora Oliver se proponía que, a la representación de las obras clásicas, precediera una conferencia de vulgarización artística, impartida por personas de cultura reconocida, críticos brillantes o dramaturgos. La puesta en escena se haría en la misma forma en que fueron estrenadas, con la misma indumentaria y luz, copiando todos los anacronismos entonces permitidos. Poco tiempo tenía el director artístico y de la compañía Cobeña-Oliver, para formar un cuadro de actores digno. Los que ocupaban las primeras categorías, en esas fechas, ya casi mediado el mes de septiembre, estaban comprometidos con otras empresas o constituidos en empresa ellos mismos. Solo Enrique Borrás, recién llegado de su gira por Hispanoamérica, estaba disponible. Ya tenía primer actor la compañía Cobeña-Oliver. La lista de la misma, así como los títulos de las obras clásicas a representar y de las que iban a estrenarse, la ofreció la prensa madrileña el día 14 (La lista del Español, 1909). Entre las obras nuevas figuraban títulos y autores, algunos de los cuales no entregaron a Oliver sus producciones, o no quiso o no pudo estrenarlas. Así Joaquín Dicenta (*Ramón Lull* y *Los bárbaros*),[9] Jacinto Benavente (*Hermanos*) o Manuel Linares Rivas (*Lo blanco de los ojos*). Solo Pérez Galdós, de quien se publicitaban *La de Bringas* y *Los bandidos*[10], entregó al matrimonio en esta temporada la adaptación teatral de su novela dialogada *Casandra*. Desde 1902 en que estrenó *Alma y vida* en el Español (9 de abril) y surgió el conflicto entre Matilde Moreno y la Cobeña, le tenía prometida a esta última una obra (Menéndez Onrubia, 2005). Hubo de esperar hasta 1910 para que cumpliera su palabra.

Por fin, la temporada teatral de 1909-1910 se inauguró en el Español el viernes 22 de octubre con el estreno de una obra clásica, precedida por una conferencia de Antonio López Muñoz. *Calixto y Melibea (La Celestina)*, adaptada a la escena por Francisco Fernández Villegas («Zeda»), obtuvo un gran triunfo y fue acogida por la prensa como buen vaticinio de la temporada que

9. Con este último título publicó Dicenta una novela en 1912 en la editorial Renacimiento. Refundida por el propio autor en 1916, apareció en la colección *La novela corta* (n.º 44).

10. Pocos días después de aparecer esta noticia en la prensa, Galdós hace saber a la Cobeña y a Oliver, por carta del 22 de septiembre de 1909 y verbalmente, que no contaran con *Los bandidos* (Galdós, 2016: 728). Planeada y comenzada a escribir en Santander durante el verano de 1907 (Galdós, 2016: 622, 624), la tenía destinada su autor a Rosario Pino para que la estrenara en el Español (Un repórter, 1907). En el cajón de la mesa del escritor quedó el borrador de esta obra. Serían los hermanos Álvarez Quintero quienes le dieran la definitiva forma teatral. *Los bandidos* o *I damnati* pasó a llamarse *Antón Caballero*, nombre del protagonista de la comedia, que estrenó Enrique Borrás en el teatro del Centro de Madrid el 16 de diciembre de 1921.

comenzaba. Para José Alsina (1909), Carmen Cobeña «logró anoche un triunfo personalísimo e inolvidable […] compuso una Celestina completa en la figura, en la actitud y en la voz, marcó las osadías cínicas, las falsas dulzuras […] su victoria total llegó en el cuarto acto, donde rogó, engañó y rugió desesperada, simulando en el momento de caer asesinada, un gesto agónico tan exacto que hubo de ser premiado con ruidosa ovación».

Incluso «Alejandro Miquis» (1909a), que se había manifestado tan crítico con la actriz cuando aún era solo peticionaria del Español, reconocía que «hizo con mucho acierto el papel principal de la obra; para mi gusto, […] la encarnación de este tipo es uno de los más perfectos trabajos de la distinguida actriz. Los aplausos que oyó fueron muy justos».

Pocos días después, el miércoles 27, se presentó al público Enrique Borrás con *María Rosa* de Guimerá, puesta en escena en doce funciones, de las cuales seis fueron populares (con precio rebajado). La acogida del actor catalán no pudo ser más calurosa. Él traía su repertorio, compuesto, en gran parte, de obras y autores catalanes vertidos al castellano, con el que contribuyó a sostener el cartel durante los meses que actuó junto a la Cobeña. También de Guimerá se escenificó *Tierra baja*, gran éxito de Borrás, a la que se dedicaron dieciséis funciones, seis de ellas populares. Ambas obras habían sido traducidas por José Echegaray.

Coincidía el actor catalán con Oliver en su gusto por las obras de Santiago Rusiñol, de quien se pusieron en escena *El místico*, en traducción de Joaquín Dicenta, de la que se dieron catorce funciones, seis de ellas populares. En este drama en cuatro actos Borrás conseguía impresionar al espectador por el verismo con que interpretaba el papel de Ramón. A través de su fisonomía expresaba los distintos estados de ánimo del personaje, con una intensidad emocional, que dejaba al público con el ánimo en suspenso. Siguió en número de representaciones (diez, una de ellas popular) la comedia en cuatro actos *Buena gente*, en traducción de Gregorio Martínez Sierra. *El redentor*, uno de los estrenos de la temporada (17-I-1910), también en traducción de Martínez Sierra, alcanzó seis funciones (una de ellas popular). De la cuarta obra de Rusiñol, *La madre*, vertida al castellano por Martínez Sierra, se dieron cuatro funciones. En ella destacó la labor artística de Carmen Cobeña. Según «Zeda» (1910), supo «dar al personaje por ella representado toda la ternura del amor de madre». Recordemos, como bien señaló Gimeno de Flaquer (1898), que la ternura fue una de las características actorales de la Cobeña. «La ternura está en Carmen Cobeña […] cuando […] tiene que sentir, que ser candorosa, que ser *femenina*, como en el precioso entremés de los Quintero *El chiquillo*, entonces es cuando está en su elemento» («Caramanchel», 1903).

El último dramaturgo catalán representado fue Ignacio Iglesias, elegido por Borrás para celebrar su beneficio el 18 de febrero de 1910 con su drama *Los viejos*, en traducción de J. Jurado de la Parra, que alcanzó dos representaciones más el día 20, en funciones de tarde y noche, esta última popular. En esta obra Borrás volvió a desplegar sus facultades en la creación de su personaje, dotándole de un verismo tal, que, cuando aparece la enfermedad de la que muere, supo graduar su evolución y término de tal manera, que daba la impresión de estar ante un caso real. Viéndole representar esta obra y analizando su trabajo en la temporada 1909-10, el doctor Ruiz Albéniz (1910) le dedicó un artículo en el que le reputaba de «actor clínico».

> Gran artista, el insigne actor no limita su asimilación clínica a un momento dado; viene durante el transcurso de la obra presentando una gradación sintomática completamente ajustada a la verdad, sin recargar los detalles para que lleguen mejor al público, sino, fiel a la realidad, exponiéndolos naturalmente, sin aspavientos que esclavicen la atención. Cuando Borrás hace una obra de este género no se debe perder un detalle, un gesto, un paso de los que da en escena; a veces su voz balbucea, sus ojos se guiñan, su andar es torpe, sus manos tardan en asir un objeto cualquiera, sus ojos se hunden y miran apagados, o su boca silba palabras con ahogos de insuficiencia respiratoria…: es la enfermedad, es el drama, que avanza más con el trabajo del actor que con las palabras de la comedia; todo gira en derredor de esta presencia de Borrás en escena; pudieran suprimirse diálogos enteros: el público sólo quiere seguir los progresos de la enfermedad del protagonista.
>
> Un actor clínico es Borrás. Su trabajo estupendo trae a la escena las realidades de una sala de hospital. Médicos ilustres sonríen, presenciando la labor de Borrás, con la sonrisa del que acierta un diagnóstico y ve cómo los diversos fenómenos sintomáticos van apareciendo en conformidad con lo que las Patologías dicen. […]
>
> La ciencia del dolor y la muerte, velada siempre con túnicas respetuosas, con misterios que amedrentan, pasa a la escena, al público, por medio de un actor; sólo a título de ser el estudio tan admirable puede resultar artística esa manera de hacer Teatro, terriblemente genial, más trágica por el talento del actor que por el espíritu de las obras, que a no tener un intérprete como Borrás, un actor clínico que las representase con tan pasmoso ajuste de la realidad, provocarían la indignación del público por repugnancia, por sentimiento de estética.
>
> Pero, al fin, el trabajo de Borrás es tan admirable, que hoy, que tanto se lamentan los profesores de San Carlos de escasez de medios para la enseñanza clínica, bien pudieran adoptar el procedimiento de llevar a sus alumnos al teatro Español…

Entre los autores noveles, a que el contrato de arriendo obligaba a representar alguna de sus producciones, figuraron José López Pinillos y los hermanos Cueva. En esta temporada estrenaron, el primero, su comedia en tres actos

Hacia la dicha (31-III-1910), y los hermanos Jorge y José de la Cueva, *Agua de mayo* (28-III-1910), comedia en dos actos y en verso, imitación del teatro antiguo.

De los dramaturgos modernos en lengua castellana, cuyas obras formaban parte del repertorio de la compañía, se representaron *Juan José* de J. Dicenta (siete funciones, una de ellas popular), *Señora ama* de Benavente (tres funciones, más una popular), estrenada en el teatro de la Princesa por Carmen Cobeña (22-II-1908), así como *Los ojos de los muertos* (7-XI-1907), que eligió para la noche de su beneficio, celebrado el 3 de abril de 1910, y que, junto al estreno de *El eterno burlador*, boceto dramático en verso de J. Jurado de la Parra y Ramón Godoy, puso broche de oro a la temporada del Español.

Don José Echegaray, autor que electrizaba a los públicos del último cuarto del siglo XIX con sus dramas neorrománticos, también fue puesto en escena en esta campaña dramática. No olvidaba Carmen Cobeña los años que pasó junto a los hermanos Calvo (Rafael y Ricardo) y a Antonio Vico, en que el escritor, contando con las facultades de Vico y del más famoso de los Calvo, le hacía obras a patrón. Las producciones de Echegaray, en el repertorio de la actriz, volvían a escena de cuando en cuando. Vivo en su recuerdo debía estar la obra de su presentación como dama joven en el teatro de la Princesa de Madrid, *O locura o santidad* (20-I-1888), en la compañía de Calvo y Vico. O su fortuna de representar un pequeño papel (Paz) en el estreno en la capital de *Los rígidos* (Español, 19-XI-1889), con Antonio Vico y Ricardo Calvo como primeras figuras. O la Ángeles en el estreno en la Comedia (17-XII-1892) de *Comedia sin desenlace*, en la que trabajaron juntos Antonio Vico y Emilio Mario. Según confesaba a «Colombine» (1914, 1916), era Echegaray el dramaturgo que más sugestionaba al público: «Yo quisiera que usted viese, pese a prejuicios de escuela, con qué magia se apodera del espíritu de los espectadores y lo funde en un haz, en un solo espíritu, con cuyas emociones juega a su capricho. Es prodigioso». Para poner en cartel su teatro se dieron cuatro representaciones, una de ellas popular, de su drama en tres actos y en verso, *El gran galeoto*, que habían estrenado en el Español los hermanos Calvo (Rafael, Ricardo y José) el 19 de marzo de 1881, y que dio lugar a la separación artística de Rafael Calvo y Antonio Vico. Quizá la Cobeña quiso homenajear con la elección de esta obra no solo al dramaturgo, sino también a tres de sus maestros: los hermanos Calvo (Rafael y Ricardo) y Antonio Vico.

También Federico Oliver estrenó en esta temporada su drama en tres actos *La esclava* (3-XII-1909), que fue acogida con disparidad de criterios. «Alejandro Miquis» le dedicó nada menos que tres artículos (1909c, 1909d, 1909e). Con esta obra hizo su presentación en un teatro comercial la joven

actriz Anita Martos de la Escosura, quien, desde el «Teatro de Arte», dirigido por «Alejandro Miquis», daba su salto a la escena pública (Menéndez-Onrubia, 2016). Este crítico puso muchos reparos a la obra, si bien elogió la labor de Oliver como director de escena: «ha estudiado bien la época y el país y ha logrado cuadros que den idea de ella. Habrá en su trabajo detalles equivocados, tal vez; pero ellos no quitan mérito al conjunto, muy digno de aplauso» (1909d). A continuación, prodigaba grandes elogios a la interpretación que de Rodopis había hecho A. Martos, sin dedicar una palabra a la labor de la primera actriz ni a la de otros actores.

La esclava se mantuvo en cartel desde la fecha de su estreno hasta el 19 de diciembre (ocho funciones, dos de ellas populares), alternando con otras obras, por enfermedad de la Cobeña.

Sin duda, el autor moderno más representado fue Galdós. Por él sentía verdadero cariño, admiración y respeto el matrimonio, tanto, que Carmen Cobeña fue la actriz que se singularizó en el teatro del grancanario (Bueno, 1903; Menéndez-Onrubia, 2020). Sirva como ilustración la valentía que tuvo al presentarse en el teatro Politeama de Buenos Aires, en su primera gira artística por tierras americanas, con *La de San Quintín*, según le comunicaba la actriz a Galdós en carta remitida desde Montevideo (Uruguay) el 9 de junio de 1903: «En contra con toda la prensa de Buenos Aires […] que no quería que debutara con *La de San Quintín*, triunfé con mi duquesa, en toda la línea, a pesar… de los pesares» (Casa-Museo, 1090).

En esta temporada en el Español y como homenaje a su autor, repuso *La loca de la casa* (tres funciones, más una popular), casi para cerrar el año (29-XII-1909) y abrir con ella el nuevo (1, 2 y 9 de enero de 1910). De igual modo, *El abuelo* se representó el 31 de diciembre e inauguró 1910, en combinación con *La loca de la casa*, dándose en la función de tarde esta última y en la de noche aquella. Alcanzó *El abuelo* las nueve representaciones, dos de ellas populares.

Galdós, que declaraba llevar alejado de las salas teatrales un tiempo, quedó impresionado con la labor realizada por Borrás en la interpretación del anciano conde de Albrit. Sin duda, debió presenciar la mejor interpretación del personaje en la función popular que tuvo lugar la noche del 9 de enero (por la tarde se escenificó *La loca de la casa*). Contra su costumbre, y en esta temporada reincidió, dedicó un artículo a la labor realizada por Borrás.

> De Borrás y de su trabajo insuperable diré que es el ejemplo más claro del arte progresivo en la interpretación o creación de caracteres. Como gran artista, Borrás labora constantemente en el modelado de las figuras escénicas, que ofrecen abundante partido a sus extraordinarias facultades físicas y mentales, a la variedad maravillosa de su registro facial, y al estupendo mecanismo de sus nervios. En tres ocasiones le vi encarnar el tipo del viejo Albrit, y en cada

> una de ellas daba mayor realce a la figura con nuevos toques de idealidad o de realismo. Afina, pulimenta y perfecciona sin cesar; expresa con el silencio tanto como con la palabra; el gesto, la actitud y la riqueza de inflexiones de voz completan su obra mágica y representativa, y elevan hasta lo increíble la emoción del espectador. […]
>
> No puedo ocultar la satisfacción intensa con que he visto *El abuelo*, en el Español, en función de *gran moda popular*. La obra, lo digo con toda verdad, no me ha parecido mía; tan remozada la vi y tan bien perfilada y abrillantada por Borrás y sus compañeros de escena. Agradezco al gran artista que haya traído ante este público, después de darle aire en los teatros de América, esta obra que yo consideraba envejecida y que se iba borrando de mi memoria. Gracias a la perfección histriónica y al estudio minucioso de los caracteres, las obras viven más de lo que pudo creerse. Parece que se acaban, y una interpretación esmerada y un público sensible a la emoción les dan nueva vida (Pérez Galdós, 1910a).

Un estreno del escritor canario se verificó en esta temporada (20 de febrero de 1910). Desde 1896 (*La fiera*) no había dado a Carmen Cobeña ninguna obra nueva, a pesar de los requerimientos que tanto ella como Oliver le hacían. Como la temporada del Español venía dejando claro que a él asistía un público muy variado, y se hacía accesible con las funciones populares, animado por la Cobeña («Yo me atrevo»), emprendió la tarea de adaptar la novela dialogada *Casandra* (1905) a la escena. No era obra que pudiera digerir el abono aristocrático de otras empresas. Con *Casandra*, la formada por C. Cobeña y F. Oliver prestaba un gran servicio «a la causa democrática con las representaciones de dicha obra» (Benavente, 1910).

Acogida por la prensa con juicios contrapuestos, lo cierto es que si la actriz no se hubiera atrevido con el personaje y la obra, no habría puesto la mano su autor sobre ella. La buena acogida del público quedó de manifiesto en las treinta y una funciones en que se representó, trece de ellas populares, como popular fue la de la noche del beneficio del escritor (2-IV-1910), así como la de la tarde siguiente, con la despedida de la compañía en la de la noche y el beneficio de Carmen Cobeña.

Por segunda vez, la valoración del escritor sobre el trabajo de un actor o actriz en alguna de sus producciones (Pérez Galdós, 1910a), en este caso sobre Carmen Cobeña y su arrojo al atreverse con *Casandra*, al tiempo que valoraba la campaña teatral desarrollada por los Cobeña-Oliver en el Español en la temporada 1909-1910, volvía a emitir su juicio sobre un actor publicado en la prensa.

> Particularmente, debo yo gratitud a Carmen Cobeña. Hallábame perplejo y sin ánimos para trasladar de la Novela al Teatro el escabroso asunto de «Casandra», y llegué a pensar que ninguna actriz de las de primera afrontaría

> los riesgos y dificultades de esta obra. Pero, al comenzar la temporada, después de leer y estudiar detenidamente el libro, Carmen Cobeña dijo resueltamente: «Yo me atrevo». Esta valentía gallarda me contagió al instante; no quise ser menos que ella, y sofocando el miedo, me atreví con la «Casandra» teatral. Bien claro está que el público nos ha dado la razón. De los audaces es el éxito, y casi podríamos afirmar que, en asuntos como el de este drama, el público de nuestros días nos ayuda con toda su alma a vencer los peligros; las audacias de acción y pensamiento aún le parecen pocas (Pérez Galdós, 1910b).

En cumplimiento de una de las cláusulas impuestas por el Ayuntamiento en su contrato de representar obras clásicas, el *Tenorio* no se conceptuaba como tal,[11] además de *Calixto y Melibea* con la que, como hemos visto, se inauguró la temporada, se pusieron en escena *La luna de la sierra*, de Luis Vélez de Guevara, refundida por Cristóbal de Castro. A su estreno (4-II-1910) precedió la lectura de unas cuartillas de Francisco Rodríguez Marín por el actor Ricardo Calvo Agosti. No gustó la refundición a algunos críticos teatrales de prensa, a pesar de la buena acogida que le dispensó el público, que acudió a las diecisiete funciones que de ella se dieron. Contestó Cristóbal de Castro con un artículo en el que repasaba lo que esos críticos habían dicho sobre su refundición, y con el que dejó en evidencia a José de Laserna (*El Imparcial*), siempre al lado de los Guerrero-Mendoza, y detractor de la labor artística de Carmen Cobeña. Debió hacer efecto la reconvención, aunque quizá no fuera sincero de aquí en adelante, porque abandonó su tono severo con la actriz. Defendía Cristóbal de Castro su labor, no solo en la parte artística, sino por la acogida que le habían dispensado los espectadores, al tiempo que valoraba la interpretación de los actores:

> Yo los dejo decir [a los críticos], para felicitar con entusiasmo a Carmen Cobeña y a Borrás, que según todos los periódicos –menos *El Imparcial* y *La Correspondencia*– obtuvieron anoche un colosal triunfo, y a Oliver que, como empresario y director, recibió calurosas felicitaciones. […] Porque pesa mucho esto de que un teatro lleno de un público selecto y culto como anoche lo estaba el Español aplauda calurosamente una obra (Castro, 1910).

Cervantes y su entremés *El vizcaíno fungido*, junto a *Calixto y Melibea*, se escenificó el 12 de marzo de 1910 en una función a beneficio de las casas de socorro.

11. Las funciones de la obra clásica de Zorrilla, que habían ido decayendo en muchos escenarios con el paso de los años, tuvieron su cabida en esta temporada en el Español, si bien el naturalismo escénico de Borrás era poco apto para encarnar a su protagonista. Muy crítico se mostró «Alejandro Miquis» (1909b) con la interpretación del actor catalán, considerándola como un fracaso. La doña Inés de la Cobeña solo le gustó en algunos momentos de su interpretación. Con todo, el público recibió bien el drama romántico, del que se dieron quince funciones, más una popular, entre las de tarde y noche.

De las obras del teatro áureo, fue sin duda *El alcalde de Zalamea* la mejor valorada por la crítica periodística. La Isabel de Carmen Cobeña y, sobre todo, el Pedro Crespo de Borrás, una de sus mejores interpretaciones, merecieron los elogios de la prensa y de los espectadores, que ocuparon las localidades del Español en las trece funciones que se dieron entre el 16 de noviembre de 1909 y el 24 de febrero de 1910.

Felizmente terminó la temporada en el teatro Español la noche del domingo 3 de abril de 1910 con el beneficio de Carmen Cobeña (*Los ojos de los muertos*, de Benavente, y el estreno de *El eterno burlador*, de Jurado de la Parra y Godoy). La labor realizada por la empresa Cobeña-Oliver había sido fructífera para ellos y para el teatro español. Con las obras representadas y con las funciones populares, se había recuperado a un público alejado en otras temporadas del coliseo municipal.

Así valoraba Galdós este fin de campaña:

> Terminada lucidamente anoche la temporada del teatro Español, todos los que padecemos el delirio inocente de enjaretar comedias y dramas debemos homenaje caluroso y parabienes mil a Carmen Cobeña, la insigne actriz, que en todos los géneros descuella y en todas las obras, grandes o chicas, festivas o serias, pone su elevado sentimiento artístico, sus facultades múltiples, su firmísima voluntad y energía.
>
> Desde «Calixto y Melibea» hasta «Los ojos de los muertos», dilatada serie de triunfos, ha interpretado innumerable caracteres contrapuestos y trabajosos, con tan feliz acierto en lo más viejo de lo clásico como en lo más joven de lo moderno. Debemos festejarla y enaltecerla por su histrionismo admirable y por su colaboración en una campaña patriótica, que también en estas luchas del arte escénico hemos de guarecernos todos al pie de la gloriosa escena. El «Teatro Español», que propiamente deberíamos llamar «Nuestro Teatro», es el refugio de los que adolecemos de la monomanía dramática, y con ella, afrontando marejadas del público y algún mareo de los críticos, contribuimos a la cultura hispana sin trampa ni cartulina de francesadas más o menos distinguidas y elegantes. […]
>
> Satisfechos debemos estar de ver en «Nuestro Teatro» el valor unido a preclaros talentos. La razón dramática «Cobeña-Oliver» es garantía de que los nuevos ingenios podrán llevar a la escena los problemas candentes de la sociedad y la familia en relación con la vida moral y económica (Pérez Galdós, 1910b).

También para Pedro de Répide (1910) la labor desarrollada en el Español por Carmen Cobeña y Federico Oliver no dejaba nada que desear:

> Bello y digno remate puso anoche Carmen Cobeña a la brillantísima temporada que ha realizado en el teatro Español.
>
> No había quedado ciertamente este coliseo en condiciones apetecibles para ser recogido como herencia por cualquier empresa. Era menester que

> sus nuevos ocupantes fuesen un empresario y una actriz y un actor de tal relieve que el público no pudiese tener lugar a decir que advertía la falta de los anteriores y prestigiosos inquilinos [María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza].
>
> He ahí el gran triunfo de la razón social artística Cobeña-Oliver. Ellos han llevado a cabo la más larga campaña que se ha verificado en nuestro teatro clásico. Y, para desmentir el refrán, hase dado el caso de que la cantidad ha ido hermanada con la calidad, y ha habido pocas temporadas en el coliseo de la plaza de Santa Ana tan lucidas y tan dignas de memoria como la que anoche cerrose con llave de oro. Realmente, este primer año es una garantía y una promesa de que el paso del matrimonio Cobeña-Oliver por el teatro Español ha de ser tan provechoso para el arte patrio, como memorable página para la historia del viejo corral de la Pacheca.
>
> El teatro clásico y el moderno han tenido su justo culto en aquellas tablas venerables. Carmen Cobeña y Enrique Borrás han sido la grande garantía ofrecida al público, y la campaña ha respondido plenamente a ese ofrecimiento. La sala, abarrotada de gente durante noches y noches, ha sido la mejor prueba de ello.
>
> Carmen Cobeña merece bien de todos. Su labor artística, que la hubo de colocar hace tiempo en la cumbre de la escena española, ha triunfado una vez más, conservando el teatro Español en el alto rango de arte que por abolengo le corresponde.

Los artistas del Español salieron a provincias a hacer su temporada de verano. Federico Oliver presentó al Ayuntamiento la lista de la compañía para la próxima temporada de invierno (1910-11) a principios del mes de julio. Sin embargo, el Ayuntamiento de Madrid, haciendo gala de una arbitrariedad palmaria, rescindió el contrato de arriendo con Oliver en la sesión que celebró el 19 de agosto. Los Cobeña-Oliver se quedaban sin teatro. Federico Oliver, que entendió que se cometía una tropelía con ellos, demandó al Ayuntamiento. Tras pasar el caso por varias instancias judiciales, en el primer trimestre de 1914 la Sala tercera del Tribunal Supremo apreció las malas prácticas municipales y obligó al Ayuntamiento a devolver el teatro Español a la empresa Oliver-Cobeña (El pleito, 1914; Flores García, 1914). En virtud del fallo del Supremo, el matrimonio regresó al teatro que les había sido arrebatado injustamente, y en él trabajaron cuatro temporadas seguidas (1914-15 a 1917-18). Quede este capítulo pendiente de estudio para otra ocasión.

Bibliografía citada

AGUILERA SASTRE, Juan (2005), «Tradición y modernidad: la cuestión del Teatro Nacional en España (1900-1910)», en AA.VV., *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 185-216.

ALEJANDRO MIQUIS [ANSELMO GONZÁLEZ] (1909A), «Inauguración del Español. «Calisto y Melibea». (*La Celestina*)», *Diario Universal*, 23 de octubre, h. 1r, c. 6-1v, c. 1.

ALEJANDRO MIQUIS (1909B), «Teatro Español. Borrás en el «Tenorio»», *Diario Universal*, 31 de octubre, h. 1r, c. 4.

ALEJANDRO MIQUIS (1909C), «Teatro Español. «La esclava». I», *Diario Universal*, 4 de diciembre, h. 1r, c. 3-4.

ALEJANDRO MIQUIS (1909D), «Teatro Español. «La esclava». II», *Diario Universal*, 7 de diciembre, h. 1r, c. 6-h. 1v, c. 1-2.

ALEJANDRO MIQUIS (1909E), «Teatro Español. «La esclava». III», *Diario Universal*, 9 de diciembre, h. 1r, c. 3-4.

ALSINA, José (1908a), «A ras de tierra. Comentarios breves a una breve noticia», *El País*, 23 de marzo, p. [3].

ALSINA, José (1908b), «Proyecto de "trust». Las cien funciones del Español», *El País*, 14 de septiembre, p. [3].

ALSINA, José (1909), «Fernando de Rojas en el Español. «La Celestina». (Tragicomedia de Calixto y Melibea)», *El* País, 23 de octubre, p. 2.

ARMIÑÁN, Jaime de (2000), *La dulce España. Memorias de un niño partido en dos*, Barcelona, Tusquets.

BENAVENTE, Jacinto (1910), «De sobremesa», *Los Lunes de El Imparcial*, 22 de agosto, p. [3].

BUENO, Manuel (1903), «Vida teatral», *Heraldo de Madrid*, 5 de julio, h. 1r, c. 3-4.

BURGOS, Carmen de (Colombine) (1916), *Confidencias de artistas*, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Sociedad Española de Librería, pp. 85-87.

CARAMANCHEL [RICARDO J. CATARINEU] (1903), «La Cobeña a América», *La Correspondencia de España*, 15 de marzo, h. 3r, c. 5-6.

CASTRO, Cristóbal de (1910), «Titirimundi. Crítica de críticos», *Heraldo de Madrid*, 5 de febrero, h. 1r, c. 4.

«Chismes y cuentos» (1887), *Madrid Cómico*, 12 de febrero, p. 7.

CLARÍN (1891), «Palique», *Madrid Cómico*, 18 de julio, pp. 3 y 6.

COLOMBINE [CARMEN DE BURGOS] (1914), «Confidencias de artistas. Carmen Cobeña», *Heraldo de Madrid*, 7 de diciembre, h. 1v, c. 1-2.

«Correo de teatros» (1886), *La Correspondencia de España*, 19 de marzo, h. 2r, c. 1.

«De la señora Cobeña» (1909), *Heraldo de Madrid*, 5 de septiembre, h. 1r, c. 5.

«De teatros. Mendoza deja el Español» (1908), *La Correspondencia de España*, 18 de septiembre, h. 2r, c. 1.

«El pleito del Teatro Español» (1914), *La Correspondencia de España*, 30 de mayo, p. 7.

«El teatro Español. Un dictamen y dos votos particulares» (1909), *Heraldo de Madrid*, 9 de septiembre, h. 1v, c. 3-4.

Escritura de contrata para explotación del Teatro Español otorgada por el Excmo. Ayuntamiento de Madrid a favor de Don Federico Oliver y Crespo en 16 de octubre de 1909 (1910), Madrid, Imprenta Municipal.

«Español y Princesa» (1908), *Heraldo de Madrid*, 20 de marzo, h. 1v, c. 3.

Flores García, Francisco (1914), «El teatro Español», *Heraldo de Madrid*, 23 de julio, h. 1v, c. 2.

Gimeno de Flaquer, Concepción (1898), «Carmen Cobeña, eminente primera actriz del Teatro de la Comedia», *El Álbum Ibero Americano*, 7 de noviembre, pp. 486-487.

«Información teatral» (1926), *El Sol*, 23 de febrero, p. 2.

L. (1902), «Estreno de "Casa de muñecas" en Sevilla», *La Época*, 22 de mayo, h. 1r, c. 4.

«La Cobeña en Barcelona» (1902), *El Liberal*, 8 de junio, h. 1r, c. 6.

«La lista del Español» (1909), *La Correspondencia de España*, 14 de septiembre, p. 6.

Menéndez-Onrubia, Carmen (1984), *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.

Menéndez-Onrubia, Carmen (2005), «*Alma y vida*. Del telar a la escena», *Isidora*, 1, pp. 33-54.

Menéndez-Onrubia, Carmen (2016), «Anita Martos: su aportación a la escena española del siglo xx», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 41 (2), pp. 425-446.

Menéndez-Onrubia, Carmen (2020), «Reposiciones del teatro galdosiano en la escena madrileña (1901-1919)», coord. J. M. González Herrán *et al*, *El siglo que no cesa: el pensamiento y la literatura del siglo xix desde los siglos xx y xxi*, Barcelona, Universitat, pp. 91-102.

«Noticias de espectáculos» (1888), *El Día*, 19 de enero, h. 2v, c. 4.

Ortega, Soledad (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente.

Pérez Galdós, B. (1910a), «Galdós y el Teatro. Borrás en «El abuelo»», *Heraldo de Madrid*, 13 de enero, h. 1r, c. 3-4.

Pérez Galdós, B. (1910b), «Nuestro Teatro», *El Liberal*, 4 de abril, h. 1v, c. 3-4.

Pérez Galdós, B. (2016), *Correspondencia*, eds. A. Smith, M. A. Rodríguez Sánchez & L. Lomask, Madrid, Cátedra.

Ramos Carrión, M., & A. Saint-Aubin (1909), «La adjudicación del Teatro Español», *El Imparcial*, 13 de septiembre, p. 4.

Répide, Pedro de (1910), «Español. Beneficio de Carmen Cobeña», *El Liberal*, 4 de abril, h. 1v, c. 3.

Rubio Jiménez, Jesús (2006), «Así que pasen cien años. Notas sobre la primera recepción de Ibsen en España», *ADE teatro*, 110, pp. 30-33.

Ruiz Albéniz, Doctor [Víctor] (1910), «La medicina en el teatro. Un actor clínico», *Diario Universal*, 19 de febrero, h. 1r, c. 6.

SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael (1954), *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico crítico*, Barcelona, Ariel.

Teatro Español. Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo. Noviembre de 1888 (1888), Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal.

Un repórter (1907), «La labor de Galdós», *El Liberal*, 25 de noviembre, p. 2.

URIARTE, Luis (1918), *El retablo de Talía*, prefacio de Antonio Zozaya, Madrid, Imp. Española, pp. [67]-75.

ZEDA [Francisco Fernández Villegas] (1910), «Veladas teatrales. Español. *La madre*, obra original de S. Rusiñol», *La Época*, 29 de enero, h. 1r, c. 3.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 193-216
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.07

La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: Un componente de la historia teatral por explorar

The life trajectory of the actors of the 18th century: A component of theatrical history to explore

Christian PEYTAVY

Autoría:
Christian Peytavy
christian.peytavy@univ-pau.fr
Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), France
Laboratorio ALTER, EA 7504 (Arts/Langages: Transitions & Relations)
https://orcid.org/0000-0002-0075-9215

Citación:
PEYTAVY, Christian. «La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: Un componente de la historia teatral por explorar», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 193-216. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.07

Fecha de recepción: 01/06/2021
Fecha de aceptación: 01/09/2021

© 2022 Christian Peytavy

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Los datos sobre la vida y la actividad de los actores, vistos como seres individuales y no como grupo, son numerosos pero muy dispersos. Recopilarlos gracias a herramientas modernas como MOVACT parece indispensable hoy en día: a través del prisma de la trayectoria vital de los actores, su movilidad por la Península, las compañías de las que formaron parte y las obras en las que actuaron, no solamente podremos conocerlos mejor, sino que afinaremos nuestro conocimiento de la actividad teatral en España en la segunda mitad del siglo XVIII y podremos abrir nuevas perspectivas de investigación.

Palabras clave: Teatro; siglo XVIII; actores; Movact; sainete

Abstract

The data on the life and activity of actors, seen as individual beings and not as a group, are numerous but very scattered. Collecting them thanks to modern tools such as MOVACT seems essential nowadays: through the prism of the life trajectory of the actors, their mobility through the Peninsula, the companies they were part of and the theatrical plays in which they acted, we will not only be able to know them better but will also enhance our knowledge of theatrical activity in Spain in the second half of the 18th century and open up new research perspectives.

Keywords: Theatre; 18th century; actors; Movact; sainete

Introducción

Puede parecer una evidencia decir que las actrices y los actores del siglo XVIII alcanzaron una fama variable según su estirpe, el tipo de compañía(s) de la(s) que formaron parte, su empleo en ella(s), la(s) ciudad(es) en la(s) que actuaron, sus dotes artísticas y su aceptación por el público, o sencillamente las contingencias de la vida. No hace falta presentar, por ejemplo, a María Ladvenant, María del Rosario Fernández (La Tirana) o María Antonia Fernández (la Caramba): la segunda llegó a ser retratada por Goya y las tres ya dieron lugar a extensos estudios, desde *Actrices españolas en el siglo XVIII* (Cotarelo, 2007) hasta la tesis doctoral sobre La Tirana de J. M.ª Martín Valverde (2015). Es muy probable, en cambio, que poca gente sepa tan bien quiénes eran Pedro Navarro, Ignacio Cadenas, Manuel Florentín, José Grandoti o Jaime Cabrera, a pesar de que ellos también hayan pisado las tablas madrileñas (por lo menos). Pero el hecho de que los actores y las actrices hayan sido estrellas fugaces o astros resplandecientes en la historia del teatro español no es y no debe ser un criterio suficiente para determinar si merecen o no el interés del investigador moderno. A lo sumo puede motivar el orden en el que éste se dedique a estudiarlos. En efecto, cada cómico es una pieza de un puzle que se quedaría incompleto sin él o sin ella. Es más: la escasa huella que por razones muy variadas dejó tal o cual actor o actriz puede resultar muy valiosa, precisamente por la fugacidad de su paso por la escena española, como lo veremos.

En ese trabajo, pues, trataremos de explicar por qué reconstituir y estudiar más esa «trayectoria vital» de todos los cómicos tiene una importancia que supera con creces el mero interés biográfico individual. Para ello, presentaremos una relativamente amplia muestra del tipo de datos (personales y laborales) que conviene recopilar ya que andan esparcidos en estudios anteriores, en los archivos de diversas instituciones o en los manuscritos de obras teatrales (las de costumbres teatrales en particular[1]): las fechas de nacimiento y de muerte de los actores, el periodo durante el cual ejercieron su oficio, datos relativos a su físico y su carácter, sus relaciones familiares o su situación civil, las compañías de las que formaron parte, su carrera artística y su circulación por la Península. Como es de prever, semejante tarea precisa de una herramienta adecuada, así que evocaremos la reciente base de datos colaborativa llamada Movact (MOVilidad de ACTores), que pretende facilitar este trabajo y arrojar una luz si

1. Son aquellas obras (sainetes, entremeses, loas o introducciones) en las que los actores y actrices hacían de sí mismos, y solían escenificar momentos ficticios –pero con elementos reales– de la vida de la compañía, antes, durante o después de un ensayo o una función. En adelante, por comodidad, utilizaremos el término «sainete de costumbre teatrales» para designar este tipo de obras.

no nueva por lo menos más amplia, sobre los actores y por consiguiente sobre la actividad teatral en España en la segunda mitad del siglo XVIII.

Nacimiento (y muerte)

Lo primero que solemos querer conocer para situar a un actor en el tiempo, son las fechas de su nacimiento y de su muerte. Estos datos, sin embargo, no son fáciles de conseguir porque las más veces supone hurgar en los archivos (entre las partidas de bautismos, matrimonios y defunción de las parroquias, por ejemplo), sin garantía de éxito, a pesar del tiempo que esta tarea requiere y las eventuales dificultades de acceso al archivo donde se encuentran. Por suerte, varias instituciones han iniciado un programa de digitalización de sus fondos, esfuerzo que conviene seguir estimulando a nivel municipal, regional o estatal. En efecto, es un avance importante tener acceso en línea a cada vez más manuscritos de la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM) o de la Biblioteca Nacional (BNM) así como a la hemeroteca digital de la misma, o a las partidas de bautismo, bodas y defunción del Archivo Diocesano de Madrid, aunque desgraciadamente no estén disponibles todavía bajo ese formato los registros de la parroquia de San Sebastián, tan íntimamente relacionada con los actores y su gremio ampliamente documentado por Subirá (1960). De ahí la importancia de las investigaciones previas y del trabajo colaborativo que hacen que ya conozcamos la fecha de defunción de cierto número de cómicos, entre los cuales están, por citar algunos, Francisca Muñoz (1766), Nicolás de la Calle (1767), María Ladvenant (1767), María Ignacia Ibáñez (1771), Vicente Merino (1776), María Josefa Huerta (1779), Manuel Santos Vera (1784), Vicente Galván (1785), Joaquín Palomino (1785), María Antonia Fernández (1787), Juan Aldovera (1789), Diego Coronado (1789), José Martínez Huerta (1793), Sebastiana Pereira (1796), Manuel Martínez (1795), Eusebio Ribera (1797), José Espejo (1797), Mariano Puchol (1801), Mariana Raboso (1806), Miguel Garrido (1807), Mariano Querol (1823), etc. Pero no es el caso para otros muchos.

Vida profesional

Que tengamos o no los datos precedentes, también nos interesa determinar el periodo de su vida en que el actor o la actriz ejerció su oficio. Para conseguirlo, están ante todo los diversos documentos administrativos, las listas oficiales de las compañías por temporada, las peticiones o los memoriales dirigidos a la Junta de teatros u otros documentos como el *Libro para el goze* [sic] *del Monte Pío que empieza este año de 1780* del gremio de actores referido por

Subirá (1960:127-128), de sumo interés para conocer la fecha en que varios se jubilaron o murieron.

También se les puede seguir el rastro en la prensa, que se trate a veces de la lista de actores de la compañía (la de la temporada 1794-1795, por ejemplo, fue publicada en *El diario de Madrid* del 9 de abril de 1794) o que sean menciones esporádicas cuando se anuncia el programa teatral de la función del día: por ejemplo, podemos leer en la rúbrica «Teatros» del *Diario de Madrid* del 5 de enero de 1788 que en el teatro del Príncipe habrá «dos tonadillas, la primera nueva, la cantan María Ribera y Tadeo Palomino»[2].

En los sainetes de costumbres teatrales, y en particular en los de principios de temporada (pero no exclusivamente), también suelen abundar los datos sobre los actores y las actrices que acaban de integrar la compañía, su procedencia, los cambios de empleo dentro de la compañía o cualquier otra novedad.

Algunos títulos son elocuentes: *Sainete nuevo para empezar temporada la compañía de Nicolás de la Calle* (Cruz, 1765), *Introducción jocosa para presentar a María Montéis en el teatro con la comedia de los Amantes de Teruel* (Vázquez, 1779b), *Loa para empezar la temporada la compañía de Eusebio Ribera el año 1793* (Rodríguez de Arellano, 1793), *Sainete nuevo para presentar al público de Madrid a la señora Mariana Márquez en la primera semana de la temporada de las representaciones de por la noche* (Vázquez, 1794), etc. En la primera obra, por ejemplo, Nicolás de la Calle descubre los quebraderos de cabeza propios de ser autor, ya que sucede a María Ladvenant, y en la segunda, nos enteramos de la situación de María Montéis, «que es cómica de los teatros / de fuera» (vv.181-182), y se hallaba sin trabajo «porque en las más capitales / están los teatros cerrados» (vv.339-340), y que su presencia en Madrid es motivada por la «necesidad y lo atrasado / de caudales» (vv.352-353), de manera que tiene permiso para demostrar sus habilidades en una comedia[3]; también se evoca de forma indirecta en el sainete el cambio de autor en la temporada 1779-1780 de una de las dos compañías (Juan Ponce sucede a Eusebio Ribera): la mujer del Ribera (Joaquina Moro), cuando se entera de que la nueva autora (María Mayor Ordóñez) acaba de levantarse, exclama: «¡Ah, qué bueno es ser Autora! / También yo hacía otro tanto, / a las diez me levantaba» (vv.80-82). En *Los temores de las nuevas* (Cruz, 1770), toda la compañía de Juan Ponce se va

2. Se pueden consultar estos ejemplares del *Diario* en la hemeroteca digital de la BNE.

3. Cotarelo indica en efecto que María Montéis decía en 12 de octubre 1779 a la Junta que hacía siete años que hacía primeras damas en Barcelona y Zaragoza, con caudal de 215 comedias y que deseaba entrar en los teatros de Madrid, sin lograrlo más que temporalmente (1899: 554). Desgraciadamente, la prueba no fue muy concluyente ya que María Montéis no forma parte de ninguna compañía madrileña en la temporada siguiente.

juntando para ver las habilidades de las nuevas actrices (Josefa Figueras, Francisca Ladvenant, Nicolasa Palomera y Juana Blanco), algo temerosas y dudando de si gustarán al público madrileño o no; en ¡*Válgate Dios por Garrido*! (Cruz, 1775), titulado más tarde y con razón por su autor *Las tres graciosas*, se presenta la novedad de aquella temporada, o sea el hecho de que había tres damas terceras: María de la Chica –de verso–, María Mayor Ordóñez –para cantar– y Mariana Raboso –para el baile–. *La entrega de sainetistas* (Vázquez, 1776a), por su parte, sirvió para presentar a los miembros de la compañía de Manuel Martínez para la temporada 1776-1777; *El recibimiento de Juan Ramos* (Cruz, 1776) se escribió porque el actor pasó a la otra compañía; *La compañía obsequiosa* (Cruz, 1779) se subtitula de manera explícita en el manuscrito *Saynete para la de Martínez en ocasión de presentarse al público en ella por la primera vez la señora Josefa Figueras*; en *El ensayo con empeño* (Cruz, 1782a), sin que sepamos por qué, descubrimos que Eusebio Ribera hace de autor interino de la compañía de Juan Ponce, y así fue durante un tiempo como lo confirma un documento que menciona un escrito de sainetes para los días de fiesta (es decir durante la temporada de verano) encargado por Eusebio Ribera[4]; *Para padrinos las damas* (Laviano, 1783) es una introducción para presentar a Antonio Robles, nuevo sobresaliente de la compañía, que había regresado a Madrid, mientras que en *Las mujeres conjuradas* (Vázquez, 1774b), se presenta a la joven Silveria de Rivas y Ladvenant; el ascenso de Polonia Rochel a graciosa en la compañía de Ponce sirve de trama a *El castigo en diversión y petición de Polonia* (Vázquez, 1782), mientras que el ascenso a graciosa de Nicolasa Palomera en la compañía de Manuel Martínez dio lugar al *Sainete nuevo para empezar a ser graciosa la Nicolasa*[5] (Vázquez, 1782); y cuando, al año siguiente, Nicolasa Palomera «pidió que la dejasen de cuarta dama como estaba antes, quejándose del gran trabajo y estudio que le producían rebatos de sangre, dolores de muelas, etc.» (Cotarelo, 1899: 563), Vázquez escribió otro sainete para presentar a la nueva graciosa: *Los embustes creídos*, *para empezar de graciosa la Vicenta Sanz* (1783). Y así podríamos citar muchos más, que se van recopilando en Movact.

4. Archivo Municipal de Madrid, M 1/380/2, papeleta del 15 de septiembre de 1782, (Coulon, Movact).

5. Según la *Cartelera teatral madrileña*, este sainete se volvió a representar en diciembre de 1789, lo cual resulta sorprendente porque no hubo ningún cambio de graciosa en la temporada 1789-1790: tanto Nicolasa Palomera como Manuela Montéis ya eran terceras damas (de cantado y de representado respectivamente) durante la temporada anterior (1788-1789) y lo seguían siendo en 1789-1790. En cambio, puede que se haya «masculinizado» el papel de Nicolasa, ya que en la temporada 1789-1790 hubo un cambio de 2.º gracioso. En efecto, tras la muerte de Diego Coronado, se incorporó Francisco López para acompañar al gracioso 1.º, que seguía siendo el mismo que en esta obra: Miguel Garrido.

Pero los sainetes que no son de costumbres teatrales también tienen su interés, o más bien los repartos que a veces figuran en los manuscritos o impresos, aunque lleven posibles –y a veces irremediables– borrones cuando la obra se volvió a representar. Y si no hay reparto como tal, a veces es posible reconstruirlo porque algunos dramaturgos como Ramón de la Cruz solían indicar en el margen izquierdo el nombre, apellido o apodo del actor abreviados en lugar del nombre del personaje al que interpretaba, lo cual también podía acarrear confusiones cuando la obra se volvía a representar con actores diferentes. Ocurre, sin embargo, que estos repartos sean incompletos, o que solo venga indicado el empleo en la compañía del que tendrá que hacer el papel, o hay abreviaturas, algunos se nombran por su apellido, otros por su nombre o por su apodo (Chinita, Camas, la Caramba, Nabenana, la Granadina –de ahí la gracia que interprete a una maja llamada la Toledana en un sainete (Vázquez, 1775b)–, etc.) o incluso una masculinización o feminización de los apellidos o apodos para designar a una esposa, un hermano o un hijo. Por ejemplo, en el reparto de *La malicia castigada* (Moncín, 1788), el papel de labrador se atribuye a «Granadino», o sea Manuel González, el hijo de la Granadina (María de la Chica). Mencionemos de paso, por su valor testimonial, que para iniciar la temporada 1776-1777 se estrenó *La entrega de sainetistas* (Vázquez, 1776a), sainete en el que asistimos a esta divertida situación que subraya que el apodo de María Antonia Fernández era reciente entonces[6]:

GARRIDO ¡Qué voces que pegan,
caramba!

Sale muy diligente la CARAMBA.

CARAMBA ¿Quién me ha llamado?

GARRIDO Yo dije casual «caramba»,
que de usted no me he acordado.

CARAMBA Es que me ha dado en llamar
a mí así, ¿está usted? (vv.51-56).

6. Le pusieron el apodo a raíz de cantar una tonadilla a poco de llegar a Madrid en 1776 (Cotarelo, 1899: 508).

Que obtengamos la lista de actores directamente, gracias al reparto, o que la tengamos que reconstruir «manualmente», es un hito temporal importante: nos permite saber que el actor estaba vivo y en activo, además de comprobar su papel y el nombre de sus compañeros en ese momento preciso. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que puede haber un ligero desfase entre esa lista del manuscrito y la realidad, debido al lapso de tiempo variable entre el momento en que se escribía la obra y el día de su estreno: podía haber enfermado o muerto algún actor, y no es raro que se barajen los empleos durante la temporada. Por ejemplo, Josefa Figueras, primera dama de la compañía de Ponce, pasa a ser primera dama de la de Martínez a partir del mes de noviembre de 1779 por haber fallecido María Josefa Huerta, siendo sustituida en la de Ponce por Luisa Callejo y Josefa Carreras (Cotarelo, 1899:458).

En todo caso, es importante cotejar el reparto con la lista oficial de actores de la compañía (si la tenemos) de aquella temporada (si la conocemos). Lo más normal es que coincidan, pero no siempre es el caso. Por ejemplo, Victoria Ibáñez figura oficialmente en la compañía de Juan Ponce para la temporada 1782-1783 y se especifica que procede de Cádiz (Cotarelo, 1899:461), y sin embargo Cotarelo dice por otra parte (1899:532) que «en 1781 trabajaba en Barcelona» y que «este año fue colocada después de la formación como novena dama de Ribera» –en todo caso será la de Palomino, ya que Ribera no vuelve a ser autor hasta 1783–. Esto permitiría entender sin embargo que no aparezca en la lista oficial de la compañía en 1781-1782, que Cruz escribiera *El payo cómico* para su presentación en 1781 (Cotarelo, 1899: 532) y el hecho de que ya figure en junio de 1781 en el reparto de *Los payos de Trillo* (Vázquez).

Cruzar los datos, pues, permite detectar algunos errores en los documentos a nuestra disposición como el hecho de que se indique en la lista de la compañía de Ribera de 1794-1795 que Mariano Querol y José García Ugalde eran barbas (cuando eran graciosos), con el consiguiente olvido de los verdaderos barbas, Manuel de la Torre y Joaquín Luna (Cotarelo, 2009:513).

En el caso de que no estén fechados ni la obra ni el reparto, este último nos puede permitir datar un manuscrito si disponemos de las listas oficiales de actores de la compañía por temporada, aunque puede llevar su tiempo y la datación puede resultar más o menos precisa en función de los cómicos que integran el reparto y de su número. Por ejemplo, sería aproximativa la datación de una obra en la que actuasen tan solo Miguel Garrido, Diego Coronado, María de la Chica y Nicolasa Palomera, porque estuvieron actuando juntos casi diez años (de 1773-1774 a 1781-1782): cuantos más actores integran el reparto más posibilidades tenemos de que la datación sea precisa. En el caso de *La burla vengada*, sainete que no figura en la *Cartelera teatral madrileña* y en cuyo manuscrito no se indica ninguna fecha, el análisis del reparto permite

afirmar con bastante seguridad que fue escrito en la temporada 1790-1791, porque cuanto más nos alejamos de esa temporada más incompatibilidades hay.[7] De ahí que dijera al principio que por muy efímero que fuera el paso de un actor en una compañía, mucho valor tenía, porque su presencia en un reparto puede permitir datarlo rápidamente y de forma muy precisa. A veces, sin embargo, estamos ante situaciones que no sabemos resolver, por lo menos de momento: en *La boda crítica* (Cruz, 1774a), los dieciséis primeros apellidos del primer reparto y los diecisiete del segundo coinciden exclusivamente con la temporada 1774-1775 y la de 1779-1780 respectivamente, pero en ambos casos, hay otro papel más, el del criado Lorenzo, que se atribuye a un tal Solís en el primero, y un tal Pérez en el segundo, de los cuales no tenemos constancia en la compañía aquellas temporadas (Movact).

Árboles genealógicos y lazos familiares

Pero ¿quiénes eran los cómicos? Álvarez Barrientos recalca que «había algunos nacidos en familias teatrales […] pero estaban también los que […] huían de sus padres o estaban mal avenidos con sus trabajos mecánicos de sastres, zapateros, peluqueros» (2019:197).

De formar parte de la primera categoría, bien podían empezar a edades tempranas en provincias o en la capital, aunque fuese para hacer papeles reducidos o de acompañamiento. José Correa, por ejemplo, expresó a la Junta de Teatros en 1786 que sus hijas, Petronila (nacida en 1771) y Lorenza (nacida en 1773) «se hallaban en edad de ir adiestrándose en las tareas cómicas» (Cotarelo, 1899: 500), y ambas integran la compañía madrileña de Manuel Martínez en 1787, de 10.ª y 11.ª dama, con apenas dieciséis y trece años. María Josefa Huerta, por su parte, ascendió a primera dama de la compañía de Manuel Martínez en 1776 con apenas dieciocho años (Cotarelo, 1899: 529), y Silveria de Rivas y Ladvenant en octubre de 1774 antes de tener siquiera quince años (Cotarelo, 1899: 583). Y cuando la Granadina dice de Silveria que hace que vuelvan al teatro muchos polacos y chorizos que andaban «retirados / desde que se murió su madre» (Vazquez, 1774 b: vv.119-120), aludiendo a María Ladvenant, fallecida siete años atrás, en abril de 1767, la inscribe en una tradición familiar ya amplia. La lista provisional de la compañía de la que María Ladvenant era autora y primera dama en 1763-1764 (Cotarelo, 1899: 446) cuenta con muchos familiares suyos: Francisca (7.ª dama), María (una prima homónima, 8.ª dama), Juan (2.º galán), Isidro y Rafael (partes de por medio).

7. Para más detalles, remito a otra publicación donde traté este caso más detenidamente (Peytavy, 2018: 7-8).

A veces, el gran número de deudos en la compañía genera chistosos comentarios. Miguel Garrido dice que «en la noche de San Juan / se me figura que estamos» porque «hay ramos por todos lados» (Vázquez, 1776a: vv.285-288), una afirmación justificada por el hecho de que aquella temporada, eran cuatro los Ramos en la compañía de Martínez: María (7.ª dama), Juan (2.º galán), Rafael (7.º galán) y Francisco (8.º galán). Añadiremos que, en el corto apartado dedicado a María Ramos, Cotarelo supone que la actriz «sería hermana de los Ramos» (1899:578), un dato que la lectura del sainete nos permite confirmar, ya que ella misma dice que es «hermanita de los Ramos» (v.384).

Pero además de los miembros de familias histriónicas rápidamente identificables por tener un mismo apellido como los Ladvenant, los Ramos, los Correa, los Martínez, los Luna o los Ferrer, por no citar más que algunas, no hay que perder de vista las conexiones y alianzas que se establecían entre las familias mediante las bodas de cómicas y cómicos (Simón de Fuentes con Nicolasa Palomera, José Ordóñez con Francisca Laborda, Francisca Martínez con Francisco Ramos, etc.). Así que se relacionan las familias llegando a crear a veces árboles genealógicos muy enredados, como el que reúne los apellidos Calle-Valledor-Galván-Palomera-Fuentes-Rodrigo-Sanz, etc., dando la sensación a veces de que todas las familias de cómicos tenían alguna rama en común.

Las alusiones a estos parentescos son numerosas en los sainetes: Francisca Martínez le dice a Juan Ramos «Cuñado, no te sofoques» (Vázquez, 1782b: v.257); María Mayor Ordóñez declara «la propia oferta hago yo / que acaba de hacer mi hermano», refiriéndose a *Mayorito*, que acaba de hablar (Vázquez, 1776a: vv.271-272); Francisco Ramos, refiriéndose a Francisca Martínez, se presenta diciendo «Yo soy Ramos, su marido» (Vázquez, 1776a: v.249); Antonio Rodrigo le pregunta a Vicenta Sanz, algo confusa, «¿no ves que soy tu marido?» (Vázquez, 1783: v.79); a la Paca (Francisca Martínez), le indigna que Garrido hable con familiaridad a su padre (Vázquez, 1775a: vv.321-324), etc. Por eso, aunque ya conozcamos muchos de estos parentescos, estas alusiones los confirman, como en el caso de María Ramos evocado antes, o permiten comprobar su evolución: por ejemplo, sabemos en *Riña de Polonia con Chinita* que, en 1775, todavía son solteras María Josefa Huerta,[8] Manuela Guerrero y Francisca Laborda,[9] la cual, en efecto, era muy joven aquel año y nueva en el teatro, pero no tardó en casarse con José Ibarro, antes de 1776 (Cotarelo, 1899: 534). Y más

8. «En el estado en que estoy / es preciso acariciarlos [los hombres] / Dios me depare uno bueno / a quien contar mis trabajos», (Vázquez, 1775a: vv.321-324).
9. Francisca pide que no se mate a todos los hombres y que el que quede «sea buen muchacho», lo cual suscita un comentario de un compañero («porque se case contigo / y no te entierren con ramo», una alusión a la tradición de que la novia entregaba un ramo a la

allá del interés biográfico, le puede permitir al lector moderno entender mejor a veces las palabras o actitudes de unos con otros en los sainetes de costumbres teatrales (celos, castigos, riñas, preocupación, etc.).

El físico

Son regulares las alusiones al físico de los actores. Por ejemplo, de Polonia Rochel se dice que «no tiene media vara / de los pies a la cabeza» (Vázquez, 1782a: vv.267-268), de Nicolasa Palomera que es «de la estatura de un huevo» (Vázquez, 1783: v.214), Rafael González pone de relieve su voz gruesa y su corpulencia que puede asustar al público (Vázquez 1782a: vv.135-138), Joaquina Moro decía de sí misma que estaba muy obesa, «lo propio que una tinaja» (Cotarelo, 1899: 557) y se habla de su «cuerpo alifantado [sic]» (Vázquez, 1775a: v.64), se evoca la altura de Josefa Figueras, llegando a compararla Chinita con la Giralda (Vázquez, 1775a: v.475).

La gordura y corta estatura de Miguel Garrido también ha dado lugar a muchos comentarios en los sainetes: él mismo se califica de «grano de pimienta» (Vázquez 1774b: v.74), y cuando se disfraza de mujer los demás piensan que está embarazada (Vázquez, 1774 b: vv39-43); Manuel Martínez dice de él que «lo ha echado / todo en bandullo y en piernas» y que es un «hombre enano / con más nalgas y más pechos / que una vaca» (Valladares, 1775-1776: 11), la Caramba lo califica de «infeliz figura» que «dedal de sastre parece / por lo chico y por lo ancho» (Vázquez, 1776a: v.59 y vv.61-62), Simón de Fuentes lo califica de «gorrión con zapatos» (Vázquez, 1776a: v.120), etc.

También se menciona la gordura de la joven Silveria de Rivas y Ladvenant[10] y la del barba Nicolás López: la Granadina lo llama «elefante racional / con más panza que pellejo / de aceitero» (Vázquez, 1774b: vv.103-106), y Martínez exclama «¡qué disparate! No miras / qué gordo está y qué pesado» (Vázquez, 1776a: vv.227-228) cuando Garrido quiere que Nicolás haga de volatín. Al revés, Vicente Romero dice que es flaco[11] y se comenta la frágil constitución de Juan Ramos, ya que «tiene / de dama el organizado / cuerpecito», con lo cual no sorprende que se desmaye (Vázquez, 1774b: vv.236-240)[12].

Virgen), y Manuela añade que «Borda y yo / sin acomodar estamos», (Vázquez, 1775a: vv.231-238).

10. Dice Garrido que «es un quebranto / el mirar que tan gordita / se la coman los gusanos», (Vázquez, 1774b: vv.134-136).
11. «Estoy flaco, que a estar gordo / yo le diera a usted respuesta» (Vázquez, 1782b: vv.249-250).
12. Cotarelo dice «pequeño de cuerpo pero noble de espíritu» (1899: 577).

Evidentemente, para los actores que tuvieron una larga carrera artística, estos datos evolucionan a la par que su empleo en la compañía, de galán a vejete. La Granadina dice en 1774 de Vicente Galván «que ya está viejo» (Vázquez, 1774b: v.8), y en la temporada 1776-1777, se dice que tanto Manuel Martínez como la Granadina ya eran abuelos[13]. En 1778, la Guzmana, además de contar su «mala fortuna / de que [la] entierren soltera», dice de Coronado que es «un hombre que ya es viudo / y en medio de la mollera / tiene visos de corona» (Vázquez, 1778: vv.179-181), y en 1782, cuando amenazan con matarle, Espejo exclama: «¡No tires canario! / No estaba mala la fiesta / de querer tú conseguir / lo que en cincuenta o sesenta / años no han podido lograr / ni doctor, ni contingencias / del teatro, ni apoplejías / de Pascua y Carnestolendas» (Vázquez, 1782a: vv.59-66).

Estos datos permiten apreciar mejor, por ejemplo, los nombres de las majas a las que unos hombres interpretan en *Ya es gremio las majas* (Vázquez, 1775b): Nicolás López, por su obesidad, se llama «La elefanta», Garrido, por su corta estatura y gordura, es «la Chinche», y Simón de Fuentes, por su altura, es «La cigüeña». El propio Simón dice que es un hombre «de cerca de nueve palmos» (Vázquez, 1776a: v.118) y Garrido lo compara con «la torre de Babilonia» (Vázquez 1776a: v.121); su mujer, Nicolasa Palomera, además de calificarlo de «marido y medio» (Vázquez, 1774b: v.99), le dice que es «más largo que un palo / de adonde los toldos cuelgan» (Vázquez 1782b: vv.203-204); cuando Simón cree que su mujer ha perdido el juicio, Rodrigo se sorprende «que un hombre de tres varas / llore así» (Vázquez, 1783: vv.269-270)[14] y Nicolasa no aprecia que se ponga tan blando con la joven nueva, Silveria de Rivas, cuando «en casa parece / una figura de mármol» (Vázquez, 1775a: vv.103-104). Simón debía de ser celoso y a veces violento, porque cuando Nicolasa propone a Garrido que le acompañe a su casa después de la función, éste se niega por miedo al «sopapo» que teme que le dé Simón en caso de que los vea (Vázquez, 1778: vv.91-95). De hecho, su notorio «carácter duro y pendenciero» (Cotarelo, 1899: 513) se refleja en los sainetes: cuando Simón dice que él hará «baladrones, tunos / soldados, pillos y majos» (Vázquez, 1776a: vv.295-296), Coronado añade que son «piezas en que los poetas / ya te han naturalizado» (vv.297-298), y en *La entrega de sainetistas*, cuando Granadina explica que

13. En *La entrega de sainetistas* (Vázquez, 1776), Manuel Martínez y la Granadina se precian de que hable el otro primero, ella diciéndole que le toca a él siendo «galán / autor y abuelo» (vv-135-136) y él a ella por lo mismo: «en tal caso / tú eres graciosa y abuela / antes que yo unos años, / y así por mujer / no debes rehusarlo» (vv.136-140).
14. A lo cual Simón contesta «¿Que no tenemos / los hombres largos sensible / el corazón y podemos / a costa de nuestros ojos /llorar con pucheros?» (vv.270).

Nicolasa Palomera «no es / para bromas ni porrazos», Coronado añade: «todo será que a Simón / se le alboroten los cascos, / verás si aguanta y recibe / los que descarguen sus manos» (Vázquez, 1776a: vv.209-212), un comentario atinado sabiendo que Simón estuvo preso en 1787 por maltratarla mucho (Cotarelo, 1899: 514 y 563).

Carácter, riñas, dotes artísticas y murmuraciones

Aunque las peleas que oponen actores y actrices en las obras fueran un práctico pretexto para dar lugar a un sainete –*La riña de Polonia con Chinita*, *Las mujeres conjuradas*, *Los graciosos descontentos*, etc.–, y que por lo tanto puedan ser algo convencionales, podemos pensar que «reflejaban» las tensiones y rivalidades que sí existían. Recordemos, por ejemplo, que, en 1763, Gabriel López (Chinita) «estuvo preso con otros compañeros por haber dirigido un memorial al Rey en contra de la autora María Ladvenant» (Cotarelo, 1899:541). En las obras, Garrido le aconseja a Vicenta Sanz que solo confíe en sí misma –«mira, en protecciones / no fíes de compañeros, / porque harto hará cada uno / de protegerse a sí mesmo [sic]» (Vázquez, 1783: vv.37-40)–, las mujeres de la compañía temen que la joven Silveria de Rivas «se alce ella sola / con todos nuestros aplausos» (Vázquez, 1774b: vv.127-128), los hombres y las mujeres de la compañía de Ribera están enfrentados en *El cid de los cómicos* (Cruz, 1774b) porque las actrices «pretenden actuar solas, arguyendo que son ellas las que garantizan el éxito y por consiguiente el producto de las representaciones» (Movact), y en *La competencia de graciosos* (Cruz, 1777), los hombres de la compañía amenazan con darles una paliza a los cinco nuevos aquella temporada porque rondan la calle de la graciosa Polonia Rochel para ganarse sus favores. Y aunque pueda parecer exagerado que, en varios sainetes de 1775, 1776 y 1779, tanto Chinita como Eusebio Ribera y Manuel Martínez salieran a escena enfadados con una espada o un chafarote en alto, dispuestos a matar a las mujeres, a sus compañeros o a los graciosos por diversas razones[15], no lo era tanto si recordamos que Simón de Fuentes realmente estuvo preso en 1780 «tras una violenta disputa con Manuel Martínez a quien quiso atravesar con un espadín» (Cotarelo, 1899: 514 y 563).

Las alusiones a las dotes artísticas de cada uno también son numerosas. En *Las pensiones de los nuevos*, (Cruz, 1769), José Espejo alaba las cualidades de muchos de sus compañeros: el talento de Chinita, la elocuencia de Juan Manuel

15. Así ocurre en *Riña de Polonia con Chinita* (Vázquez, 1775a: vv.105-108), en *Sainete para la tonadilla de la cucaña* (Vázquez, 1776: v.1) y en *Los graciosos descontentos* (Vázquez, 1779a: vv.79-80).

López, el despejo de José Campano, el celo de Simón de Fuentes, Vicente Merino y Eusebio Ribera, la gravedad de María Ignacia Ibáñez, el gracejo de Mariana Alcázar, la ingenuidad de Joaquina Moro, el aseo de Gertrudis Rubert o la erudición de Francisco Callejo. En *¡Válgate Dios por Garrido!,* María Mayor Ordóñez alude a la evolución vocal de Garrido: «Sabe usted que se iba haciendo / hombre a mi lado, que a veces / tenía el gaznate de hierro, / y que en mi escuela empezaba / ya a trinar como un jilguero» (Cruz, 1775: 3), y Garrido por su parte valora las dotes de cada una de las tres graciosas –el chiste y la viveza de Granadina, los embelesos de la voz de María Mayor Ordóñez, y el salero de Mariana Raboso– ya que «a cada una la dio el cielo / su gracia particular / con distinto lucimiento» (folio 6).

Está claro que no hay que tomar siempre al pie de la letra estas indicaciones, utilizadas a veces en una perspectiva cómica diciendo así de unos lo contrario de lo que son, o pretendiendo hacer bien algunos lo que en realidad no saben: José Espejo, por ejemplo, quiere cantar y no debe saber hacerlo bien, porque «hace gorgoritos ridículos» según reza una acotación, él mismo exclama «¡estos diantres de trinado / me revientan! Si yo tengo / el gaznate muy delgado» (Vázquez, 1776b: vv.69-71) y Eusebio Ribera enseguida le recomienda que desista de la idea por su propio bien: «Amado / Espejo, mira hombre, no cantes / que te han de tirar los bancos» (vv.74-76).

En cualquier caso, la acumulación de indicios, a la larga, puede confirmar una hipótesis y la sinceridad o no de tal o cual afirmación. Así Garrido dice por ejemplo de Sebastiana Pereira que «como un cardo / tiene la tal Sebastiana el genio» (Vázquez, 1774b: vv140-142), algo que corrobora lo escrito por Cotarelo acerca de la actriz: «sobresalía en los papeles fuertes y sus compañeros la llamaban cara de pocos amigos» (1899: 577).

Por otra parte, los informes de los comisarios subrayan la buena conducta de los actores o su conducta desarreglada, de notoriedad pública. Lo mismo que alaban la buena conducta o las buenas costumbres, por ejemplo, de Joaquina Arteaga (Cotarelo, 1899: 478-479), Antonia Febre Orozco (506), Victoria Ferrer (510), José Martínez Huerta (529), Francisca Laborda (534), Juan Antolín Miguel (552), Antonia de Prado (571) o Vicente Romero (590), evocan por otra parte la buena conducta aunque mediana aplicación de Rosa García Ugalde (519), la «poca habilidad pero honradez» de Pedro Ruano (592) y la conducta desarreglada de Rafael González (522), o dicen de Vicente Merino que es «hábil y estimado del público pero mal trabajador» (551), y que de la «conducta y costumbres, [de Antonio Robles] se ha oído públicamente de algunos lances en el Prado» y «no hace buena vida y hay quejas secretas de su mujer» (584).

Las murmuraciones eran habituales, y si Cotarelo, acerca de Juan Ramos, dice que «la malicia de sus compañeros le supuso amante de La Tirana» (1899: 577), no nos sorprende que la Granadina sugiera que la Guzmana y Coronado tengan una relación algo más que amistosa,[16] o que se diga, después de afirmar que Juan Ramos no es muy proclive a mariposear –«Es / con las mujeres huraño» (Vázquez, 1774b: vv.236-240)–, que su hermano (sin especificar cuál) es todo lo contrario: «Si su hermano fuera así, / no estuviera tan chupado[17]» (vv.91-92). En todo caso, los sainetistas (y el público) estaban bastante al tanto de la vida de los cómicos –de hecho, las citas sacadas de las obras teatrales son de los dramaturgos y no de los actores que los dicen en escena–, y a la hora de escribir sus obras, no tienen ningún reparo en aprovecharlo. Evoquemos por ejemplo el caso de Vicente Sánchez, casado con Mariana Raboso pero cuya relación de pareja no era buena, de manera que pocas veces trabajaron juntos en el mismo lugar. En un sainete, Vicente ayuda a Antonia Prado a prepararse y parece tener algún compromiso con ella, pero no vacila en repudiarla para cortejar a otra actriz nueva, de manera que cuando quiere hacer las paces con Antonia, ésta recalca la afición de Vicente por las mujeres: «¡ah, pieza! / que tú eres de cuantas veo / tantas quiero» (Vázquez, 1794: vv.466-470), algo que él no niega –«Si es flaqueza…» (v.468)– y que quizás justifica su apodo, «Camas», así como el nombre de la maja a la que interpreta en *Ya es gremio las majas*: «Pincha a seis» (Vázquez, 1775b). En cuanto a su mujer, debía de hacer otro tanto, porque la Granadina decía de Mariana Raboso «que hacía con los amantes como con las tercianas, que tan pronto los tomaba como los dejaba» (Cotarelo, 1899: 575).

Dependencia con el público y situación económica

Como en este trabajo nos interesa más la perspectiva individual que la colectiva, sólo recordaremos estas palabras de Álvarez Barrientos con respecto a la condición social de los actores:

> Como en el resto de Europa, estaban vilipendiados y su profesión era considerada infame desde el punto de vista legal. […] Desde el punto de vista social, la sociedad española, aunque había sectores contrarios, tenía bastante buenos ojos para ellos, sobre todo desde la segunda mitad del siglo. Es verdad que hubo ataques, los más importantes por parte de algunos miembros de la

16. «Guzmana, / me parece que te muestras / algo parte apasionada / de Coronado» (Vázquez, 1778, vv.183-186).

17. Palabra equívoca que sirve a menudo para designar el hecho de que las mujeres consigan sacarle dinero a un hombre hasta arruinarlo, pero con connotaciones sexuales evidentes en muchos casos.

> Iglesia (aunque otro sector los consideraba bien), pero tanto la sociedad como el Estado estaban a favor de este cuerpo que consideraban útil. De hecho, los diferentes gobiernos intentaron mejorar la situación de los cómicos (2019b).

Y es verdad que el público solía mantener una relación afectiva con los actores y las actrices, como lo refleja *El coliseo por de fuera* (1782b) de Cruz, y los cómicos tenían todo interés en tener al público de su lado. El actor Miguel Garrido admite sin pudor ninguno ante el público al principio de la temporada teatral que hará todo lo posible para granjearse sus favores para «pillaros / el dinero, que es el fin / a que todos anhelamos.» (Vázquez, 1776a: vv.44-46). En efecto, de la afluencia o no del público dependía que cobrasen lo que se les debía:

> Si la recette était mauvaise, pour équilibrer le budget, on suspendait tout simplement le paiement de certains frais, à commencer par le salaire des comédiens et des musiciens de l'orchestre, manque à gagner qui était éventuellement récupéré par la suite si la situation financière le permettait (Coulon, 1993:62).

De esta estrecha dependencia entre actores y público tenemos sobrados testimonios en diversos sainetes de costumbres teatrales: «Pobres compañías nuestras, / ¡qué escasas que siempre estáis / de salud y de pesetas!» dice Pinto (Vázquez, 1794: vv.251-254), y cuando le preguntan a Simón de Fuentes cuál de las dos compañías va a sacar más dinero este año, contesta que «una y otra puede ser / que saquemos a cual menos» (Vázquez, 1783: vv.253-254). También se evocan estas dificultades en 1778-1779 en *El diablo autor aburrido* (Cruz, 1779b), siendo peor aún la temporada siguiente de 1779-1780 (Coulon, 1993:581). De hecho, que sea en el explícito *Pues ya que lucro no tenemos trabajando noche y días, deshagamos compañía y otro destino busquemos* (Vázquez, 1780), o en *El castigo en diversión y petición de Polonia* (Vázquez, 1782a), los actores dicen que por falta de público se ven abocados a la miseria o a cambiar de oficio, o incluso a marcharse de la capital. En el segundo, el galán 3.º justifica así la decisión de marcharse de Madrid:

> […] ha sido nuestro intento
> necesidad, no capricho.
> Trabajamos, no comemos,
> no cenamos ni almorzamos, […]
> los acreedores aprietan,
> cada vez la entrada es menos,
> con que en esta situación
> no era tan grande el exceso
> de ir a buscar a otra parte
> el pan que aquí no tenemos (vv.481-49).

Y es cierto, porque en septiembre de 1782 las deudas de la compañía de Ponce alcanzaban ya los 12 510 reales (COULON, 1993:63). Están documentados

los apuros económicos de los actores para mantener a su familia o debido a su precaria salud en las numerosas peticiones que hacen a la Junta. Antonia Navarrete y su marido Antonio Moreno, por ejemplo, se presentaron en la corte «en la mayor pobreza pidiendo ser admitidos en las compañías» (Cotarelo, 1899: 558), Francisca Martínez Huerta recurre a la Junta en 1785 pidiendo que se le dé algo, siendo viuda con un hijo pequeño y sin recursos (Cotarelo, 1899: 527), Vicente Romero pide aumento de ración por tener una hija de corta edad y una mujer enferma (Cotarelo, 1899: 590), etc.

No sorprenden, entonces, las numerosas alusiones a cierta pobreza de los actores en las obras, aunque pudiese variar bastante la situación de cada uno, y la de un mismo actor a lo largo de su vida. El galán 3.º (Rafael Ramos) dice en 1782 «hay mañana / que sin ochavo amanezco» (Vázquez, 1782a: vv.501.503), Miguel Garrido justifica aquel mismo año el hecho de que llegue al ensayo vestido de caza «porque están mis faltriqueras / tan deterioradas que / si lo que cazo no echan / en mi puchero, esta pascua / volveré a comer lentejas» (Vázquez, 1782b: vv.108-112), etc. Era innegable, pues, lo que decía María Montéis y completaba José Espejo: «[…] aquel / que no trabaja…», «…está malo / de bolsillo, de barriga / de vestido y otros trastos» (Vázquez, 1779b: vv.353-356).

En efecto, el hambre, la enfermedad, y la muerte acechaban por todas partes, y podía llevarse a cualquiera sin previo aviso, incluso a edades tempranas: Silveria de Rivas y Ladvenant falleció en 1781 antes de cumplir los veintidós años, María Josefa Martínez Huerta en octubre de 1779 a los 21 años de edad (Cotarelo, 1899:529 y 583), María Ignacia Ibáñez en 1771 con unos 26 años[18], etc.

Movilidad de los actores

El teatro del siglo XVIII se investiga a menudo en una perspectiva diacrónica, pero en una ciudad particular o un área específica: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Aguilar Piñal, 1974)*; El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (Zabala, 1982)*; El teatro andaluz en el siglo XVIII* (Sáez Pérez, 1992); *El patio de comedias de Palencia durante el reinado de Carlos III* (Vallez Curieses, 2004); *El teatro en Cáceres, archivos y documentación* (1586-1926) (Berrocal y Narganes, 2009); *El teatro en la Rioja (1580-1808), Los patios de comedias de Logroño y Calahorra* (Domínguez Matito, 2011), etc. Son estudios valiosos e indispensables, pero sabemos que en función de las oportunidades que surgían, la vida de

18. Contamos basándonos en su fecha de bautismo –julio de 1745– y su fecha de muerte –abril de 1771– (Cotarelo, 1899: 531).

muchos actores estaba bajo el signo de la movilidad, con lo cual solemos tener una visión «troceada» de su trayectoria vital. Esta movilidad se debía en parte al hecho de que Madrid tuviera la preferencia y que la Junta de teatros pudiera exigir que vinieran a la capital los mejores actores de provincias:

> Para evitar cualquier clase de competencia que pudiese entorpecer la formación de las compañías teatrales de los coliseos madrileños, [se] prohibía que en el resto del país se practicase ningún ajuste cómico hasta que estuviesen terminados los de las agrupaciones que habían de trabajar en aquéllos (Zavala, 1982:105).

La procedencia de los actores se indicaba regularmente (pero no siempre) en las listas oficiales, como las recopiladas por Cotarelo, y las ciudades referidas son numerosas: Cádiz, Barcelona, Sevilla, Granada, Valencia, Córdoba, Málaga, Murcia, Zaragoza, Mallorca, etc. Recopilar temporada tras temporada la lista de estos movimientos por ciudad de los que tenemos constancia nos permite tomar la medida de la movilidad de los actores. Como mera muestra, citemos aquí a algunos actores y actrices que proceden de Cádiz y llegan a Madrid para la temporada cuyo inicio se indica entre paréntesis: Paula Martínez Huerta (1761), Mariana Raboso, Gertrudis Borja, Juan Ramos, Vicente Ramos, Francisco Javier Ruiz, Gabriela Santos, Tadeo Palomino, Vicente Espinosa (1772), María Mayor Ordóñez y Juan Ponce (1773), Vicente Sánchez (1774), Ildefonso Coque (1775), Antonio Hermosilla, Cristóbal Soriano (1778), Catalina Tordesillas, Luisa Callejo, Josefa Carreras, Mariana Raboso, Vicenta Antón, Petronila Morales, Luis Navarro, Mariano Raboso (1779), Josefa Carreras, Vicenta Sanz, Mariano Querol, Juan Luis Ordóñez (1780), Mariano Puchol (1781), Luisa Callejo, Victoria Ibáñez, Manuel García Parra (1782), Antonio Robles, Joaquín Tapia, María Bermejo (1787), Antonio Rodrigo (1788), Francisca Laborda, José Ordóñez (1789), José Morales (1790), María Morante, Mariano Raboso (1791), José Ibáñez (1792), Mariana Márquez (1794), etc.

Y podemos cruzar los datos porque podemos encontrar a veces indicaciones del mismo cariz en los sainetes. Así la última de la lista anterior, Mariana Márquez, dice que se esperaba otro recibimiento en Madrid, «después / que [ha] caminado cien leguas / para llegar aquí» (Vázquez, 1794: vv.105-107), y más adelante, Antonia Prado la abraza diciéndole «gaditana mía» (v.350), un dato confirmado por la lista oficial de la compañía de la temporada de 1794-1795 (Cotarelo, 2009:512).

Ésos son hilos de los que hay que tirar: es importante juntar lo que sabemos o podemos encontrar sobre su estancia en Cádiz (con las listas oficiales, los repartos de obras o el contenido de las mismas) con lo que sabemos del periodo de su vida en Madrid o en otras ciudades, ya que no todos terminaron su

carrera artística en la capital. En efecto, aunque hubo actores que pidieron ser admitidos en las compañías madrileñas o que se colocara en ellas a un familiar, como ya lo hemos visto, otros no pudieron quedarse por diversas razones, o sencillamente porque no gustaron. Es más: ser llamados a Madrid no siempre significaba tener una situación envidiable, ya que algunos actores, que eran de los primeros y mejor pagados en su ciudad de provincia, se podían quedar en un rango menor en la lista de empleos de la compañía madrileña que les tocaba, y podían cobrar menos. José Ordóñez y su mujer, por ejemplo, piden licencia (y la consiguen) para marcharse de Madrid en noviembre de 1788 «por cinco o seis años para ir a provincias donde los gastos son menos y mayores las utilidades» (Cotarelo, 1899:500).

La circulación de los actores también se hacía entre provincias, de manera que aquello parece un vaivén permanente, a pesar de las dificultades y del coste que podía suponer viajar largas distancias en aquella época. Así tenemos constancia, por ejemplo, de que Felipa Alcaraz estuvo en Madrid en 1767, en Murcia en 1768, en Valencia en 1773 y de nuevo en Madrid en 1774; María Bastos, por su parte, estuvo en Madrid en 1762, figura en Murcia en 1772, luego en Sevilla y después en Cádiz en 1779, antes de volver a Madrid en 1784; Antonia de Prado va y viene entre Cádiz y Sevilla entre 1783 y 1786, antes de ir a Barcelona en 1788, etc. Por lo tanto, es importante comprobar en cada ciudad, que sea el lugar de destino o de salida, si coinciden las informaciones sobre la presencia o ausencia de tal o cual actor, desde las listas oficiales (si las hay) hasta los repartos en las obras, de manera que se pueda reconstruir la trayectoria profesional del actor, y aclarar las zonas todavía oscuras o menos documentadas de su vida.

Si le seguimos el rastro a José Ordóñez (*Mayorito*), por ejemplo, sabemos que estuvo por primera vez en Madrid en 1768 en la compañía de Ponce, pero sin partido (Cotarelo, 1899; 560), así que no figura en la lista oficial aquella temporada. En 1769 y 1770, ya figura de partes por medio y partes iguales en la compañía de María Hidalgo y la de Juan Ponce respectivamente, antes de pasar a 7.º galán en 1771. Desaparece de las listas madrileñas de 1772 hasta 1775, año en que vuelve de 5.º galán en la compañía de Martínez, procedente de Valencia donde podemos suponer que estuvo aquellos años, pero es un periodo que habría que investigar más. Asciende luego a 4.º galán en la temporada de 1776 y desaparece de las listas madrileñas hasta que vuelve a la capital en 1782 de galán 2.º en la compañía de Ponce. Procedente de Barcelona esta vez, y también convendría indagar más su estancia allí. Se queda en Madrid con ese mismo empleo hasta el final de la temporada 1788-1789. Consigue con su mujer la licencia para marchar a provincias de la que hablamos antes,

probablemente para ir a Barcelona ya que Cotarelo dice que «en 1792 seguían en Barcelona [él y su mujer] y recuerdan que de los seis años de licencia sólo han corrido tres [y] se les renueva el permiso» (1899:560), pero no debe haber sido por mucho tiempo –y quizás entonces contra su voluntad[19]– porque en la temporada siguiente (1793-1794), aunque no figure en la lista oficial proporcionada por Cotarelo (1899:471-472) parece que está de nuevo en Madrid: en la *Loa para empezar temporada la compañía de Eusevio* [sic] *Ribera el año de 1793*, «sacan en medio al Mayorito y la Rita»[20]. El actor toma noticias de si han cambiado mucho las cosas desde que se fue, y dirigiéndose al público dice «segunda vez, pueblo ilustre, / gustoso a servirte vuelvo» y tras su larga arenga, Querol le pregunta: «¿Has sido dómine allá / en Cataluña algún tiempo?», confirmando que allí estaba (Arellano, 1793:16 y 17) Parece que su vuelta a Madrid ha sido de poca duración ya que no figura en las listas madrileñas durante las temporadas siguientes, y Cotarelo dice que lo jubilaron en 1804 (1899:560). Convendría saber si estuvo en Barcelona hasta entonces, y hacer lo mismo con todos los actores.

De ahí, repito, la importancia de recopilar y cruzar los datos de todas las fuentes y ciudades posibles, para tener una visión más clara, segura y completa de la trayectoria vital de los actores, o incluso para intentar contestar las múltiples preguntas que suscitan numerosos manuscritos. Por ejemplo, sabiendo que los sainetes suelen enmarcarse en el área geográfica donde se representan, sorprende que buena parte del sainete *El antojo cumplido* (anónimo, sin fecha) se desarrolle en la feria de Leganés y que en la portada del sainete se pueda leer «para Ysidra Martínez, en la Coruña, a 22 de febrero de 1773» y que al final de la obra, figure (tachado) «Granada, 17 de septiembre de 1777». ¿Dónde se habrá representado por primera vez y cómo habrá viajado este manuscrito? ¿Será la versión original o una enmendada, como lo puede dejar pensar el papel tachado en el reparto final? En cuanto a la citada Ysidra Martínez, ¿será la misma que estuvo en 1766 en la compañía de Nicolás de la Calle y que se marchó al año siguiente porque no colocaron a su marido Antonio Orozco? En cuanto al actor llamado Chocomeli que hace de aguador, según el reparto muy parcial del folio 10, ¿será familiar de María Chocomeli (dama 2.ª), de la que tenemos constancia en la compañía de Francisco Conde en 1796 en Logroño?

19. Evidentemente, en el sainete, dice que es lo que más deseaba, «como al agua anhela el sediento / el soldado a la victoria / el náufrago triste al puerto / el enfermo a la salud» (p.17).
20. En el manuscrito figuran las aprobaciones de la censura de 30 de marzo de 1793, con lo cual parece más que probable la presencia real del actor en la capital, de lo contrario, se habría modificado.

Los casos así, sin respuesta de momento, abundan. También nos gustaría saber, del sainete de Sebastián Vázquez titulado *Los pasajes graciosos de un lugar*, estrenado en Madrid en 1779, y de su otra versión sin fecha y con leves cambios, titulada esta vez *Dos locos sueltos*, ¿cuál de las dos es anterior a la otra? ¿Dónde se representó la segunda y por quién, sabiendo que en el reparto del principio de la obra figuran nombres como Verges, Collar, Estrada, Moncín o Zarate? Pero para contestar estas preguntas, precisamos de más datos sobre las compañías por temporada en todas las ciudades, uno de los principales objetivos de Movact.

Una herramienta: Movact

El desarrollo de la tecnología, con la informática, internet y la digitalización de cada vez más fondos, propicia la aparición de herramientas para sacarles más provecho y permitir su fácil difusión. Ya existen precedentes como el DICAT[21], pero no existe hasta la fecha nada similar para el siglo XVIII. Por eso nació MOVACT (MOVilidad de ACTores), una base de datos colaborativa en pleno desarrollo, pero ya accesible en línea (www.movact.es), dedicada principalmente a los actores y al teatro de la segunda mitad del siglo XVIII.

La base consta actualmente de más 650 fichas de actores abiertas, completadas poco a poco. El objetivo, además de recopilar con paciencia los datos que mencionamos en estas páginas relativos a su físico, su carácter y sus dotes artísticas, es asegurarse de que no hay etapas de su vida en blanco. Eso supone seguir su rastro en todas las ciudades por las que pasaron, valiéndose en particular de las listas de las compañías de las que formaron parte o de los repartos de las obras en las que actuaron, con su correspondiente papel. Cuantas más listas de actores de cada ciudad y repartos integremos en la base de datos, más completos serán, de forma automática, los perfiles de los actores y más se desdibujará su trayectoria vital y su circulación por la Península.

Ya nos sirvió MOVACT para redactar este trabajo, y a medio plazo, debería fomentar nuevas investigaciones tanto internas gracias a los múltiples modos de búsqueda con filtros combinables (por actor, por compañía, por temporada teatral, por ciudad, por obra, por dramaturgo, etc.), como externas, en los archivos, para completar los vacíos constatados y sacarles provecho a los repartos de todos los manuscritos, y de paso tratar de datarlos para aquellos que no tengan fecha, según el método expuesto antes pero de forma mucho más rápida gracias a la «búsqueda multipersonas»: esta búsqueda permite

21. Valiosa base de datos a modo de diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (siglos XVI y XVII), dirigida por Teresa Ferrer Valls y acabada en 2008.

comprobar de forma casi instantánea si existe una coincidencia parcial o exacta entre una lista de actores cualquiera sacada de un manuscrito (sea cual sea el número de personas) y la lista de actores de una compañía y una temporada en particular de la base, o si existen en Movact otras obras en las que están los mismos actores juntos.

De forma paralela al desarrollo de las fichas biográficas, también irá aumentando el catálogo de obras disponibles –sainetes y tonadillas de forma prioritaria, pero cualquier obra se podrá incluir– con su resumen, su lista de personajes y sus eventuales repartos correspondientes: ya son más de 100 las obras disponibles y otras tantas por validar, con ya 1600 papeles diferentes.

Dado el inmenso trabajo que supone alimentar esta base de datos, para que realmente alcance todo su potencial, el trabajo colaborativo es fundamental, y es indispensable que se animen a participar, de forma puntual o no, todos los especialistas del siglo XVIII (o doctorandos) que hayan podido reunir unos datos biográficos, resúmenes de obras, repartos, o la composición de una compañía durante sus investigaciones relacionadas con el teatro, una ciudad concreta, un dramaturgo, un tipo de obras o un actor concretos. Participan desde el principio y con mucha ilusión Mireille Coulon (Ramón de la Cruz), y se han ido añadiendo Heinrich Falk (Luis Moncín), Alberto Escalante Varona (Fermín de Laviano), Ana Contreras Elvira (Nicolás González Martínez y posiblemente las comedias de magia), Aurèlia Pessarodona Pérez (Barcelona, Valledor, las tonadillas), pero otros muchos especialistas estarían dispuestos a participar si el proyecto consiguiese una visibilidad y un apoyo institucional mayores, que esperemos que consiga en un futuro no muy lejano. Por eso se está intentando desarrollar la red de instituciones que podrían participar en el proyecto, facilitando el acceso a sus archivos o siendo patrocinadores.

Conclusión

Conocer a los actores significa evidentemente interesarse en los aspectos personales, como el físico, el carácter, las dotes artísticas, o los lazos familiares. Además de hacer más vivo el retrato de los cómicos, eso permite entender mejor varios comentarios, actitudes o situaciones en las obras, lo cual demuestra un fino conocimiento de la vida y actualidad de las compañías por parte de los dramaturgos, algo que se puede ver en las obras de costumbres teatrales en particular.

Pero al hablar de «trayectoria vital de los actores», se pone también de relieve la idea de movimiento, tan característica de la vida de los actores en el siglo XVIII, como lo hemos podido comprobar. Requiere que se aprovechen los valiosos e indispensables estudios locales sobre el teatro, pero que se rompan

sus fronteras geográficas y se creen puentes para tener una visión global. Por eso hay que recopilar la mayor cantidad de informaciones sobre las compañías de todas las ciudades donde había una actividad teatral y seguir el rastro de los actores estén donde estén, uno tras otro. Es preciso asegurarse de que cada vez coinciden los datos en la ciudad de salida y en la de llegada, comprobar que se trata del mismo actor y no de un homónimo, y averiguar también la coherencia de las listas oficiales con los repartos en las obras. Porque desde nuestro punto de vista, los repartos son la clave: cada uno corresponde a un día concreto en la vida del actor, cada uno es un granito de arena en el reloj. Además de dibujar poco a poco esa trayectoria vital, nos pueden servir para reconstruir los elencos, para datar manuscritos o estudiar los papeles que cada actor interpretó, de forma cronológica.

Movact sólo es una herramienta de su tiempo al servicio de este inmenso proyecto. Es muy probable, en todo caso, que nos ayude a ampliar nuestra visión de la actividad teatral en España, que mejore nuestro conocimiento sobre los actores vistos individualmente y también sobre las obras y su propia circulación. Por eso esperamos que encuentre un eco favorable entre la comunidad científica dieciochesca y que cada vez más personas se animen a participar.

Bibliografía citada

Aguilar Piñal, F. (1974), *Sevilla y el teatro en el siglo xviii*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

Anónimo, (sin fecha), *El antojo cumplido*, BNM, mss.14 603/30.

Anónimo (1790-1791), *La burla vengada*, BHM, TEA 1-87-25.

Álvarez Barrientos, J. (2019a), *El actor borbónico,* Madrid, ADE.

Álvarez Barrientos (2019b), «Entrevista a Joaquín Álvarez Barrientos: "En el siglo xviii, los actores no podían ser enterrados en sagrado si no renunciaban a su profesión"», Todo literatura, <https://www.todoliteratura.es/noticia/51749/entrevistas/entrevista-a-joaquin-alvarez-barrientos:-en-el-siglo-xviii-los-actores-no-podian-ser-enterrados-en-sagrado-si-no-renunciaban-a-su-profesion.html> [Consulta: diciembre de 2020].

Andioc, R. & M. Coulon, (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo xviii (1708-1808),* (2 vols.), Madrid, FUE.

Cotarelo y Mori, E. (1899), *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez.

Cotarelo y Mori, E. (2007), *Actrices españolas en el siglo xviii. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, Madrid, ADE.

Cotarelo y Mori, E. (2009), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, ADE.

Coulon, M. (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, PUP.

CRUZ, R. de la (1765), *Sainete nuevo para empezar temporada la compañía de Nicolás de la Calle,* BNM, 14599/15.
CRUZ, R. de la (1769), *Las pensiones de los nuevos*, BHM, TEA 1-183-20.
CRUZ, R. de la (1770), *Los temores de las nuevas*, BHM, TEA 1-183-29 / i-14.
CRUZ, R. de la (1774a), *La boda crítica*, BNM, mss.14521/15/1.
CRUZ, R. de la (1774b), *El cid de los cómicos*, BHM, TEA 1-184-25.
CRUZ, R. de la (1775), ¡*Válgate Dios por Garrido*!, BHM, I/11, 16.
CRUZ, R. de la (1776), *El recibimiento de Juan Ramos*, BHM, TEA 1-183-11.
CRUZ, R. de la (1777), *La competencia de graciosos*, BHM, TEA 1-204-64.
CRUZ, R. de la (1779a), *La compañía obsequiosa: saynete para la de Martínez en ocasión de presentarse al público en ella por la primera vez la señora Josefa Figueras*, BHM, TEA 1-183-67.
CRUZ, R. de la (1779b), *El diablo autor aburrido*, BHM, TEA 1-154-51.
CRUZ, R. de la (1782a), *El ensayo con empeño,* BNM, mss.14602/23.
CRUZ, R. de la (1782b), *El coliseo de por fuera*, BHM, TEA 1-169-26 A.
DOMÍNGUEZ MATITO, F. (2011), *El teatro en la Rioja (1580-1808), Los patios de comedias de Logroño y Calahorra,* Biblioteca de investigación, 23, Universidad de la Rioja.
JIMÉNEZ BERROCAL, F & D. Narganes Robas, (2009), *El teatro en Cáceres, archivos y documentación (1586-1926)*, Mérida, Junta de Extremadura.
LAVIANO, M. F. de (1783), *Para padrinos las damas*, BHM, TEA 1-184-30 A y B.
MARTÍN VALVERDE, J. M. (2015), *M.ª Rosario Fernández «la Tirana» (1755-1803): La actriz y su tiempo*, Sevilla, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana (tesis doctoral).
MONCÍN, L. (1788), *La malicia castigada*, BHM, TEA 1-157-7 B.
MOVACT, <www.movact.es>, [consulta: mayo 2021].
PEYTAVY, C. (2018), «MOVACT: circulación de actores y obras por España (1770-1808)», *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza,* València, Javier Lluch-Prats (ed), Anejos de Diablotexto Digital, 3, 2018, pp.196-207.
RODRÍGUEZ DE ARELLANO, V. (1793), *Loa para empezar la temporada la compañía de Eusebio Ribera el año 1793*, BHM, TEA 1-186-68 (P) A
SÁEZ PÉREZ, I. (1992), «*El teatro andaluz en el siglo XVIII-Granada*», *Bulletin Hispanique*, Vol. 94, pp.141-167.
SUBIRÁ, J. (1960), *El gremio de representantes españoles y la cofradía de nuestra señora de la novena,* Madrid, CSIC.
VALLADARES DE SOTOMAYOR, A. (1775-1776), *Los cómicos españoles y prueba de los franceses*, BHM, TEA 1-152-38.
VALLE CURIESES, R, (2004), *«El patio de comedias de Palencia durante el reinado de Carlos III», publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 75, pp.19-238.*
VÁZQUEZ, S. (1774a), *Chirivitas el yesero,* (BHM), TEA 1-153-18 A.

VÁZQUEZ, S. (1774b), *Las mujeres conjuradas*, BHM, TEA 1-184-54.
VÁZQUEZ, S. (1775a), *Riña de Polonia con Chinita*, BHM, TEA 1-183-31.
VÁZQUEZ, S. (1775b), *Ya es gremio las majas y recibimiento de una*, BHM, TEA 1-156-20 A y B.
VÁZQUEZ, S. (1776a), *La entrega de sainetistas*. BHM, TEA 1-185-23 C y D.
VÁZQUEZ, S. (1776b), *Sainete para la tonadilla de la cucaña*, BHM, TEA 1-184-1.
VÁZQUEZ, S. (1778), *Coronado dormido*, BHM, TEA 1-153-33 B.
VÁZQUEZ, S. (1779a), *Introducción jocosa para presentar a María Montéis en el teatro con la comedia de los Amantes de Teruel*, BHM, TEA 1-184-1 Y.
VÁZQUEZ, S. (1779b), *Los graciosos descontentos*, BHM, TEA 1-212-37
VÁZQUEZ, S. (1780), *Pues ya que lucro no tenemos trabajando noche y días, deshagamos compañía y otro destino busquemos*, BHM, TEA 1-159-1 A y D.
VÁZQUEZ, S. (1781), *Los payos de Trillo*, BHM, TEA 1-168-3 A.
VÁZQUEZ, S. (1782a), *El castigo en diversión y petición de Polonia,* BHM, TEA 1-154-29.
VÁZQUEZ, S. (1782b) *Sainete nuevo para empezar a ser graciosa la Nicolasa,* BHM, TEA 1-184-21 A y C
VÁZQUEZ, S. (1783), *Los embustes creídos*, *para empezar de graciosa la Vicenta Sanz*, BHM, TEA 1-183-63 A y C.
VÁZQUEZ, S. (1794), *Sainete nuevo para presentar al público de Madrid a la señora Mariana Márquez en la primera semana de la temporada de las representaciones de por la noche*, BHM TEA 1-158-36 A
VÁZQUEZ, S. (?), *Dos locos sueltos*, BNM, mss. 14/598/18
ZABALA, A. (1982), *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 217-238
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.08

Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII

Singers and dancers under evaluation: the beginnings of music criticism at the end of the 18th century

Cristina ROLDÁN FIDALGO

Autoría:
Cristina Roldán Fidalgo
Universidad de La Rioja, España
cristina.roldan@unirioja.es
https://orcid.org/0000-0002-3070-7627

Citación:
ROLDÁN FIDALGO, Cristina. «Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 217-238. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.08

Fecha de recepción: 31/05/2021
Fecha de aceptación: 21/09/2021

Financiación:
Esta investigación forma parte del Proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00).

© 2022 Cristina Roldán Fidalgo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este artículo pretende estudiar el modo en que las principales publicaciones periódicas editadas en Madrid a finales del siglo XVIII (1780-1800), contribuyeron a la construcción de un discurso sobre las cualidades de un buen cantante y un buen bailarín. En esta época la escritura acerca del teatro musical comienza a abrirse paso en los diarios, gracias a que los primeros «críticos» buscan las palabras adecuadas para describir las aptitudes de sus intérpretes, y los criterios correctos para enjuiciarlas con imparcialidad. Se asiste, en definitiva, a los inicios de la crítica musical, que en estas décadas solo atenderá a la música cuando esté al servicio de un texto literario. Para la realización de este trabajo, se propone una lectura y análisis de algunas de las fuentes hemerográficas más significativas al respecto.

Palabras clave: crítica musical; siglo XVIII; interpretación; teatro musical.

Abstract

This article studies the way in which the main periodicals published in Madrid at the end of the 18th century (1780-1800), contributed to the construction of a discourse on the qualities of a good singer and a good dancer. The writing about musical theater begins to make its way into the newspapers, as the first «critics» look for the right words to describe the skills of its performers, and the right criteria to judge them impartially. In short, it is about the beginnings of music criticism that, in these decades, will only attend to music when it is at the service of a literary text. To

carry out this research, some of the most significant newspaper sources in this regard will be analyzed.

Keywords: music criticism; 18th century; performance; musical theatre.

Introducción

Durante el siglo XVIII el teatro –entendido en un sentido amplio como el conjunto de obras dramáticas declamadas, cantadas y bailadas que se interpretaban en escena– fue uno de los principales entretenimientos de la población y uno de los temas de conversación más frecuentes en calles, salones y tertulias, dejando un rastro ineludible en la prensa del momento. En las dos últimas décadas de la centuria, coincidiendo con la eclosión de las publicaciones periódicas por suscripción, sobre todo en Madrid, la discusión crítica sobre la programación de los coliseos y el buen hacer de los intérpretes llenó páginas enteras de los diarios (Sánchez de León, 1999; Urzainqui, 2012; Larriba, 2013; Sánchez-Rojo, 2017). El afán didáctico de estos últimos invitaba no solo a los redactores del periódico, sino a cualquier lector, a proponer, en definitiva, los criterios y el lenguaje más adecuado con el que valorar las obras e interpretaciones que se desarrollaban sobre las tablas, y conforme a ello, educar a la audiencia para que enjuiciara con esos mismos estándares, que aspiraban a ser universales, el arte escénico (Álvarez Barrientos, 2019: 92-97).

El problema fundamental con el que se enfrentó esta primera etapa de la crítica teatral fue precisamente la dificultad para establecer de forma consensuada dichas cualidades merecedoras de reconocimiento, lo que iba de la mano de la falta de autoridad del «crítico» que las definía y que aún ni siquiera se denominaba como tal[1] (Álvarez Barrientos, 2019: 93-94). Como se ha anticipado, el crítico era con frecuencia un miembro del público que conseguía difundir su opinión en una publicación periodística, y al que no se le requerían para ello conocimientos previos ni ningún tipo de formación sobre la materia a escribir. En la mayoría de los casos, ni siquiera firmaba sus propios textos, escudándose tras unas siglas o un seudónimo, y esto revela algo característico de estos escritores: no buscaban construirse una autoridad como críticos, sino difundir y compartir un juicio de valor como espectadores. Más aún, era habitual que escribieran en primera persona, de ahí también que su objetividad y capacidad evaluadora a menudo se pusiera en entredicho. Esta

1. En este trabajo se emplea el término «crítico» en un sentido amplio, en alusión a «El que profesa la crítica, haciendo juicio de los autores y escritos» (Diccionario de Autoridades, 1729, Tomo II), se considere o no por sus escritos explícitamente como tal.

parcialidad parece haber predominado en general en la audiencia de la época, entre la que podían encontrarse bandos bien organizados que tomaban partido por un teatro u otro independientemente de la calidad de sus producciones (los denominados «chorizos», «polacos» y «panduros») (Álvarez Barrientos, 2003: 1485 y 2019: 45-60), y acérrimos seguidores de cómicos españoles que, en el caso particular de las intérpretes, parecían atender más a su físico y a su actitud descarada en escena que a sus méritos vocales o actorales (Astuy, 2019).[2]

Lo que estaba en juego era cómo hablar sobre teatro, quién tenía o no autoridad para hacerlo y por qué. No era un asunto baladí, ya que la crítica tenía el poder de influir en el desarrollo del que fuera nada menos que «el termómetro para medir el nivel de civilización de los pueblos y naciones» (Álvarez Barrientos, 2019: 13). De ahí que estas primeras discusiones que se hallan en la prensa tuvieran menos que ver con actuaciones particulares, que con la definición del papel que debía adoptar el arte escénico en la sociedad. El autor, la obra o el intérprete importaban, pero por lo general dentro de un contexto social más amplio. La crítica ofrece así la oportunidad de observar a una nación sopesando el rumbo que el teatro español debía tomar y el lugar que por entonces ocupaba con respecto al resto de Europa. Con todo, su transcendencia no debe ocultar que en esta época (como en las posteriores) formaba parte de un negocio, el de los teatros, y también tenía una evidente función publicitaria. Si se quería entender y estar al día de lo que aparecía en los periódicos, había que asistir a sus representaciones para juzgar por uno mismo. Más aún si se pretendía intervenir en estas discusiones. Esto se refleja en diversas críticas cuyos autores manifiestan haber acudido al teatro para comprobar lo leído en algún número anterior y poder comentar al respecto.

La atención de la crítica no se limitaba al teatro declamado, sino a todo género dramático que se veía sobre las tablas. Incluía al teatro musical, con géneros como la ópera, la tonadilla escénica, o el baile pantomímico, que serán también objeto de interés por su ligazón a un texto literario. De hecho, los límites entre un actor, un cantante y un bailarín no estaban tan definidos como lo están hoy, y aunque con la entrada del siglo XVIII se produjo la especialización entre partes de «representado» y de «cantado» (Flórez Asensio, 2006), los

2. El *Correo de Madrid (o de los ciegos)* publicaba el 14 de octubre de 1789 un «Aviso a los críticos» que muestra al crítico como alguien inculto, al que no habría que tomarse en serio: «la crítica es útil, pero el crítico suele ser ignorante, tenaz, envidioso y parcial. […] Hemos tenido buenos escritores, pero todavía no hemos visto un verdadero crítico» (n.º 302, p. 2431). Por otra parte, el *Diario de las musas* presentaba el 12 de febrero de 1791 un texto bajo el sugerente título de «Los falsos críticos» (n.º 74, pp. 301-302), en el que acusa a estos últimos de poca objetividad y sostiene que «El verdadero crítico sabe a fondo la materia que critica, llevando siempre por delante la imparcialidad» (p. 302).

intérpretes de la época debían ser capaces de desarrollar de manera satisfactoria todas estas habilidades. De este modo, la crítica teatral prestará atención a la música siempre y cuando vaya ligada a un texto dramático, pues aún no había adquirido su plena autonomía. En la aparición de esta crítica influyó la reapertura del madrileño Teatro de los Caños del Peral en el año 1787 con el fin de programar ópera italiana (Leza, 2001), lo que sin duda contribuyó a la discusión sobre la excelencia de los cantantes y bailarines extranjeros frente a los nacionales.

Cómo hablar sobre la música dramática y sus intérpretes

La crítica no solo crea opinión, también define y populariza una jerga. Desde una perspectiva histórica se puede observar cómo este tipo de discursos influyen de forma sensible en la manera en que se articulan verbalmente los fenómenos musicales. Dicho de otro modo: el lenguaje de la crítica establece una codificación que manipula la forma en la que se habla y se piensa sobre la música misma (Dahlhaus, 1987).

Escribir sobre música implica confrontar dos sistemas semiológicos diferentes, ya que en esta acción se utiliza –a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en la crítica literaria– un sistema de signos que no es el del ente objeto de crítica. Establecer dicho lenguaje, en un estadio tan temprano como en el que se encontraba por entonces la crítica, no era en absoluto tarea sencilla. A la problemática de verbalizar la música, se le suma la necesidad de disponer de conocimientos sobre la materia para juzgarla. Como puede intuir el lector considerando el perfil de crítico aquí trazado y las dificultades que entraña la crítica musical, no son abundantes los textos de este tipo que pueden encontrarse en la temprana prensa dieciochesca.

De este modo, la música –incluso al hablar de un género enteramente cantado como la ópera– va a ocupar un lugar exiguo en las críticas, prácticamente como un complemento a la valoración del drama.[3] También influyó en este papel secundario, sin duda, el hecho de que la música apelaba a los sentidos,

3. Resulta ilustrativo el hecho de que el *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid* –una publicación periódica de estos años– pese a analizar ocasionalmente libretos de las óperas que se representaban en el Teatro de los Caños del Peral, omitía de manera sistemática cualquier mención a la música (Cotarelo y Mori, 1917: 299). Esta falta de interés por escribir sobre música también se revela en numerosas críticas que aparecían en la prensa. Sirva de ejemplo la inserta en el periódico *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, del 3 de mayo de 1790, en la que se dedican nada menos que siete páginas enteras a hablar del argumento de la ópera *Nina, o la loca por amor* y de las cualidades actorales (no canoras) de los cantantes, y solo un párrafo al final a hablar de la música: «Se me olvidaba decir a usted que lo que también ha contribuido

y no se adecuaba a uno de los principios más importantes que valoraban los ilustrados en la escena del momento: el de la verosimilitud, ligado a la imitación de la naturaleza. No era materia, por tanto, que mereciera atención[4].

Uno de los textos más interesantes, y que ilustra bastante bien lo hasta aquí mencionado, se publicó en el *Correo de Madrid* el 18 de septiembre de 1790 y se debe a la pluma del dramaturgo y poeta José Joaquín Isurve, colaborador habitual de este medio (n.º 397, pp. 358-359). Se trata en realidad de una respuesta a una crítica que vio la luz los días 1 y 15 de septiembre (en dos partes) con motivo de la interpretación en el Teatro del Príncipe de la tonadilla a tres *La pupila, el tutor y el viejo*, y estuvo firmada por un desconocido «D. A. M.» (*Correo de Madrid*, n.º 392, pp. 317-318 y n.º 396, pp. 349-351 respectivamente). En la primera parte, «D. A. M.» señala algunas virtudes de la obra, que había sido bien recibida por «los hombres de rectitud y gusto» por superar las limitaciones de las tonadillas habituales. Entre ellas destaca su variedad, sus «versos nerviosos» y la veracidad de los sentimientos que refleja. El único aspecto que apunta y no concierne a la dramaturgia de la tonadilla, sino a su composición musical, se limita a la variedad de tonos y estilos, sin concretar cuáles eran éstos. Tampoco alude a los intérpretes, ni por supuesto a sus cualidades vocales a la hora de afrontar con mayor o menor acierto su interpretación. En definitiva, parece evitar hablar sobre música, no necesariamente de forma pretendida, sino por emplear los mismos códigos destinados a valorar cualquier obra dramática. Este vacío habría sido identificado por el propio autor del texto, quien el 15 de septiembre publica un suplemento a la crítica anterior:

> […] habiendo oído hablar después a unos y criticar a otros, he conocido que aún faltaban algunos puntos que tocar y de que debía haber hecho mención […] ¿Qué propiedad más **bella** que aquella con que prepara la orquesta a los espectadores con **aquella entrada que explica tan a lo vivo el carácter** de la

infinito a la ilusión que padecí en la noche del sábado, fue la inapreciable música en que está compuesto el drama» (n.º 231, p. 16).

4. No era verosímil o «natural» cantar en lugar de hablar (como en el caso de la ópera), o emplear la mímica como medio de expresión (según correspondía al baile pantomímico), por ejemplo. Cabe destacar que el *Espíritu de los mejores diarios*, presenta el 31 de mayo de 1790 una crítica en la que se habla, entre otras cuestiones, de esto: «la música por lo común destruye la imitación en lugar de perfeccionarla. Así cuando se trata del fin del teatro, que es enseñar indirectamente al pueblo […] yo preferiré siempre la representación al canto, y aún la representación en prosa a la de verso, porque aquella se acerca más a la naturaleza. Por esta misma razón, siempre que en un drama se prefiera el placer de los sentidos al que resulta necesariamente de la imitación, el drama perderá su esencia y los aplausos recaerán sobre la música, la decoración, el aparato y los demás accesorios, sacrificando a estos fines la verosimilitud y la regularidad» (n.º 235, p. 117).

> pupila, que aparece sentada y llena de aflicción? Desde que esta comienza ya siente el espectador los afectos que ha de expresar el cantor. Todos los maestros del arte y la razón misma exigen para que una composición tenga toda propiedad necesaria, que haya **variedad de tonos**, que cada actor tenga su **carácter acomodado**, y que todo presente un aspecto **que no tenga siempre un mismo color**. Todo esto se ve primorosamente observado en esta parte. Después de los primeros versos de la pupila, se observa inmediatamente **una mutación oportuna con que rompe la música inmediatamente para el recitado**, usando de frases músicas, absolutamente opuestas a las anteriores, y acomodadas en todo a lo perteneciente a la escena. Mas ¿qué se podrá decir también de la oportuna aplicación de los **dos distintos caracteres de la música para la salida de los dos actores**; el tutor y el viejo? […] Necia cosa sería el detenerme ya en especificar el **feliz desempeño** que hizo de esta composición la orquesta. Todo lo desempeñó con la mayor **exactitud y mérito**, y con aquel **primor** que tiene acreditado. […] [Los actores] la han desempeñado con **primor**, con **gracia**, y como podía exigir el poeta y el compositor. La cantatriz […] **sostuvo toda la pieza su carácter con naturalidad, arreglando bellísimamente su hermosa voz**. [El tutor y el viejo] tanto más loables cuanto están menos ejercitados en esta clase de canto por ir todo el año por el otro camino (*Correo de Madrid*, n.º 396, pp. 349-351).[5]

Efectivamente, se trata de una tentativa por describir verbalmente los méritos musicales de la tonadilla y de sus intérpretes. Antes de hablar de la composición, se apela a «los maestros», en aras de revestir a la crítica de una autoridad que no posee quien la escribe («todos los maestros del arte y la razón misma exigen…»), y a continuación, se indican las propiedades que idealmente debe tener cualquier tonadilla: variedad de tonos (números en distinta tonalidad) y una música que se adapte a los caracteres de los personajes (al servicio, en definitiva, del texto dramático). Para elogiar a la orquesta –la cual se trata aquí como entidad, sin diferenciar en la instrumentación– se emplean adjetivos semejantes –y alguno idéntico– a los dedicados a la descripción del desempeño de los cantantes (exactitud, mérito, primor[6], gracia[7]), equiparando así la ejecución instrumental con la vocal. Como puede observarse, se trata de adjetivos laudatorios, de un carácter genérico y abstracto, que poco dicen acerca de cómo fue realmente la interpretación musical de esta pieza. Sí son representativos, en cambio, del destinatario al que iban dirigidos: un lector que no entendía de música, pero que era capaz de apreciar la variedad en una obra musical, y cuándo el sonido de la orquesta o de los cantantes era bueno o malo. Con

5. La negrita de esta cita, y de las que se encontrarán en las páginas siguientes, es nuestra.
6. «Destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer o decir alguna cosa» (*Diccionario de autoridades*, 1737, Tomo V).
7. «Vale también gallardía, donaire, hermosura o perfección» (*Diccionario de autoridades*, 1734, Tomo IV).

todo, no parece haber consenso acerca de en qué consistía este último punto. Y es precisamente este aspecto el que pone sobre la mesa Isurve, el autor de la crítica que publica este medio el 18 de septiembre:

> […] lucho continuamente contra una porción de sujetos de ambos sexos que quieren hacerme conocer por fuerza y sentir lo mismo que a ellos les parece acerca del mérito o demérito de varias cantarinas y cantores de los que con aplauso bastante general, divierten hoy este público en los tres teatros. […] Este motivo […] me ha hecho pasar la consideración y reflexionar no pocos ratos sobre la ligereza y preocupación &c. de los que sin principios ni inteligencia profieren y deciden en **una materia no menos abstracta que delicada**, y que se oculta demasiado aun a los que con el trabajo, el estudio y la observación se procuran los conocimientos que son indispensables para poder proferir con acierto en ella. Así que remito a usted las adjuntas preguntas […] por si se me logra que algún aficionado inteligente, respondiendo a ellas con precisión y solidez, me facilite una pauta arreglada con la que ayudado de mi observación y despreocupación pueda juzgar del verdadero y no arbitrario mérito de cualquier cantor […] Primera: ¿qué **circunstancias *indispensables*** constituyen un **buen cantor**? Segunda: ¿cuáles son las **circunstancias eventuales o superfluas** que aumentarían su mérito? Tercera: ¿estas circunstancias superfluas o no precisas son de **arbitraria canonización** o pueden ser **conocidas y aprobadas por principios ciertos**? Cuarta: dada y conocida la inteligencia y acierto de un cantor y la posesión de las circunstancias indispensables que le constituyen, ¿puede ser tenido por malo con sujeción a principios y a la recta razón? Quinta: ¿el mérito de dos cantores, uno nacional y otro extranjero, puede decidirse por un solo inteligente (extranjero o nacional) arreglado a principios musicales? Sexta: ¿la música y sus licencias son **iguales a todas las naciones y adaptables a todos los idiomas**? Séptima: ¿la diferencia característica de la música vocal de cada nación por sí adquiere y ofrece esta variedad en cuanto la parte exacta del arte, o por la diversidad de los estilos en las letras? Octava: ¿puede o no imitar con exactitud un cantor, por ejemplo, inglés, las canciones características de Francia o España (acomodándole la letra, el estilo y método) sin más auxilio que el de la inteligencia puramente música? (*Correo de Madrid*, n.º 397, pp. 358-359).

Las cuestiones aquí planteadas pretenden proporcionar un armazón para hablar y enjuiciar la labor de los cantantes. La primera busca identificar las circunstancias (más bien diríamos hoy cualidades) indispensables para que un cantante pueda considerarse bueno. Es decir, qué aspectos de la interpretación se posicionan como los valores de mayor interés y, por tanto, son susceptibles de reconocimiento por parte de la crítica (y del público). La cuarta cuestión, relacionada con la primera, plantea si dichas cualidades pueden ser objetivadas, de modo que no sea posible poner en duda que corresponden efectivamente a un buen cantante. La segunda pregunta pretende dilucidar si existen otras cualidades, a sumar a las anteriores, que aumenten ocasionalmente su mérito,

y en la tercera se plantea si pueden ser medibles y en consecuencia derivan en un juicio imparcial. A partir de la quinta pregunta se proponen cuestiones que provienen de un mismo interrogante: si estos principios son aplicables por igual a todas las tradiciones musicales.

En definitiva, se pretendía proveer a la crítica musical de una jerga con la que hablar y valorar la música vocal, que acabara con los juicios subjetivos y las variadas metáforas que aparecían en la prensa. Dichas preguntas, sin embargo, no encontraron más respuesta que una réplica de quien habría sido el autor original de la crítica a la tonadilla, el 20 de octubre:

> […] así como no sé hacer melones, aunque conozco cuáles son buenos y cuáles son malos, gusto de la música buena y detesto la mala […] Las preguntas que usted me hace […] son seguramente un índice de su grande instrucción, y aunque entiendo poco de figuras, bien se deja conocer la señora ironía con que usted me supone incapaz de satisfacerle […] Yo he visto que muchos van a la comedia por el sainete y las tonadillas, y los más de los que concurren a la ópera lo hacen solo por ver las decoraciones y los bailes. **La música es para pocos**. Lo delicado, lo sublime en cualquier materia no es para los talentos limitados y rastreros. En plata. Más valdría que muchos leyesen cosas útiles y agradables de segundo orden, que no que ceñidos a las del primero solo den pasto a un limitadísimo número de entendimientos ilustrados (*Correo de Madrid*, n.º 404, pp. 11-12).

Como puede comprobarse, justifica en primer término su carencia de conocimientos musicales aludiendo a que no son necesarios para valorar la música; señala después que «la música es para pocos» y que incluso los que asisten a la ópera, lo hacen más por la escenografía y los bailes que por la música en sí; y en última instancia, expone que sería más útil atender a las consideraciones de los no instruidos que solo a las de una minoría intelectual. Lo que se ponía sobre la mesa era, en resumen, «democratizar» o no el discurso sobre música; es decir, reservarlo para unos pocos entendidos en la materia, o dar cabida a la mayoría del público, que carecía de formación al respecto.[8]

La discusión terminaría (al menos en la prensa) el 16 de febrero del año siguiente, con un texto del propio Isurve respondiendo él mismo a sus preguntas:

8. Este asunto será objeto de otros tantos textos en la prensa, como el que firma un tal «Demócrito» en el *Diario de Madrid* el 20 de septiembre de 1794. Allí señala que: «la mayor parte de los espectadores, en todas partes, ignora la música; de los mismos profesores son muy raros los que entienden la filosofía de la música; casi todos los que asistimos a la ópera, no percibimos en la música sino un conjunto de sonidos armoniosos y agradables; pero, sin embargo, sabemos distinguir el mérito de un Paisiello de las composiciones de tantos otros que no hacen más que aturdir el oído […]» (n.º 263, p. 1071).

> Señor Editor: satisfago la discreta curiosidad de usted dándole […] idea de mi modo de pensar acerca de los puntos musicales que propuse en mi carta […], ya que no se ha movido nadie a hacerlo desde entonces acá, sin embargo de constarme lo que habían determinado varios profesores y aficionados de mucho mérito. […] yo diría que las **circunstancias *indispensables*** que constituyen un buen cantor son: **voz clara, suavidad y flexibilidad** en esta; **ejecución fácil**, o garganta fácil para la ejecución; **oído afinado**; **entonación precisa** e **inteligencia** de la música como arte. Las que pueden **aumentar su mérito** sin ser indispensables: más número de **puntos de alcance por alto y bajo**; voz de cuerda, que se llama la **voz sonora**, que **sacada con arte del pecho**, deja un eco resonante que la hace con extremo agradable al oído; **estilo o gusto delicado** y nuevo en la definición casi imposible de esta circunstancia […] cuya graduación es casi arbitraria […] y está en estado de discernir el **arreglo en los adornos o gracias** que con inseparable atención a la entonación y tiempo, añade el ejecutor al pensamiento fundamental del pasaje que propiamente se llama motivo músico. […] El mérito de dos cantores, uno nacional y otro extranjero, puede graduarse por un solo inteligente extranjero o nacional, arreglado con imparcialidad a los principios del arte […] La música y sus lecciones son ciertamente iguales a todas las naciones […] no se diferencia el papel de música escrito en París del que se escribe en Alemania o Madrid […] Si son adaptables a todos los idiomas, no es tan fácil de decidir […] (*Correo de Madrid*, n.º 421, pp. 146-148).

Destaca, por tanto, como cualidades indispensables del cantante, la claridad y la suavidad (cabe pensar que tanto en la emisión de la voz como en la dicción), la ejecución fácil y la precisión en la afinación, y entre las que aumentan su mérito: un amplio registro vocal, la voz de pecho y el virtuosismo empleado con estilo o gusto (particularmente evitando el abuso en los adornos). Estos mismos principios aparecen en fuentes y tratados de música que pudieron servir de inspiración a Isurve.

Desde el siglo XVI pueden encontrarse en Italia breves destellos de lo que se consideraba una buena interpretación, a menudo en medio de una discusión que tenía por foco de atención otro asunto. Un ejemplo temprano es *Il cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (traducido en castellano en 1534 como *El cortesano* por Juan Boscán), que incluye referencias ocasionales a la música (Haar, 1998: 20). Entre ellas, cabe destacar que se considera la precisión en la interpretación como un valor importante, así como la elegancia («con bella maniera»). Se eleva a regla universal interpretar toda música con cierta indiferencia («sprezzatura») que disimula el arte y hace que la ejecución parezca sin esfuerzo y con gracia, en línea con lo propuesto por Isurve («ejecución fácil, o garganta fácil para la ejecución»).

En el tratado en castellano *El melopeo y maestro* (1613) de Pietro Cerone (ca. 1566-1625) se señala que la voz perfecta es la que reúne cuatro cualidades:

«alta, clara, recia y suave». «Alta para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos. Clara, para que hinche los oídos. Recia, para que no falle calando las voces, mas siempre llena y justa en su cantidad. Y suave para que no martirice los oídos, mas antes mitigue y adulcifica las orejas de los oidores» (Cerone, 1613: 325-326). Advierte que los teóricos de su época distinguían principalmente entre voz de pecho, «aquellas [voces] que en el entonar que hacen, saliendo de las fauces o garganta, parece salgan fuera echadas con vehemencia pectoral; las cuales sin comparación suelen deleitar mucho más que las de cabeza», y voz de cabeza, «aquellas [voces] que salen con un quebrante agudo y que penetra sin ninguna fatiga del produciente, las cuales por su agudeza hieren tan gallardamente nuestros oídos» (Cerone, 1613: 326). Como puede observarse, se recurre a las mismas cualidades que propone Isurve.

Por último, procede destacar una obra coetánea a dicha crítica: el poema *La música* de Tomás Iriarte (1779). En el «Canto IV. Uso de la música en el teatro» se mencionan algunos artificios vocales que en su día gustaron al público, pero que comenzaron a estar pasados de moda: gorjeos o adornos prolongados en exceso en las vocales; repetición de algunas palabras inoportunas en frases principales; o adornos de los finales «con frívolos caprichos o fermatas», buscando solo el lucimiento y no la expresividad (Iriarte, 1779: 89-91). De este modo se apela también a lo que reclama Isurve como uno de los méritos del buen cantante: «estilo o gusto delicado [caracterizado por] discernir el arreglo en los adornos o gracias».

Basten estas tres referencias para ilustrar el posible origen de las ideas de Isurve, ya que no es el objetivo de este trabajo profundizar en la tratadística.[9] Todas las cuestiones que plantea son, en definitiva, parte de las reflexiones estéticas sobre el canto realizadas durante siglos, y que en Italia van a ser compartidas de manera general. Carrie Churnside así lo demuestra en su investigación acerca del discurso musical italiano entre 1500 y 1800: «los críticos generalmente apreciaron las mismas cosas que la audiencia moderna: en la interpretación buscaban precisión, virtuosismo técnico empleado con gusto (en lugar de simplemente mostrar la habilidad del intérprete) y en los cantantes una sensibilidad hacia el texto» (2019: 60). Estos aspectos fácilmente podrían ser apreciados por un público melómano y no particularmente cultivado en el lenguaje musical.

9. No obstante, para un mejor conocimiento de los tratados sobre canto de esta época, se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Morales Villar, 2008.

Cómo hablar sobre el baile y sus intérpretes

¿Y en qué cualidades había que reparar para identificar a un buen bailarín? En las dos últimas décadas del siglo XVIII podían encontrarse sobre los escenarios dos tipos de bailes. Por un lado, estaban los «bailes nacionales», como el fandango, el bolero o las seguidillas, que no tenían argumento, y por otro, los «bailes pantomímicos», un género en el que, además de la danza, había pantomima, y ambas servían para narrar una historia sin el apoyo de la palabra hablada o cantada (Sanjuán, 2015: 4; Roldán, 2015). Estos últimos entrañaban, por tanto, una mayor complejidad, y fueron de cierto interés para la crítica debido a la existencia de un libreto.

Con todo, dicho atractivo debió ser bastante limitado. Se ha de advertir que en la prensa de finales de siglo apenas se reflexiona sobre los bailes pantomímicos, y con menos frecuencia aún acerca de lo que se espera de sus intérpretes. Por un lado, esto puede responder a su consideración como un mero adorno de las óperas (Carreira, 1991). Por otro, es fácil imaginar la dificultad que suponía hablar sobre ellos, pues se trata de la traducción de un texto literario en una serie de gestos y movimientos en escena a cargo de un bailarín. La lectura de los libretos de estos bailes evidencia el problema: describen mediante la palabra las emociones de los personajes, pero no el modo en el que se materializan físicamente en escena a través del movimiento del cuerpo y la expresión del rostro.[10]

La crítica intentará determinar los méritos de los bailarines, por un lado, atendiendo a la propiedad con la que expresan los afectos mediante la pantomima y, por otro, a las cualidades necesarias para el baile propiamente dicho. Bien pueden ilustrar esto dos ejemplos que se comentarán a continuación. El primero es una extensa crítica (de casi ocho páginas) al baile heroico-pantomímico[11] en tres actos *Aecio y Fulvia*, de Carlos Augusto Favier. Se representó

10. Son muy significativas las expresiones que se encuentran en los libretos de los bailes pantomímicos del tipo «dando a entender», «haciendo ver», en referencia a la expresión física de las emociones que mueven al personaje (Sanjuán, 2019: 179). Hacen patente la complejidad de describir el movimiento y el gesto, y demuestran, en definitiva, que la propia danza es «la gran ausente de los libretos» de los bailes pantomímicos (Onesti, 2016: 11, cit. en Sanjuán, 2019: 166). Por este motivo, Emilio Cotarelo y Mori los consideraba como un documento inútil (1917: 349). Esta postura ha cambiado con el paso del tiempo. Al respecto cabe citar el trabajo de José Ignacio Sanjuán, donde estudia la compleja estructura de los libretos y algunas de las ideas estéticas que el coreógrafo presenta en ellos (2019).

11. En la segunda mitad del siglo XVIII aparece una gran diversidad de categorías que acompañan a los bailes pantomímicos: «baile trágico», «baile heroico», «baile heroico-trágico», y que anticipan el contenido, carácter, extensión y los tipos de personajes que encontrará el público en sus tramas (Sanjuán, 2019: 171).

en el Teatro de los Caños del Peral el 1 de mayo de 1790, junto a la ópera *Nina, o la loca por amor* (Cotarelo y Mori, 1917: 324), y la crítica vio la luz una semana después en el *Espíritu de los mejores diarios literarios* (n.º 232, pp. 29-36). Comienza advirtiendo su autor que «dos cosas deben distinguirse en esta representación: el baile propiamente tal, y la expresión de las pasiones por medio de gestos y de actitudes». Con respecto al baile, destaca «el equilibrio», así como «la decencia» y «destreza» del propio Favier; de su mujer, Ángela Durand; y de Luisa Durand. También «el decoro» que todos ellos guardan al limitar sus acciones a las que requieren sus personajes. Y después de apuntar estas cualidades, pasa a abordar sus aptitudes en la pantomima, a las que dedica nada menos que seis páginas.

Emplea un lenguaje muy similar al que puede encontrarse en los libretos de estos bailes, que requiere la imaginación del lector para visualizar la corporeización de las emociones. Estas últimas son cuidadosamente seleccionadas por los coreógrafos: a menudo se escogen aquellas que implican un conflicto dramático que el bailarín pueda traducir en un conflicto muscular. Son las que mejor se pueden comprender visualmente, y parecen también corresponder a los momentos más apreciados por el público (y por la crítica). Así fue, al menos, en el caso de la crítica de *Aecio y Fulvia*. Su autor presta atención a cómo se representaron las emociones resultantes de dos «fuerzas en pugna», donde el personaje lucha por alcanzar sus metas mientras se enfrenta a las circunstancias impuestas por su entorno: tales como la indecisión; el temor; el amor «contenido» o «disimulado»; la incertidumbre; la inquietud; la turbación; etc. En su interpretación, los bailarines habrían demostrado su mérito, siempre que lo hicieran con arreglo a otro principio fundamental: la adecuación de esa expresión de los afectos a la naturaleza.

> Convengo en que el lenguaje de la pantomima es menos expresivo en ciertas acciones que el de la palabra, pero también sé que **las pasiones grandes no se expresan mejor de otro modo que con el gesto. Esto se funda en la naturaleza.** Un hombre que recibe una impresión fuerte o inesperada, sea de alegría o de pesar, si es sensible, la expresa primeramente con un gesto las más veces involuntario, que suele ser tan característico de la pasión que le excita, que no hay voces que le puedan expresar mejor. Por lo mismo es preciso abultar los afectos débiles y menos expresivos con el ordenado movimiento de todos los músculos, para que hagan el efecto que deben en el espectador (*Espíritu de los mejores diarios literarios*, n.º 232, pp. 32-33).

De acuerdo con este fundamento, ensalza un momento particular de la actuación de Ángela Durand en su papel de Fulvia:

> […] ¿Cabe mayor perfección que con la que [sic.] cae desmayada [Fulvia] cuando ve que son inútiles sus ruegos para que le perdone César y le liberte

> del suplicio? **Este desmayo es muy propio y conforme a la naturaleza**. Los movimientos externos son en razón de la impresión que causan los objetos en el ánimo, la que suele aumentarse según el deseo que se tiene de lo contrario. Enamorada Fulvia no vive sino en Aecio, y por lo mismo **el suplicio que contra él decreta el emperador, violenta de tal modo su deseo que no puede menos de desmayarse y de caer de repente** (*Espíritu de los mejores diarios literarios*, n.º 232, p. 33).

En definitiva, la crítica destaca el mérito de los bailarines cuando en la pantomima son capaces de expresar las emociones más complejas de forma verosímil. En dicha expresión interviene tanto el cuerpo del intérprete (particularmente el grado de tensión o relajación de éste) como el rostro (con un especial énfasis en la importancia de la mirada a la hora de manifestar sentimientos y relacionarse con los otros bailarines). Sirva de ejemplo de todo ello el dictamen final sobre Ángela Durand: «En todas las aptitudes de que se vale para expresar estos variados enérgicos y difíciles afectos, se admira en la heroína la mayor sublimidad en ojos, brazos, cuerpo, respirando todos sus gestos la virtud que la anima» (p. 35). Por último, cabe destacar que nada se dice acerca de la adecuación del gesto a la música, y es que ésta es la gran ausente de las escasas críticas sobre bailes que se han localizado.

Otro texto de interés –no ya en lo relativo a la pantomima, sino al baile propiamente dicho– se publicó en el *Diario de Madrid* el 23 de julio de 1798 (n.º 204, pp. 819-822). Su autor, Juan Antonio Zamacola –aquí bajo el seudónimo de «el Bachiller Zocamala»–, trata de definir los principios del buen gusto o la belleza en el baile. Según él, la belleza se encuentra fundamentalmente en «la sencillez y en la facilidad de ejecutar», equiparable a la «ejecución fácil, o garganta fácil» que se buscaba en el canto (la «sprezzatura» de Castiglione). Los bailarines han de evitar, por tanto, «una violenta ejecución de pies» y «una pantomima descorrecta [sic.] y demasiadamente recargada».[12]

Continúa afirmando que en esta búsqueda de la belleza el artista ha de emplear

> todo su estudio en una **hermosa figura** que tenga **buena pantomima**, **dulzura y suavidad en la ejecución**, **delicado talle** si es mujer, **dulce aspecto**, **flexibles brazos**, **decencia y compostura en su traje**, que es la circunstancia más recomendable de una bailarina, de modo que todo contribuye a bailar con sencillez y facilidad, sin que jamás se perciba el arte con que lo hace (*Diario de Madrid*, n.º 204, p. 821).

12. Esta idea puede recordar a la ligereza y elevación que caracterizará al ballet romántico en la centuria posterior, con la introducción de la técnica «en pointe» que poblará los escenarios de seres fantásticos y etéreos como sílfides, fantasmas y hadas.

Por consiguiente, la condición física del bailarín resulta importante para el baile, y es también mencionada en una crítica publicada en este mismo diario el 21 de agosto de 1789 y firmada por Marcelino Torres.[13] Allí se estima como un factor determinante a la hora de valorar el mérito de la bailarina Rosa Pelosini, famosa en las partes de pantomima, pero no tanto en la danza.[14] Torres dice de ella que

> sus afectos gustaron al principio de su reinado, y se sostuvo en este contento hasta que lució su fandango, acompañándose con los palillos, pero en el día **por más que se esfuerce en la acción, batido de pies, y cabriolar, que su obesidad no la permite, desagrada a la vista** de su rival la [María] Medina, cuyo mérito, **finura en el baile, batido, afectos y gracejo**, la hacen una recomendable y particular distinción (*Diario de Madrid*, n.º 233, p. 930).

No hay duda de que la pantomima requería en el bailarín de fuerza y tensión para representar el conflicto muscular (y psicológico) del personaje. Según Edward Nye, «el peso, la gravedad, es de hecho la fuente del drama del mimo, la fuerza que exige esfuerzo y engendra una lucha física y psicológica».[15] Por este motivo, Pelosini, pese a su aparente obesidad, podía ser buena en ello. Sin embargo, el baile requeriría de lo contrario: ligereza en el movimiento. También influye el aspecto físico en la comparación que establece el autor entre Salvador Viganó y Juan Medina. El primero «más gusta por su figura, aunque tibio galán», y el segundo es valorado «por su trabajo y lucimiento». Así, una figura agradable a la vista del espectador podía compensar la carencia de otras cualidades, y a la inversa, su falta podría desmerecer la habilidad de un intérprete en el baile.

Sirvan estos dos ejemplos para realizar una aproximación a los méritos más valorados en los intérpretes de bailes pantomímicos en esta época.

13. Forma parte de una respuesta al ya conocido «Elogio a los autores, actrices, bailarines, ornato y orquesta de la ópera italiana» del compositor Antonio Rosales, en el que consideraba, entre otras cosas, que «la Pelosini [Rosa Pelosini] y la Medina [María Medina] forman la más gustosa y noble competencia, aquélla en los afectos y ésta en la gracia» (Rosales, 1789).
14. Se aclamaba su capacidad de expresar los afectos y a ella se dedicó un soneto publicado en el *Diario de Madrid* el 16 de mayo de 1788. Leandro Fernández de Moratín, diría de ella en su «Viaje de Italia»: «La compañía de bailarines es numerosa […]. Me pareció que había en ella sujetos de habilidad, considerando solamente la danza, pero en cuanto a la pantomima, lejos de poder competir ninguno de ellos con los que vi en París años pasados, no me atreveré a compararlos con la Pelosini, la Favier, la Medina Viganò y algún otro de los que han bailado en Madrid» (Fernández de Moratín, 1867: 388).
15. Traducción propia a partir de «Weight, gravity, is in fact the source of the drama of mime, the force which demands effort and engenders a physical and psychological struggle» (Nye, 2011: 92-93).

Cómo hablar sobre los intérpretes nacionales frente a los extranjeros

El último aspecto por comentar se relaciona con una extensa polémica que adquirió importancia en la prensa a finales del siglo XVIII, y continuó desarrollándose a principios del XIX.[16] Se discutía la superioridad de los cantantes y bailarines extranjeros que actuaban en el Teatro de los Caños del Peral, frente a los españoles que subían a los escenarios del Teatro de la Cruz y del Príncipe. En realidad, este debate formaba parte de una cuestión de mayor calado: se buscaba comprender el lugar que ocupaba el teatro español (y el que debería ocupar) con respecto al resto de Europa.

La crítica desempeñó en esto un papel clave por dos motivos. Por un lado, en las últimas décadas de la centuria el público se encontró con una crítica en ciernes que, como se ha podido comprobar, aún no había desarrollado el lenguaje ni los criterios para proporcionar un juicio imparcial del trabajo de los intérpretes españoles. No era, por tanto, fiable. En cambio, tuvo ante sí a una compañía de cantantes y bailarines italianos cuyo mérito estaba avalado por la aceptación que habían tenido en otras cortes europeas, de lo cual daban cuenta los propios diarios al anunciar las funciones. Por este motivo, resultaba mucho más sencillo inclinarse por los intérpretes extranjeros, que tratar de defender las virtudes de los españoles.

Parece apoyar esta hipótesis un texto publicado el 5 de septiembre de 1797 en el *Diario de Madrid* (n.º 248, pp. 1057-1059). Su autor relata que en esas fechas actuó por primera vez en el Teatro de los Caños un célebre músico español, Pascual Carriles.[17] Al invitar a la función a un amigo aficionado a la música italiana, se encontró con su negativa: «¿Qué se puede esperar de un profesor cuyo apellido no acaba en i, y que se presenta en Madrid sin ningún testimonio de la aceptación que haya tenido en otras Cortes?» (p. 1057). Tras asistir y advertir su mérito, cambió de parecer: «dígame usted, ¿habla ese diario si este mozo ha tocado en París, Nápoles, Roma, Turín, Venecia o Constantinopla? Nada de eso, señor mío, volví a decirle, que los españoles no se visten de semejantes hojarascas» (p. 1058).

Por otro lado, la prensa dio voz a los representantes de ambos partidos, dejando así un rastro documental de sus puntos de vista. Fueron relativamente frecuentes las discusiones entre aquellos que reclamaban indulgencia para los

16. Cabe destacar al respecto los siguientes estudios: Cascudo, 2018; Mera, 2011 y 2015.

17. Se trata de Pascual Juan Carriles, «violinista que había trabajado en los teatros españoles, en la capilla de las Descalzas Reales y en la Real Capilla a partir de 1789. Tras intentar entrar en la Real Capilla, decidió probar suerte en Portugal, aunque, en la década de 1790, viajaba regularmente a Madrid. Ya en 1803, tras haber actuado en París, se instaló definitivamente en Nantes (Martínez Reinoso, 2017: 126-127).

intérpretes españoles, ensalzando sus virtudes y criticando los elogios continuos a los italianos; y quienes dedicaban sus esfuerzos a poner de relieve los méritos de estos últimos, a los que debían aspirar los españoles. Una de las más ilustrativas al respecto se inició en el *Correo de Madrid* el 20 de junio de 1787 (n.º 70, pp. 295-296), y prosiguió hasta el mes de noviembre de ese año. En el texto que abrió la polémica, Lorenzo Chamorro advertía de la ignorancia del público al valorar las cualidades de un intérprete, señalando que aplaude las virtudes de los italianos, mientras condena los defectos de los españoles sin valorar su mérito:

> […] **El pueblo es ignorantísimo** en cuanto a las calidades que deben concurrir en un buen cómico. Jamás sigue la razón, sino el partido. […] Sale el señor [Santiago] Panati[18], y con una **voz bronca y desentonada** nos emboca un aria con su recitado, que **no hay valor ni sufrimiento para tan mal rato**, ¿y el público que hace? prodigarle los aplausos hasta lo sumo. No digo nada de aquel otro tenorcito, que no sé su nombre, largo y angosto a manera de cerbatana, que es sin duda el cantante más **lánguido** y más **desentonado** que ha llegado a mis orejas. Se le sufre, y **aunque no se le aplaude, no se le sonroja**. […] ¿por qué aquí tan indulgente y allá tan riguroso? […] Solo quiero que la misma atención que se tiene con Panati, se use con nuestras cantarinas, cuando evidentemente **tienen más disculpa y las más veces no merecen aquel rigor**. […] Adviértase que éste [Panati] es un músico completo, que esta ha sido su facultad toda su vida, criado y educado en Italia donde el arte de enseñar a cantar ha llegado a su perfección. […] La señora [Catalina] Tordesillas merecía elogio aparte y con harto sentimiento dejo de hacerlo. La estimación que hacen los inteligentes de su mérito ha crecido muchos quilates desde que está establecidas las óperas en esta Corte. Verdad es que no podría desempeñar alguna aria obligada de flauta con muchos gorgoritos. Pero vengan en su defensa orejas bien organizadas, finos paladares, que sin duda querrán más una nota cantada para el corazón y al alma (como suele decirse) que la confusión de muchas amontonadas que atormentan más que recrean el oído (p. 295).[19]

La respuesta llegaría una semana más tarde, el 27 de junio (*Correo de Madrid*, n.º 72, pp. 302-303). Un suscriptor anónimo reprende al periódico por publicar el nombre de Panati en una crítica que considera injusta e impropia de un medio que, siguiendo el principio de utilidad pública, tiene la responsabilidad de instruir a sus lectores. Se debe, por tanto, corregir los defectos, pero nunca

18. En algunas fuentes aparece como «Giacomo», «Jayme» o «Jacome» Panati. Cotarelo y Mori considera que se trata de la misma persona (1917: 299) y en el catálogo de la Biblioteca del Palacio Real, los registros de algunas obras conservadas traducen su nombre en italiano (Giacomo Panati) como Santiago Panati.
19. Probablemente se trate de la ópera *Cayo Mario* con música de Domenico Cimarosa, protagonizada por el propio Panati y pudiendo ser el otro tenor Pedro Muschietti o Francisco Gilardoni (Cotarelo y Mori, 1917: 299).

descalificar a los intérpretes, y menos aún si se trata de músicos extranjeros que «tienen a su favor el derecho de hospitalidad, que a lo menos debe asegurarles de nuestra parte una buena acogida» y de cuya fama depende su subsistencia[20]. Afirma que no sucede lo mismo con los cómicos españoles: «su reputación se encierra en una esfera muy reducida […] Todo el mundo puede verlos cuando se le antoje, todos pueden observarlos, juzgarlos y desengañarse por sí mismos de la justicia o injusticia con que se gradúa su mérito» (p. 302). Defiende, además, las cualidades de Panati, comúnmente aceptadas por la mayoría del público: «voz suave, flexible y sonora […] buen gusto de su estilo, viveza de su expresión, nobleza, propiedad, verdad se su acción y su gesto» (p. 302).

Al mes siguiente, el 17 de julio, un Chamorro más complaciente se disculpa por el descuido de haber nombrado a Panati, resta importancia a las consecuencias que pueda tener su crítica, y reconoce que el tenor tiene «soltura, oportunidad y novedad con que adorna las arias», pero que las virtudes señaladas por el anónimo escritor («voz suave, flexible y sonora») son precisas en cualquier cantante y no excluyen sus problemas de afinación (*Correo de Madrid*, n.º 78, pp. 335-336). Nuevamente se refleja una falta de consenso acerca de cuáles son las cualidades de los cantantes que la crítica debe poner en valor. Este dilema –como se pudo comprobar en los mencionados textos de Isurve– siete años después seguiría sin resolverse.

La disputa terminaría en noviembre con un texto de «H. J. R. C.», quien se hace llamar amigo de Chamorro (*Correo de Madrid*, n.º 109, pp. 527-528). En él insiste en la ignorancia del público, y advierte que, en otras ciudades europeas como Berlín, la prensa no oculta el nombre de los intérpretes que son objeto de una mala crítica. En realidad, estaba siguiendo el mismo procedimiento que empleaban los partidarios de la compañía italiana a los que criticaba: mirar hacia Europa para legitimar su discurso.

Una estrategia para evaluar con la misma vara de medir los méritos de los italianos y los de los españoles habría sido atender a las ocasiones en las que los primeros interpretaban repertorio español, y los segundos, arias y recitados italianos. Así lo indica un tal «D.M.R.F.» en el número del 5 de abril de 1790 del *Diario de Madrid* (n.º 95, pp. 377-379). Su discurso es de interés en tanto que no se posiciona en ninguno de los dos partidos y pretende aspirar a la imparcialidad. Comienza señalando que un tema de conversación habitual «en cafés, tiendas, paseos, lunetas y tertulias» era el mérito o demérito de

20. En otra crítica se alude también al «derecho de hospitalidad» de los músicos extranjeros: «En todo país culto tienen los extranjeros un derecho absoluto de hospitalidad y buena acogida. Por este principio debemos estimar a los actores de ópera con acción a nuestros elogios» (Rosales, 1789).

los intérpretes en los conciertos españoles e italianos que se hicieron en la Cuaresma de ese mismo año. Distingue entre tres clases de tertulianos: «La primera, de los apasionados a determinadas personas de los actores; la segunda, apasionados y antagonistas de las cosas nacionales; y la tercera, que son los menos, de los indiferentes que discurren con imparcialidad» (p. 377), siendo esta última la categoría en la que él se incluye, como se ha anticipado. De los primeros dice que no deben ser escuchados. De los segundos, que «nuestro teatro que en tiempos antiguos yacía en el más lastimoso estado de indecencia, ha conseguido con la imitación, muchas mejoras de que aún es susceptible […] ni se halla todavía con aquella perfección que suponen los amantes ciegos de la nación, ni tan atrasado como exageran sus antagonistas» (p. 379). En el número siguiente (n.º 96, pp. 381-383) pasa a relatar una tertulia en concreto, donde una dama,

> [exageró] la destreza con que la Sra. [Rosa] Pelosini ejecutó el baile español del fandango […] y la gracia y chiste con que las italianas cantaron las seguidillas boleras en la ópera intitulada *La cosa rara*, concluyendo con asegurar que lo ejecutaron excediendo a nuestros españoles en estos bailes y cantares característicos solo de la nación; y a su continuo, se ridiculizó que el Sr. N que es uno de los actores que cantan en nuestro teatro, tuviese la serenidad de salir a cantar en italiano el aria de los instrumentos en una comedia con una voz áspera, ninguna acción y mucho desentono […] Si ustedes celebran que los italianos a vista y paciencia nuestra bailen y canten nuestros bailes nacionales, ¿por qué han de vituperar al pobre del Sr. N. que se halla en el mismo caso? Con que los unos solo por ser italianos tienen licencia para ejecutar nuestros bailes y cantares, sin embargo de que ni lo hacen, ni lo pueden ejecutar con la perfección que los naturales, y en los españoles, ¿ha de ser un delito imperdonable cantar un aria en italiano, y en lugar de animarles y suplirles cualquier defecto, que es preciso tengan, se les aja y ridiculiza de este modo? (pp. 381-382).

Y concluye con ello lo mismo que Lorenzo Chamorro: el público es ignorante y habla «sin la debida instrucción de nuestro teatro». Por ello, el papel del crítico es fundamental, y en aras de contribuir él mismo a la educación del pueblo, plantea a los tertulianos una serie de puntos a documentar, para que fundamenten sus juicios en datos objetivos: los ingresos y gastos del teatro español y del italiano (n.º 97, pp. 385-387). Nuevamente se buscaban «anclajes» para valorar el desempeño de los intérpretes.

Nueve años después, concretamente el 28 de diciembre de 1799, se publicaría una Real Orden que prohibió la representación de obras dramáticas que no estuvieran en castellano y no fueran interpretadas por actores españoles, así como la ejecución de bailes extranjeros (Cotarelo y Mori, 1917: 402). Si bien no puso fin a la polémica, apaciguó su presencia mediática hasta que el debate

volvió con plena fuerza a los diarios tras el regreso de los bailes pantomímicos en 1806 (Roldán, 2015).

Consideraciones finales

Como se ha podido comprobar en las páginas precedentes, en las dos últimas décadas del siglo XVIII surge una temprana crítica que tiene por objeto de discusión algunas obras del teatro musical que se programaban en los coliseos madrileños. Su aparición no estaría exenta de controversia.

En primera instancia, se forjó un debate acerca de quién tenía autoridad para hablar de música. Democratizar el discurso musical suponía que esta materia dejaba a un lado su carácter tradicionalmente técnico y especializado, reservado solo a unos pocos, para transformarse en objeto de unas discusiones en las que todo aquel con buen oído podía participar, tuviera o no formación musical. ¿Esto era conveniente? ¿O suponía «envilecer» aún más un arte que ya de por sí debía ser tratado con precaución al apelar a los sentidos y no a la razón?

En segundo lugar, resultaba complicado crear una «jerga», un lenguaje para hablar sobre el teatro musical y los méritos de los intérpretes que lo ejecutaban. Con respecto a estos últimos, se ha analizado una tentativa de José Joaquín Isurve por establecer los estándares imprescindibles para considerar a un cantante como bueno (claridad y suavidad, ejecución fácil y precisión en la afinación). En lo que concierne al baile, dos fuentes hemerográficas han permitido conocer algunos de los méritos más valorados en los intérpretes del baile pantomímico (en la pantomima, la adecuación de la gestualidad a la naturaleza de los afectos que expresa, y en el baile, la condición física y la fácil ejecución).

Con ello se buscaba dotar al crítico de los recursos necesarios para realizar un juicio imparcial, en una época donde era habitual encontrar entre el público a los llamados «apasionados» que manipulaban las reacciones de la audiencia a favor del teatro o la compañía por la que tomaban partido. Una de las polémicas más importantes fue la relativa a la superioridad de los intérpretes italianos frente a los españoles, lo que dio lugar a numerosas discusiones tanto en la prensa como fuera de ella en aras de entender el papel que ocupaba el teatro musical español con respecto al resto de Europa.

Fuentes hemerográficas

CHAMORRO, Lorenzo (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 70, 20 de junio.
CHAMORRO, Lorenzo (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 78, 17 de julio.

D. (1797), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 248, 5 de septiembre.
D.A.M. (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 392, 1 de septiembre.
D.A.M. (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 396, 15 de septiembre.
D.A.M. (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 404, 20 de octubre.
Demócrito (1794), «Reparo segundo sobre la ópera», *Diario de Madrid*, n.º 263, 20 de septiembre.
D.J.G. (1789), «Aviso a los críticos», *Correo de Madrid*, n.º 302, 14 de octubre.
D.M.R.F. (1790), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 95, 5 de abril.
D.M.R.F. (1790), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 96, 6 de abril.
D.M.R.F. (1790), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 97, 7 de abril.
H.J.R.C. (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 109, 7 de noviembre.
Isurve, José Joaquín (1790), «Artículo V», *Correo de Madrid*, n.º 397, 18 de septiembre.
Isurve, José Joaquín (1791), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 421, 16 de febrero.
J.M.A. (1790), [Sin título], *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 231, 3 de mayo.
Rosales, Antonio (1789), «Elogio a los autores, actrices, bailarines, ornato y orquesta de la ópera italiana», *Diario de Madrid*, 26 de julio.
S.D.J.M.A. (1790), «Carta de D.C.C. de D.J.M.A.», *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 232, 10 de mayo.
Torres, Marcelino (1789), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 233, 21 de agosto.
[Un suscriptor] (1787), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 72, 27 de junio.
[Un suscriptor] (1789), [Sin título], *Correo de Madrid*, n.º 302, 14 de octubre.
[Un suscriptor] (1791), «Los falsos críticos», *Diario de las musas*, n.º 74, 12 de febrero.
V.M.S. (1790), [Sin título], *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, n.º 235, 31 de mayo.
[Zamacola, Juan Antonio] (1798), [Sin título], *Diario de Madrid*, n.º 204, 23 de julio.

Bibliografía citada

Álvarez Barrientos, Joaquín (2003), «El arte escénico en el siglo xviii», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, pp. 1473-1518.
Álvarez Barrientos, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE.
Astuy, Ingartze (2019), «Cómicas de Madrid: libertad, indecencia y ¿reivindicación feminista?», en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo. Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo xviii*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 47-70.

CARREIRA, Xoan Manuel (1991), «Recepción del ballet d'action en la Península Ibérica c. 1789-1800)», *Revista portuguesa de musicología*, 1, pp. 211-218.

CASCUDO, Teresa (2018), «Territory is the key: A look at the birth of 'national music' in Spain (1799-1803)», en Elaine Kelly, Markus Mantere, Derek B. Scott (eds.). *Confronting the National in the Musical Past*, London, Routledge, pp. 196-207.

CERONE, Pietro (1613), *El melopeo y maestro. Tratado de música teórica y práctica*. Nápoles, Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.

CHURNSIDE, Carrie (2019), «Musical discourse in Italy, 1500-1800», en Christopher Dingle (ed.), *The Cambridge history of music criticism*, Cambridge UP, pp. 42-61.

COTARELO Y MORI, Emilio (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

DAHLHAUS, Carl (1987), *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino.

[FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro] (1867), *Obras póstumas de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Imp. de M. Rivadeneyra, I.

FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2006), «Los vientos se paran oyendo su voz: de "partes de música" a "damas de cantado". Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII», *Revista de musicología*, XXIX, 2, pp. 521-536.

HAAR, James (1998), «The Courtier as Musician», en Paul Corneilson (ed.), *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton, Princeton UP, pp. 20-37.

IRIARTE, Tomás de (1779), *La música*, Madrid, Imp. Real de la Gazeta.

LARRIBA, Elisabel (2013), *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*, Daniel Gascón (trad.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

LEZA, José Máximo (2001), «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid», en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, I, pp. 231-258.

MARTÍNEZ REINOSO, Josep (2017), *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, Tesis doctoral, Miguel Ángel Marín (dir.), Universidad de La Rioja.

MERA, Guadalupe (2011), «Los ilustrados y la danza a principios del siglo XIX: polémicas sobre la construcción de una identidad nacional frente al modelo francés», en Beatriz Martínez del Fresno (ed.), *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 173-199.

MERA, Guadalupe (2015), «Máiquez y los cómicos contra la compañía de baile de los Lefebre-Lebrunier», en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, II, pp. 89-106.

MORALES VILLAR, María del Coral (2008), *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, Tesis doctoral, Emilio Ros-Fábregas (dir.), Universidad de Granada.

NYE, Edward (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*, Cambridge, Cambridge UP.

ONESTI, Stefania (2016). *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Turín, Academia University Press, Turín.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1999), *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC.

ROLDÁN FIDALGO, Cristina (2015), «Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)», en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 51-88.

SÁNCHEZ-ROJO, Ana (2017), «Prensa, opinión y música teatral en Madrid, 1780-1791», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 23-55.

SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio (2015), «La danza en España: 1750-1808. Una aproximación bibliográfica», en José Ignacio Sanjuán (coord.), *Estudios musicales del Clasicismo. Danza y ballet en España*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 15-32.

SANJUÁN ASTIGARRAGA, José Ignacio (2019), «Los libretos en el ballet pantomímico: hacia una estética de la danza desde la palabra», en Adela Presas y Miguel Salmerón (eds.), *Estudios musicales del Clasicismo. Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 165-192.

URZAINQUI, Inmaculada (2012), «La crítica sobre teatro en la prensa del siglo XVIII», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 79-94.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 239-270
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.09

Clarín y el teatro: catorce cartas inéditas de María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y José Echegaray

Clarín and the theatre: fourteen unpublished letters to María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza and José Echegaray

Jesús RUBIO JIMÉNEZ

Autoría:
Jesús Rubio Jiménez
Universidad de Zaragoza, España
jrubio@unizar.es
https://orcid.org/0000-0001-7442-6838

Citación:
RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «Clarín y el teatro: catorce cartas inéditas de María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y José Echegaray», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 239-270. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.09

Fecha de recepción: 02/06/2021
Fecha de aceptación: 13/07/2021

© 2022 Jesús Rubio Jiménez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Clarín mantuvo correspondencia con diferentes actores. En este ensayo se recuperan algunas cartas de dos de ellos, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, relativas sobre todo a su drama *Teresa*. Su lectura contrastada con las correspondientes cartas de Clarín permite conocer cómo entendían el trabajo de los actores y la puesta en escena. Sus intereses eran diferentes y su colaboración por ello acabó descarrilando.

Palabras clave: Leopoldo Alas; María Guerrero; Fernando Díaz de Mendoza; José Echegaray; teatro.

Abstract

Clarín kept correspondece with different actors. In this essay, we recover some letters from two of them, María Guerrero and Fernando Díaz de mendoza, which were mainly related to his drama *Teresa*. Their reading, contrasted with Clarin'scorresponding letters, allows us to understand how they conceived the work of the actors and the staging. Their interests were different and their collaboration therefore ended up derrailing.

Keywords: Leopoldo Alas; María Guerrero; Fernando Díaz de Mendoza; José Echegaray; theatre.

Introducción

Es conocida la continuada e intensa atención de Clarín al teatro. Diferentes estudios han delimitado aspectos de esta dedicación que, no obstante, espera todavía una monografía que describa sus actividades como actor y dramaturgo desde su niñez, sus proyectos y escritos dramáticos, sus relaciones con profesionales del teatro y donde se analicen todas sus críticas sobre el arte escénico (Rubio Jiménez, 2001a, 2001b y 2002). Su interés por el teatro fue constante y generó gran cantidad de documentos, entre los que se cuentan series de cartas con profesionales del teatro. Solo una parte de esta correspondencia se ha publicado, la suya en su *Epistolario*, puesto al día por Jean François Botrel.[1] Menos fortuna han tenido las cartas dirigidas a él, porque han estado inaccesibles. En la correspondencia dirigida a Clarín tutelada en el archivo de Dionisio Gamallo Fierros, una parte corresponde a dramaturgos, críticos y actores, además de la gran relevancia que el teatro tiene en epistolarios de escritores como Pérez Galdós (Smith y Rubio Jiménez, 2005-2006).

Las cartas que cruzó con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza jalonan el camino seguido cuando Clarín decidió probar fortuna escribiendo dramas en los años noventa. Guillermo Guastavino recuperó en 1971 diecisiete cartas de Clarín a María Guerrero, fechadas entre el 8 de octubre de 1894 y el 4 de enero de 1896 (Guastavino, 1971).[2] En ellas se pueden seguir los avatares de su drama *Teresa* desde la escritura hasta el polémico estreno madrileño el 20 de marzo de 1895, su mejor acogida en Barcelona y otros planes teatrales de Clarín sobre traducciones, adaptaciones y nuevos dramas como *La Millonaria*, siempre pensando en María Guerrero como protagonista de los mismos. Son cartas que muestran su pasión por el teatro, pero también las zozobras y el desánimo al comprobar que sus planes no se cumplieron. Clarín se alejó entonces de María Guerrero en quien había cifrado todas sus esperanzas como autor dramático.

Falta conocer cuál fue la actitud de María Guerrero durante su colaboración, que revelan las seis cartas de la actriz publicadas aquí y también las tres de Fernando Díaz de Mendoza que entró en escena en el tramo final, cuando la relación se hizo más formal y cuando –para decirlo llanamente– las esperanzas de Clarín de triunfar como dramaturgo se desvanecieron. No son todas las cartas que se cruzaron, pero ayudan a completar el puzle de su

1. Alas, 2002-2009. Las *Obras* de Clarín se citan por esta edición, indicando volumen y páginas. Su *Epistolario* en OC, XII. He agrupado las cartas que edito por sus corresponsales y las numero correlativamente para facilitar su cita. Remito a ellas en esta presentación citando su número entre corchetes.
2. Se citan, sin embargo, remitiendo a OC, XII, indicando su número y las páginas correspondientes.

colaboración, aunque el momento cumbre –el estreno de *Teresa* y la opinión de María Guerrero– no llega a desvelarse. Es posible y hasta probable que María Guerrero no le escribiera tras la decepcionante función contándole sus impresiones sobre lo ocurrido.

En todo el proceso tuvieron también un papel notable José Echegaray y Pérez Galdós como padrinos del aspirante a dramaturgo. Galdós se tomó el estreno con tanto interés como si fuera suyo; para ganar tiempo hasta corrigió las pruebas de la edición de *Teresa* y apoyó a Clarín con decisión en la polémica del estreno. Se ha precisado menos el papel de Echegaray y de aquí que recupere también sus cartas a Clarín que demuestran el papel que tuvo en este y en otros momentos anteriores de la carrera de Clarín. Son cartas que explican por qué Clarín trató siempre con extraordinaria benevolencia al dramaturgo, a quien le unían la militancia política y la admiración por su teatro desde sus años de juventud (Sánchez, 1963).

A Clarín le tentó siempre el teatro. Fueron las circunstancias las que le hicieron renunciar a una temprana vocación de dramaturgo y actor, sobre todo su desmedrada figura y poco favorecido físico, según le confesaba a María Guerrero, imaginándose como actor representando el personaje Fernando de *Teresa*:

> ¿A que no sabe usted, quién haría bien el Fernando? Yo. Sí, señora, yo. Pero si precisamente yo soy *ante todo* actor… *in partibus infidelium*. Pero como me quedé chiquitín y bastante feo, renuncié al arte sin probarlo. A los 10 años era yo maravilla; a lo menos, así lo decían los periódicos de Pontevedra. En fin, me he malogrado y paciencia (OC, XII, n.º 310: 435).

También abandonó los primeros tanteos como autor dramático, centrándose en la labor de crítico en la que el teatro comparece continuamente en sus años de gacetillero de la vida madrileña y después cuando analizaba la vida cultural española con visión más panorámica desde Oviedo, donde alentó la construcción del teatro Campoamor y donde acogía con gusto a compañías de teatro que le resultaban afines. En su archivo se conservan todavía cartas inéditas de Antonio Vico, Ceferino Palencia y otros, que recurrieron a él para resolver problemas de logística cuando sus compañías buscaban funciones en Oviedo.

Durante los años noventa convergieron varias circunstancias que lo animaron a retomar su vieja vocación de dramaturgo y a probar suerte en los escenarios, siguiendo los pasos de Pérez Galdós y dentro de un común interés por la renovación teatral, cultivando un espíritu similar al que alentaba su dedicación a la narrativa como un instrumento útil para la educación de los españoles (Sánchez, 1974. Rubio Jiménez, 1982). Precedieron a este gradual acercamiento a los escenarios y al estreno de *Teresa* varios artículos sobre María

Guerrero en quien creyó ver Clarín la actriz que necesitaba el teatro español para codearse con las mejores compañías europeas encabezadas por primeras actrices. Y por ello publicó artículos elogiosos sobre el trabajo de la actriz (Clarín, 1894). A estos siguió el contacto directo y Clarín –viendo la posibilidad de ser estrenado por aquella actriz emergente– se decidió a escribir una pieza a la medida como hacían Echegaray y Galdós. Es el punto y momento en que comenzaron a intercambiar cartas sobre *Teresa*, desde la escritura del drama en el verano de 1894 hasta el estreno en marzo de 1895.

Se ha escrito bastante sobre *Teresa* y su estreno madrileño el 20 de marzo de 1895, que resultó un rotundo fracaso y dio lugar a una sonada polémica cuyo estudio revela la situación del teatro español en aquel momento y cuán difícil resultaba sacar adelante cualquier ensayo renovador. Este es el asunto central: la enorme disparidad de puntos de vista sobre cómo y hacia dónde debían evolucionar los repertorios teatrales para que aquella diversión pública fuera un instrumento de educación cívica, además de un pasatiempo. Eran muchos los que esperaban que Clarín se estrellara como dramaturgo, heridos por sus acerbas críticas. No faltaba tampoco un grupo de fieles dispuesto a apoyarle. Solo así se entiende que el drama –una pieza más idónea para un teatro de cámara que para un teatro comercial– levantara tan intensa polémica.[3]

Clarín sopesó con cuidado y vacilaciones la decisión de escribir para el teatro hasta que durante la primavera de 1894 sus reticencias se suavizaron hasta desvanecerse. La temporada de la compañía de Emilio Mario en Oviedo desde el 3 de mayo al 14 de junio en el teatro Campoamor –inaugurado unos meses antes con una muy activa participación suya–, tuvieron mucho que ver en ello.[4] Clarín trató entonces al viejo y admirado empresario, actor y director (Sánchez, 1987). En la compañía figuraba María Guerrero, a quien Clarín venía siguiendo con interés. Por si fuera poco, allí estuvo también su gran amigo Pérez Galdós, quien llegó a Oviedo para dar más realce a las últimas funciones de *La loca de la casa*. Para todos ellos era un acontecimiento y así lo comentaba en un suelto el día 15 de junio *El Atlántico*:

> El 12 del corriente llegó a Oviedo el ilustre novelista y autor dramático don Benito Pérez Galdós.

3. La sintetizó Romero Tobar, 1976. También en (Alas, OC, XI: 1299-1414. Y 2009). Fueron tantos los frentes abiertos que algunos todavía no se han tratado con detalle. He estudiado su enfrentamiento con Miguel Moya, director de *El Liberal* y el abandono de este periódico en (Rubio Jiménez, 2018).
4. Desde el ayuntamiento de Oviedo como concejal impulsó la construcción del edificio, propuso que llevara el nombre de Ramón de Campoamor y después trató de que Campoamor asistiera a su inauguración, aunque finalmente no estuvo presente. Detalles en la correspondencia que intercambiaron (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo, 2013).

> En la estación le esperaban los principales actores de la compañía que actúa en aquel teatro, entre los cuales se encontraban la señorita Guerrero y Mario, y el profesor de aquella universidad don Leopoldo Alas con otras varias personas.
>
> Por la noche se representó la comedia de Pérez Galdós *La loca de la casa*, estando el teatro lleno.
>
> La representación fue inmejorable, como no se recuerda otra en dicho teatro. La señorita Guerrero y el señor Cepillo estuvieron colosales. El público llenó de aplausos al final de cada acto al señor Pérez, que se presentó en el proscenio con los actores repetidas veces.

El caso fue que entre unos y otros convencieron a Clarín para que probara fortuna en los escenarios, según le confesaba a Adolfo Posada el 22 de julio de 1894:

> Aunque me he prometido a mí mismo no decir a nadie nada… se me figura que sería traición ocultarle a usted «mi secreto». Pero absolutamente para usted solo.
>
> Cuando estuvieron aquí Galdós y María Guerrero, ambos me metieron en la cabeza que hiciese algo para el teatro.
>
> Al despedirme de María Guerrero, casi se lo ofrecí… (OC, XII, n.º 303: 428).[5]

Durante los meses de junio y julio, la idea tomó cuerpo y Clarín comenzó a escribir *Teresa* en Guimarán, la aldea donde veraneaba en profundo contacto con la naturaleza.[6] Pidió consejo a Echegaray, a quien le unía una buena amistad desde hacía años. Más de una vez había recurrido a su asesoramiento desde los años ochenta y compartían ideario político. Acudió a él como había hecho otras veces y muestran algunas de las cartas de 1880 que edito y que con las «Cuatro palabras a manera de prólogo» que escribió para *Solos de Clarín* acreditan su buena relación ya por entonces [10, 11] (Alas, 1881). En 1894 la relación era fluida y cuando Echegaray ingresó en la Academia de la Lengua Clarín le escribió sobre el discurso manifestándole su intención de dedicarle algunos artículos como hizo un tiempo más tarde. Echegaray le contestó agradecido, anunciándole que unos días más tarde llegaría la compañía de Emilio Mario a Oviedo. Era un modo también de animar el ambiente [12]. Y don José, siempre entusiasta, cuando supo las intenciones de Clarín de escribir para el teatro, le

5. Sobre su relación con este colega universitario, pero además amigo y confidente, véase, Rubio Jiménez y Deaño Gamallo, «Adolfo Posada y Leopoldo Alas, Clarín. Diez cartas inéditas», *Cartas Hispánicas*, revista digital de la Fundación Lázaro Galdiano.

6. Una sentida semblanza de Clarín en Guimarán en Sela (1901): «Amaba, sí, a la naturaleza. De su contacto con ella nacieron esas obras, en Guimarán escribió *Teresa*; de nombres de sitios próximos a Guimarán está llena *Doña Berta*; recuerdos de Guimarán hay a docenas en los *Cuentos Morales*: *El Cura de Vericueto*, *Boroña*, *Viaje redondo*, *La Trampa*…»

animó a escribir un drama. Desde Marín (Pontevedra) –donde veraneaba– le escribió el 6 de julio de 1894 una carta que presenta con clarividencia la situación a la que se enfrentaba, pero que no debía arredrarle. De paso, se ponía a su disposición para defenderlo si era necesario:

> Mi buen amigo: recibo su apreciable y con ella una noticia que me entusiasma de veras. No hay que vacilar, ni hay que temer ¡al teatro! ¡a escribir un drama, una comedia, lo que a usted le apetezca! Yo respondo de antemano de que *lo que sea será bueno*.
>
> ¿Sintió usted la tentación? Pues a entregarse a ella sin cobardías, que son indignas de usted.
>
> Que su obra de usted tendrá sello de originalidad, de fuerza y de talento es indiscutible. ¿Gustará al público? Esta es la eterna incógnita de las tablas escénicas, llamémoslas así. Pero las incógnitas se han hecho para que los hombres las despejen: conque a despejarla.
>
> ¿Qué tiene usted muchos enemigos? ¿Y qué? mejor: ellos darán vida o fiebre al acontecimiento. Porque será un acontecimiento mayúsculo.
>
> Digo, si da usted su nombre. Puede usted también conservar el incógnito. Pero a mí me gustaría más la lucha: llamar a son de clarín a imbéciles y granujas y decirles; «¡Ahí va eso! ¡A morder!» Creo que sería la primera vez que funcionaría yo de crítico para aplastar al cuarto estado de la clase, si se desmandaba.
>
> Pero no se desmandaría. Usted tiene mucha gente que le quiere mal, pero también tiene usted amigos entusiastas [13].

Leída hoy la carta de Echegaray parece impregnada de cierto aire profético: adelantaba la contienda que suscitó el estreno de *Teresa*. Se podrían multiplicar los testimonios sobre los pasos previos que Clarín dio antes de ponerse a escribir su drama y sobre cómo buscó apoyos para el estreno, llenando el teatro de amigos fieles que neutralizaran a quienes esperaba con fundamento que intentarían boicotearle. No acabó aquí el apoyo de Echegaray a Clarín, sino que las cartas de María Guerrero muestran que ejerció un papel de mediador y siguió con detalle los avatares de *Teresa*.

Sin terminar el mes de julio le llegó la primera carta de María Guerrero, respondiendo a una suya –que nos es desconocida– demostrando que ya estaba al tanto de la situación. Es probable que Clarín concibiera su importante artículo de *Los Apuntes* sobre la actriz como parte de su estrategia de aproximación a ella para ganarse su confianza (Clarín, 1894). María Guerrero agradeció la primera parte del artículo ya aparecido y se entusiasmó con la idea de estrenar un drama de Clarín:

> Además de su carta, leo en *Los apuntes* el principio de *mi artículo*. Digo ¡vaya un principio! Nada, lo que digo. *Ha amanecido hoy buen día*.

> […] Espero con impaciencia a nuestra *Teresa*, con otra carta de don Leopoldo.
>
> Ya le ha caído a usted quehacer con *Mariíta* porque después de esa pediré otra y otra ¡ya lo creo! No sabe usted qué mosca tiene encima [1].

El ensayo publicado en *Los Apuntes* es el más importante de cuantos Clarín dedicó a la actriz y acaso el escrito en que mejor perfiló sus ideas sobre cual debía ser el trabajo de un actor al encarnar sus personajes. Clarín venía siguiendo las actuaciones de María Guerrero desde 1890 y ya entonces le dedicó tres paliques en *Madrid Cómico* (OC, VII, 1140-1145, 1158-1160). Escritos en forma de carta, se dirigió a la actriz, a quien no había visto actuar todavía, para advertirle de los peligros de la profesión: las *malas compañías* y los malos dramas, que ejemplificó con *Los irresponsables*, de Dicenta, estrenado por ella.[7] Clarín pretendía adoctrinarla en la exigencia artística y que no se ofuscara con los brillos del éxito. Después tuvo ocasión de pronunciarse sobre la evolución de la actriz al reseñar *Realidad*, de Pérez Galdós, donde la seguía viendo sobre todo como «una hermosa esperanza» y continuó dándole consejos:

> En *Realidad*, la señora Guerrero si no hace maravillas, si no pretende siquiera, y bien se le conoce, ponerse en todo y por todo a la altura de su papel dificilísimo, particularmente para ella, no deja de comprenderlo y expresar con acierto algunos de sus muchos matices. Yo me atrevería a defender, por ejemplo, su manera de representar en el quinto acto, sé que se podría hacer mucho mejor, hasta me figuro cómo; pero sostengo que hay propiedad, energía, tono adecuado en la manera como la distinguida actriz entiende y desempeña en esta parte su papel delicado (OC, VIII, 321-322).[8]

Mantenía su interés por la capacidad artística de la actriz. Ahora en *Los Apuntes* planteó una reflexión general sobre cómo entendía el perfecto artista escénico, presentando después una aplicación de estos rasgos a María Guerrero y concluyendo con un repaso de cualidades de la actriz para expresar los sentimientos en la escena. El actor debía dejar salir de él el personaje cuidadosamente construido como un limpio cristal deja pasar la luz sin contaminarla. Y esto será lo que intentará transmitirle una y otra vez a María Guerrero. Había tenido ocasión de verla con detenimiento en sus interpretaciones en Oviedo y podía hacer un diagnóstico de sus cualidades que no fuera solo especulativo. Acaso sea excesivo afirmarlo, pero se puede sugerir al menos, que Clarín estaba proyectando la ensoñación del tipo de representación que deseaba para *Teresa* dentro de un proyecto teatral concebido a contrapelo del teatro comercial.

7. Clarín se mostró cruel con Dicenta y este drama. Hasta cruzaron algunas cartas que pueden verse en Rubio Jiménez ed. (2017).
8. Como «esperanza» la seguía viendo en junio de 1893 (OC, VIII, 543).

Jean François Botrel ha planteado con sagacidad el análisis de Teresa como un personaje nacido de sus lecturas de Ernest Renan, quien había publicado en 1892 *Feuilles détachées*, en cuyo primer relato aparece Emma Kosilis, modelo de mujer que se sacrifica por un ideal superior. Cuando María Guerrero estaba ensayando el personaje de Teresa, Clarín le sugirió en una de sus cartas, fechada el 18 de marzo de 1895, que leyera esta obra «para hacer boca» y para que supiera cómo hacer suya a Teresa, penetrándose de ella (OC, XII, n.º 330: 466-467. Y Botrel, 2008). Esto nos advierte de que no se trataba de un drama de circunstancias, sino profundamente sentido y un homenaje a su maestro espiritual, que requería un cuidado trabajo de puesta en escena para que no se malograra. He señalado antes que Clarín mismo se veía como actor idóneo para el personaje de Fernando. Todo le era muy querido y muy íntimo en aquel drama. Y esta es la razón por la que, durante aquellos meses, Clarín bombardeó con cartas a María explicándole por qué había llenado el texto de *Teresa* de cuidadas acotaciones sobre la dicción y el gesto de los actores y sobre la ambientación. Quería convencerla de que al poner en pie a Teresa debía hacer surgir de ella el personaje espiritual que había ideado.

El cruce de intereses era complejo. Clarín ponía en juego el prestigio ganado durante años y a sabiendas de los muchos enemigos con que contaba. María Guerrero estaba viviendo un año decisivo en el lanzamiento de su carrera, constituida en empresaria teatral y habiendo obtenido la adjudicación del teatro Español para diez años. Mientras se realizaban obras en este teatro trabajó en el teatro de la Princesa, comenzando a rodar la programación que buscaba. Paralelamente se producía un alejamiento de su maestro Emilio Mario, que estaba con su compañía alojado en el teatro de la Comedia. Para ella se trataba de consolidarse como primera actriz, conjugando en el repertorio la interpretación de personajes modernos con otros del teatro clásico y alcanzando una proyección social importante, que hiciera rentable la empresa (Menéndez Onrubia, 1984, 2007. Menéndez Onrubia y Ávila Arellano, 1987). La lucha por la taquilla era intensa y así lo veía Clarín el 13 de diciembre de 1894, que valoraba con estas palabras los movimientos de María Guerrero:

> La que todavía no ha soltado prenda, no ha tenido escaramuza, ni por consiguiente víctima que lamentar, es María Guerrero, especie de Mariana Pineda del teatro, que espero sea también una María de Molina, la de Tirso, en *La prudencia en la mujer*. Mucha prudencia, en efecto, necesita, y no menos valor, para vencer en la ardua empresa de salvar el Teatro Español, el del Ayuntamiento de Madrid, teatro digno de un dueño más importante, y que no lo mirase como una finca en explotación, o lo que es peor, como cosa que para nada sirve. La señorita Guerrero lucha no sólo con los *hados*, que suelen ser adversos al teatro de la Plazuela de Santa Ana, sino contra enemigos, más

> o menos francos, que no sé por qué atacan en la prensa, en los saloncitos de los teatros, en los cafés, donde quiera (OC, VIII: 864).

Volvamos atrás. Tras saber que Clarín estaba escribiendo *Teresa*, María Guerrero comenzó a pedirle noticias sobre el drama. Durante las semanas siguientes cruzaron cartas, pero solo algunas se han salvado del olvido. El interés y la impaciencia de Mariíta hizo que le escribiera nuevamente el 19 de agosto, respondiendo a otra carta de Clarín, y quejándose de que tuviera en olvido *Teresa*, que deseaba leer cuanto antes [2]. La confianza de Mariíta en aquel momento en Clarín era completa: «ayudada por usted voy yo *a la luna*» [2]; tanta como la impaciencia por conocer el drama para incluirlo en el repertorio de la temporada que estaban planificando. María Guerrero conocía lo que significaba Clarín en el mundo literario español como novelista y como crítico. Poner en escena una obra suya garantizaba el interés del público y el de la crítica.

El 8 de octubre al fin Clarín le contó que –tras dejar reposar un tiempo su drama–, lo iba a pasar a limpio y a enviárselo a Echegaray para que le diera su opinión. Si era favorable se lo pasaría para que lo leyera (OC, XII, n.º 309: 432-434). Le explicaba que, aunque lo había escrito en doce días, tardó tres meses en corregirlo y copiarlo. Le adelantaba que tenía un acto, pero extenso, y que «Lleva muchísimas acotaciones, o como se llamen, quiero decir que como la *acción* he procurado que fuera en efecto *acción*, yo voy indicando lo que *he visto* que hacen los personajes, no solo lo que dicen. Esto hay que tenerlo muy en cuenta» (OC, XII, n.º 309: 433) El 17 de octubre de 1894 *La Correspondencia de España* ya dio la noticia en un breve suelto de que Clarín había entregado una comedia a María Guerrero, cuyo título se guardaba en reserva.

Hasta el estreno el 20 de marzo de 1895 continuaron cruzándose cartas. A las de Clarín –editadas por Guastavino– añadimos tres de María Guerrero y una más, ya de mayo, evaluando la situación y pensando en futuras colaboraciones.

Clarín anduvo durante aquellos meses impaciente, escribiendo cartas con indicaciones acerca de cómo quería que se representara el drama: respetando la integridad del texto, cuidando la puesta en escena y con grandes esperanzas en la interpretación que Mariíta podía hacer de Teresa. La actriz fue respondiendo a algunas de sus demandas a la vez que le informaba de las actividades de la compañía.

El 28 de octubre le escribió Clarín a María contestando a una carta –no conservada– de esta. Le hablaba de que quería «presenciar bastantes ensayos» y que «En cuanto a los pormenores del escenario creo que ustedes se fijarán en todo lo que va indicado en la obra, y ciertos detalles de indumentaria y de *ajuar* yo los explicaría y hasta podrían ir de aquí» (OC, XII, n.º 310: 434). La carta está llena de preguntas que revelan su impaciencia y hasta contiene una

confesión notable: el personaje de Fernando quien mejor lo interpretaría sería él mismo. Tan cercano y tan personal lo sentía.

El primero de noviembre, María le escribió explicándole que no sabía cuando podrían programar el drama, dada su situación interina en el teatro de la Princesa y con el teatro Español en obras hasta comienzos de año [3]. Antes de acabar el mes, Clarín le escribió para felicitarle por el estreno de *María Rosa*, de Guimerà, continuando después sus preguntas sobre qué se iba a hacer con *Teresa*. Y hasta se ofreció para ayudarle en la creación de un buen repertorio de teatro extranjero, apenas pasara el trago de *Teresa* (OC, XII, n.º 312: 436-438). No obstante, en artículos de las semanas siguientes no dejó de recomendar a «la valerosa e inteligente empresaria del Teatro Español» obras como *La Celestina* (OC, IX, 51-56). A finales de año, el 30 de diciembre, volvió escribirle tratando de avanzar en la programación del drama. Clarín continuaba preocupado por la puesta en escena:

> las explicaciones que acompañan al *texto vivo* en *Teresa* son abundantes, minuciosas, precisas y con fijarse bien en ellas y cumplirlas fielmente se puede adelantar mucho, aun para el conjunto. Ya habrá usted observado que hay escenas y momentos difíciles de combinar para sacarles todo el efecto que se busca, pero usted tiene mucho talento y todo lo arreglará; yo escribiré *comentarios* desde aquí, y de este modo con que yo presenciara unos cuantos ensayos en los últimos días bastaría (OC, XII, n.º 316: 445).

Clarín escribía como un verdadero director de escena, cuidando con interés todos los aspectos:

> ¿Y respecto a decoración y chismes de escena? Dígame usted lo que piensa hacer en este punto. Me preocupa la división indispensable de escenario; por más que he pensado no he visto modo de obviar esta dificultad. ¿Tendrá el escenario nuevo del Español condiciones para que ni la izquierda, ni sobre todo la derecha del espectador queden ahogadas, insuficientes para que tenga efecto plástico la acción? Respecto de los accesorios locales del principio mucho cuidado, nada más que de lo que de fijo no quede ridículo (OC, XII, n.º 316: 445).

Aludía después a su preocupación por los trajes y por otros accesorios, temeroso siempre de caer en el pintoresquismo, preocupado por la propiedad escénica como un elemento sustancial para la creación del ambiente donde tenía lugar la sacrificada vida de Teresa.

El cinco de enero de 1895, María le respondió para comentarle cómo estaban configurando una función con *Teresa* y una obra de teatro antiguo donde aquella quedara engastada como una perla. Y, sobre todo, por fin, entraba en aspectos del montaje que le produjeron una gran zozobra a Clarín:

> He pensado dar a la obra sabor gallego, más que *asturiano*, esto si a usted le parece.
>
> Por ejemplo: levantar el telón, y oírse a lo lejos una copla del Alalá que yo cantaría, *coreada* por todos: hombres y mujeres. Esto oyéndose lejos sería de un efecto precioso.
>
> Los trajes nuestros: los de las aldeanas de Santiago. Un mantelo pardo con ribetes negros, viejecito, con color de viejo: el fígaro negro y el pañuelo de lana color naranja, grande, atado atrás como formando toca. En fin, yo lo veo así muy bonito y muy nuevo: nunca se ha hecho eso en el teatro. Para el cuadro final he visto una escultura de la Virgen al pie de la cruz con la cabeza de Jesús muerto sobre sus rodillas. Con la mirada al cielo, no sé explicarlo, pero al verlo vi mi cuadro final. Ese tono debemos darle.
>
> Leímos la obra, se hizo el paso de papeles y se quedó *colocada*. Este sistema voy a llevar. Ahora ya cada uno puede estudiar *sabiendo lo que estudia* y cuando vaya a hacerse la obra y empiece de nuevo a ensayarse, sabrán lo que tienen entre manos. Si hubiésemos tenido la obra que ha de ir con ella dispuesta, más bien decidida, hubiese sido el primer estreno en el teatro nuevo; pero hasta que no vaya colocada a mi gusto, ensayada a mi gusto y hecha a mi gusto no *la suelto* [4].

La misiva de María era reconfortante, por un lado –el lugar relevante que concedía al drama en su programación–, pero inquietante por otro: Clarín comprendió que iban a realizar un montaje que desnaturalizaba *Teresa*, convirtiéndola en una pieza de repertorio regional y ni siquiera asturiano. Esto dio lugar a cartas de Clarín rechazando lo propuesto e insistiendo en otros planteamientos. No se trataba de un drama naturalista o de costumbrismo regionalista, como había interpretado María, sino que las cuidadas descripciones estaban destinadas a crear el marco adecuado al personaje profundamente espiritual de Teresa. En su escritura por ello había procedido como un verdadero *metteur en scène* como ha recordado Botrel (2008: 425-426). Clarín le exponía sus temores: «Seductora la idea del *alalá* lejano, lo del traje gallego de ustedes, pero… no puede ser, me parece. Voy a ver si la convenzo. Por de pronto, temo que se crea que hay prurito de imitar *La Dolores* con el *color* y las *coplas*» (OC, XII, n.º 319, 449).

Su huida del localismo regional le había hecho abandonar otra versión –*La Praviana*– con alguna copla. Y no quería acentuar el color local porque *Teresa* no era «de ese género», sino que buscaba una medida naturalidad acorde a como visualizaba el personaje. La impaciencia lo llevó a introducir a su hermano Genaro en los ensayos para estar mejor informado (OC, XII, n.º 320, 451-452, pidiendo autorización a María para presentárselo). La carta del 27 de enero a María confirma este extremo: Genaro le había transmitido que había actores que querían hacer cortes, Clarín aconsejaba dónde y cómo preocupado por la integridad de su drama (OC, XII, n.º 322:454-456).

El 29 de enero María Guerrero le escribió contándole que había tenido algunos problemas de salud y en lo que a *Teresa* se refiere tranquilizándole de que se habían hecho las correcciones de los papeles, el reparto y que avanzaban en su puesta en escena. En otro momento le escribiría sobre la puesta en escena:

> Con esto y con la preparación *al vapor* de obras clásicas para los lunes, comprenderá usted que lo que decía el periódico de los ensayos de *Teresa* es una noticia de tantas como dan sin saber lo que dicen, por desgracia. Se leyó como ya le dije, se hizo la corrección de papeles y está esperando a la obra de don José.
>
> Tenemos ya en arreglo *Por el sótano y el torno* para ir con *Teresa* y se la irá refrescando todas las semanas con la que se ponga el lunes. Como usted ve mis cuentas son que *Teresa* dure y dure. Dios haga que me salgan bien.
>
> No puedo dedicarme hoy a hablar de *mise en scène* porque *ya le digo*, no puede usted imaginarse lo que tengo hoy que hacer. Es volverse loco. Además, de todo eso hablaremos a su tiempo [5].

Clarín le contestó un poco más tranquilo el 12 de febrero, pero pasadas algunas semanas sin noticias directas de María –aunque estaba informado por Galdós y por su hermano Genaro– volvió a escribir el 3 de marzo para insistir en algunos aspectos de la creación de sus personajes fundamentales y en particular de Teresa, dotada de «Esa clase de *sabiduría sentimental*» de mujer *buena* y *cristiana*, que quería tuviera en la interpretación de María (OC, XII, n.º 326: 461-462). No dejaba de adular a la actriz recordándole que la nombraba en sus colaboraciones en *Las Novedades* de Nueva York y que pensaba escribir un otro artículo sobre ella en la *Ilustración Española y Americana*. En efecto la elogió el 28 de febrero como «figura excepcional no solo de nuestro teatro, sino de nuestra vida artística. Tiene alientos para ser una Isabel *la Católica* de la escena española. Es artista y es *mujer de Estado* en la república del arte» (OC, IX: 83).

Es evidente que a medida que se acercaba el estreno la impaciencia de Clarín crecía. Las dos cartas de los días 17 y 18 de marzo, ultimando detalles, denotan que estaba al límite del pánico por la incertidumbre (OC, XII, n.º 329 y 330: 464-467). Clarín viajó a Madrid el 17 de marzo para el estreno (*La Correspondencia de España*, 17 de marzo de 1895).

Tras el batacazo del estreno, Clarín escribió a la actriz al menos tres cartas donde expresaba su desconcierto por el fracaso y lleno de dudas sobre la actriz: «Estoy desorientado ya respecto de lo que es usted en el fondo» (OC, XII, n.º 337, 471) Aun así continuaba ofreciéndose a colaborar tratando de evitar que la actriz ideal que él había soñado se despeñara convirtiéndose en una actriz vulgar y meramente comercial. Se aferraba a que debía ser una actriz «poética» y debía huir de ciertos halagos fáciles. Y él mismo se aferraba a su idea de

seguir escribiendo dramas de intensidad poética y espiritual como *Clara Fe*, que pensaba escrita para ella (OC, XII, n.º 345 y 346: 479-481).

Ignoro si hubo más cartas de la actriz a Clarín antes del estreno, pues la siguiente y última de María Guerrero que edito corresponde ya al 3 de mayo de 1895. Le escribió desde Valladolid y su contenido era desalentador por mucho que en la parte final le animara a perseverar en otros proyectos dramáticos:

> En el momento de recibir su carta de usted con el permiso de *Teresa* me puse a tantear el terreno, pues nada había querido hacer hasta no conocer la opinión de usted.
>
> Saqué la conversación en el cuarto, cuando estaba lleno de gente de la localidad, del estreno de *Teresa*, de los críticos de Madrid, etc., etc., y en vista de lo que les oí, decidí no poner *Teresa*. Hubiera sido completamente inútil: estaba ya sentenciada.
>
> Tiene usted razón: tiene aquí muchos más enemigos que en Madrid relativamente. Los amigos de Ferrari, de Cano, se levantan como fantasmas y trinan contra usted. ¡Si hasta me dicen que aquí se celebró una *fiesta comida de amigos* al día siguiente del estreno!
>
> ¡Demonio de don Leopoldo! ¡Es que *es usted una calamidad*!
>
> A mí me ha hecho muchísima gracia el oírlos tan *enconados* [6].

Aunque con ingenuidad, María Guerrero estaba señalando con certeza a varios de los resentidos con Clarín porque los venía juzgando con severidad en sus críticas. El poeta Emilio Ferrari y el dramaturgo Leopoldo Cano personifican bien los literatos mediocres que Clarín rechazaba. No era Valladolid una ciudad propicia a estrenos renovadores, anclada como estaba en la literatura neorromántica de sus poetas. No tardó mucho Clarín en tener un fuerte enfrentamiento con Gaspar Núñez de Arce, que rompió definitivamente sus relaciones (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo, 2012). Clarín, en realidad, ya le había advertido de sus temores al saber por carta suya –no localizada– que barajaba poner *Teresa* en Valladolid. Le nombró entonces a estos literatos y el clima enrarecido que encontraría en la ciudad castellana (OC, XII, n.º 346: 481-482).

Clarín se había embarcado en una polémica campaña defendiendo el drama y otros intentos renovadores del arte escénico español, pidiendo a los críticos consideración para quienes lo intentaban. Pero ni así cesaron los ataques y las ironías. Solo el estreno de *Teresa* en Barcelona el 15 de junio sacó al escritor del desánimo y le dio nuevas fuerzas para continuar con la campaña contra la prensa. Lo cierto es que estaba pagando sus cuentas de crítico independiente como señala María Guerrero al referirse a los amigos de Ferrari o Cano dispuestos a patear una posible función con *Teresa* en Valladolid. Y en este momento de exaltación combativa hasta concebía ambiciosos planes de dramaturgo. El 16 de junio, le escribía:

> Mis planes son:
> *Julieta* (a lo Lope, imitando en verso un Shakespeare-Lope; no se asuste usted, me sale el verso antiguo bastante bien, sin alabarme; pero todo esto secreto).
> *Clara Fe*
> *Esperaindeo*
> *La Millonaria* (Esta de cuatro actos, de mucho personaje… pero solo la escribiría si usted quisiera ensayar el cambio de edad, hacer de señora mayor… pero muy dramática, y en su tipo).
> De tantos propósitos (y algo más) veremos si sale algo viable. Anímeme usted o lo dejo todo (OC, XII, n.º 353: 489).

El 24 de junio aún se mantenía firme en sus planes, sintiéndose apoyado por la actriz, quien le escribió una carta hoy perdida. Decía Clarín:

> Me pregunta usted *qué hago*; ya le decía en mi última que tengo varios planes. Veré cual me *viene mejor* ahora en la aldea. *La Millonaria,* sería creo la de más probabilidades de éxito, pero usted tiene que hacer de anciana… y eso depende de usted. Lo de *Julieta* es aparte, *Clara Fe* me enamora y le temo por lo delicado y por asunto poético. Hacerla sí la haré y usted la verá y dirá.
> *Esperaindeo* difícil y peligroso por ahora. Me faltan personajes y público que escuche (OC, XII, n.º 354: 491).

Clarín en estado puro. Capaz de pasar de la mayor exaltación al abatimiento completo. Poco es lo que ha quedado de todos estos proyectos (Romero Tobar, 2006:1299-1317).

Las cartas de Fernando Díaz de Mendoza tienen que ver ante todo con la continuación de las relaciones de Clarín con la empresa. Se había producido un enfriamiento en su trato con Mariíta y era ahora Fernando en su calidad de empresario quien solicitaba información sobre *La Millonaria* el siguiente drama que querían estrenar de Clarín y que quizás nunca llegó a terminar. Todo lo que se sabe es que ocupaba su centro una mujer inmensamente rica, pero que sentía que no podía seguir viviendo con tantas riquezas estando rodeada de pobreza. Su decisión de repartir parte de sus bienes entre los pobres genera no pocos conflictos.[9]

9. Se ha recuperado una escena suelta: Clarín «*La millonaria*. Escena primera del primer acto», *El Noroeste* (Gijón), 19 de agosto de 1897 (Alas, OC III: 837-841). Durante los últimos años de la vida de Clarín se aludió con reiteración a este drama. Unos lo hicieron para señalar que continuaba la línea espiritualista de *Teresa*, como Martínez Ruiz en el capítulo VI de *Soledades* (1898) donde recoge confidencias de Clarín al respecto tras su encuentro en la redacción de *El Progreso*. Otros para atacarle (Anónimo, 1898), con la malévola alusión de que Clarín andaba tratando de ganarse la voluntad de los críticos de teatro preparando el estreno de *La millonaria*. Cuando falleció, se recordó entre sus obras inéditas que dejaba planeada *La millonaria* y escrito el primer acto («El entierro», *La Vanguardia*, 15 de junio de 1901). Después, el crítico Marino Gómez Santos ha comentado que la viuda del hijo de Clarín, María Cristina Rodríguez Velasco, le proporcionó

En las cartas, Fernando Díaz de Mendoza trataba de saber cual era el estado en que se encontraba el drama para proceder a su estudio y a su posible programación. No era el único proyecto dramático que le bullía por la cabeza y se citaron otros posibles dramas como *Clara Fe* y *Julieta* sin que se haya podido conocer mucho más sobre su hipotético contenido, salvo que el primero estaba pensado para María Guerrero y que asimismo tenía un tinte espiritualista.

Por debajo y más allá de la polémica del estreno de *Teresa* y de la escritura inacabada de *La millonaria* hay temas de mayor alcance que cabe recordar en el momento de cerrar esta presentación: la reforma del teatro español requería un repertorio nuevo con personajes que trascendieran a los de los dramas neorrománticos de Echegaray y aun a los de los dramas realistas de Pérez Galdós. En sus sucesivos tanteos, Clarín buscaba un tipo de mujer nueva: Teresa, la protagonista de *La millonaria*, Clara Fe o Julieta –estas dos últimas no traspasaron el mundo de las entelequias que sugieren sus nombres–. Incluso la defensa de personajes como Magda en el drama homónimo de Sudermann puede considerarse en la misma línea. Lo defendió en carta a María Guerrero del 6 de enero de 1896 (OC, XII: 509-510). Pero esto no era suficiente, sino que debía transformarse el sistema de producción teatral y en particular el mundo de los actores, surgiendo un tipo de actriz nueva capaz de prestar su cuerpo a estos personajes ideales y de aparecer transfigurada en escena al estar penetrada por su idealismo. En María Guerrero creyó encontrar durante un tiempo a esta actriz, pero al cabo ella se rindió más a la espectacularidad exterior y al boato que a este exigente trabajo escénico. Y de aquí el distanciamiento que se produjo entre ellos. Su horizonte era muy diferente.

Después la maltrecha salud del escritor le impidió plasmar sus proyectos y Clarín falleció sin cumplir uno de sus sueños más queridos, que hubiera sido triunfar en el teatro como dramaturgo. En ocasión tan sentida como la de recordar sus sentimientos más íntimos, Rafael Altamira transmitía así su sentimiento respecto al teatro:

> Nunca olvidaré una de esas conversaciones, que en mi memoria se junta a otro hecho gratísimo de mi vida. Fue el día antes del estreno de *Realidad*. *Clarín* y yo fuimos a ver a D. Benito. Quería Leopoldo presentarme al insigne autor de los *Episodios*. Y mientras el tranvía de Hortaleza subía perezosamente la cuesta de Santa Bárbara, tuvo Alas una de aquellas confesiones y me habló de *su teatro*, del pasado, cuya luz brillaba perpetuamente en su espíritu. Y habló también de volver a él, de terminar su *evolución* literaria en el mismo punto de partida.

un manuscrito del drama y en fechas más cercanas se ha apuntado la existencia de dos manuscritos con varias escenas, cuya publicación se anuncia.

> No tuvo tiempo. Pero los que sabiendo esto vuelven ahora a leer las críticas teatrales de don Leopoldo (2003), las antiguas, las de *Solos de Clarín*, hallarán sin duda el porqué de la honda penetración de aquellos artículos y del *color de vida* que por ellos circula, animando la consabida *frialdad* del análisis (Altamira, 1901).

Clarín no abandonó nunca del todo su interés por el teatro. Asunto bien distinto es que las circunstancias no le permitieran desarrollar como dramaturgo sus proyectos como muestra la pequeña serie de cartas que edito.

CARTAS DE MARÍA GUERRERO

1.

San Sebastián: 24 de Julio. [1894][10]

Señor don Leopoldo Alas:

Ay, don Leopoldo, ay mi queridísimo don Leopoldo, ¡y qué alegría tan grande! Buen día el de hoy. Recibo su carta de usted y la noticia de que ya tenemos obra, con otra porción de *lindezas* que usted me dice. De la carta de don José[11], ya tenía noticias, él me dijo que le había escrito a usted y no puede usted figurarse lo encantado que está con la idea de que usted nos ayude.

¡No digo nada, el alegrón que va a tener cuando reciba a *Teresa*! Ay, don Leopoldo de mi vida, no me haga usted penar y mándemela a mí también lo más pronto posible.

Además de su carta, leo en *Los apuntes*[12] el principio de *mi artículo*. Digo ¡vaya un principio! Nada, lo que digo. *Ha amanecido hoy buen día*.

De compañía, le iré a usted dando noticias de lo que vayamos haciendo. Hemos intentado algo con Thuillier[13] pero nada hay todavía: es preciso que se venga con nosotros, después de separarse de don Emilio[14], es decir, casi con el consentimiento de don Emilio: no conviene quedar mal con él, ni que crea nunca que hemos querido perjudicarle. Tanto es así, que el día que recibimos

10. En la carta número 303 del epistolario, le comenta Alas a Adolfo Posada que ha hablado con Galdós y María Guerrero en Oviedo y que a ésta le ha ofrecido una obra teatral.
11. Clarín eligió a José Echegaray para que le asesorara en su aventura porque era el dramaturgo de mayor prestigio y estaba muy cercano a María Guerrero, para quien escribía dramas a medida. Era, además, el momento fundamental en el lanzamiento de la actriz, que estaba lanzando su propia compañía con todos los recursos necesarios, teniendo detrás el aval de Ramón Guerrero, su adinerado padre, que comparece una y otra vez en las cartas. Para María Guerrero la colaboración de Clarín era otro importante activo para su ambicioso proyecto personal y empresarial, como crítico y como dramaturgo.
12. Se refiere María Guerrero a los artículos que Alas le dedicó en julio de 1894 en *Los Apuntes*.
13. Emilio Thuillier (1868-1940). Actor español.
14. Mario Emilio López Chaves (1838-1899), actor, director de escena y empresario teatral español con quien habían trabajado antes.

la noticia de que el Español nos había sido adjudicado, fue Papá a hablarle y a ofrecerle el negocio. Él parece que lo agradeció mucho y dijo que no lo aceptaba por su compromiso de este año en la Comedia. Conviene quedar bien ¿verdad?

Por medio de Guimerà hemos intentado también algo con Ricardo Calvo[15], pero solo con él; según Guimerà decía, era casi seguro que teniendo Ricardo una buena proposición para Madrid se separaría de Donato Jiménez[16].

Ricardo y Thuillier harían una bonita combinación. En fin, todo lo que vaya ocurriendo se lo iré yo contando.

Espero con impaciencia a nuestra *Teresa*, con otra carta de don Leopoldo.

Ya le ha caído a usted quehacer con *Mariíta* porque después de esa pediré otra y otra ¡ya lo creo! No sabe usted qué mosca tiene encima.

Adiós, adiós, adiós, reciba un abrazo de Papá, muchos recuerdos para la señora y un millón de millones de gracias de

Mariíta

2.

Bilbao 19 de agosto. [1894]

Mi queridísimo don Leopoldo: Recibí con muchísima alegría su cariñosa cartita, pero no me hace maldita la gracia lo que me dice usted de que no ha vuelto a ocuparse de nuestra pobre *Teresa*. ¡Y me tiene usted a mí con esta impaciencia! ¡Ya podía yo preguntarle a don José y marearle a preguntas! ¿Qué me había de decir? Y lo que más gracia me hace es que dice usted tan sereno: «La dejo tranquila, seguro de que no se ha de escapar». ¡Bastante hacemos con eso! Hombre, pues no faltaba más, sino que también se escapase. Pero eso no basta que esté *allí*, lo que yo quiero es que *venga aquí*. Usted se está muy tranquilo y no se acuerda de los que rabiamos de impaciencia por aquí. Nada, que eso no está bien.

¿Le dijo usted algo a don Benito?[17] Porque yo en la duda, no le he escrito una palabra.

15. Ricardo Calvo Revilla (1844-1895) fue un actor español.
16. Donato Jiménez (1846-1910). Actor dramático español.
17. Pérez Galdós mantenía estrechas relaciones profesionales con la nueva compañía. No quería ser indiscreta (Menéndez Onrubia, 1984). No parece que Clarín le hubiese comunicado nada hasta entonces a Galdós, quien había viajado a Canarias y no volvió a escribirle hasta el 23 de diciembre de 1894 para comunicarle el fracaso de *Los condenados*. El 8 de enero de 1895 le habla Galdós por primera vez de las maravillas que oído decir sobre *Teresa*, que ya está en ensayo [carta n.º 48]. El 18 de febrero le contó a Clarín sus impresiones tras asistir a dos ensayos: le gusta y espera que la harán bien [carta n.º 49]. La siguiente carta es ya posterior al estreno, mostrándose cómplice y comunicándole que estaba corrigiendo ya las pruebas de la edición [carta n.º 50]. El 2 de abril le comunicaba que ya estaba en las librerías y hacía un recuento de críticas [carta n.º 51].

El artículo, el *estudio*, sí, tenía erratas, ya lo vi yo, pero con erratas y todo me pareció *de perlas*; así los quisiera yo muy a menudo; y sigo agradeciéndolo con toda mi alma, como yo agradezco cuando agradezco y cuando digo: «quiero a esta persona, este es mi amigo».

¡Qué frases, don Leopoldo! De seguro que se está usted riendo de mí; pero no haga usted caso de cómo lo digo, y fíjese en *cómo lo siento*.

La obra marcha viento en popa; sin embargo, hasta fin de este mes, mejor dicho, de esta temporada, no podremos hacer nada de provecho respecto a la compañía. Ya tenemos más que otros, pero hay mucho que trabajar y *se trabajará*.

Vamos, poquito a poco, en este terreno; en cambio la obra va al vapor.

Sé que la atmósfera en Madrid es muy favorable y que los que entran en el teatro se quedan asustados de ver lo que se ha hecho en seis días,

En fin, don Leopoldo, ayudada por usted voy yo *a la luna*.

No sea usted perezoso, copie pronto y mande pronto, que no sabe usted qué ganas tengo de leer eso.

Hasta otra. Ya sabe que le quiere de verdad

Mariíta

Muchos recuerdos a su señora y besos a los niños

3.

Madrid: 1.º de Novbre. [18]

Mi queridísimo don Leopoldo:

Recibí su carta ayer en el momento de salir para el ensayo, y como volví con el tiempo preciso para comer y volver a marcharme, por eso no contesté ayer mismo.

Me pregunta usted, primero: cuándo pienso estrenar *Teresa* y como no puedo precisarle nada le voy a contar punto por punto mis planes, la situación en que estamos, todo, en fin.

Pues señor; fuimos a la Princesa, y fuimos obligados por las circunstancias y para sostener la compañía, con la evidencia de que era un mal negocio porque hasta ahora siempre lo ha sido, pero empezamos por vender el teatro entero en contaduría tres días antes de la inauguración, dos magníficas entradas el día siguiente (domingo) y dos muy aceptables el lunes y martes.

Para sacar a Fernandito Fontanar[19] se ensaya el *Vergonzoso* con la idea de tres malas entradas, pues ya sabe usted lo que producen las obras del

18. Esta carta fue respuesta a la de Alas a María Guerrero de fecha 28 de octubre. Carta número 310 del epistolario.

19. Fernando Díaz de Mendoza, (1862-1930): «Fernandito Fontanar», apelativo que recibió por uno de los títulos nobiliarios de su padre que Fernando heredaría años más tarde. Casado primero con Ventura Serrano, a la muerte de ésta se casó con María Guerrero, con quien formó compañía teatral de éxito, el 10 de enero de 1896.

teatro antiguo por lo regular;[20] y se prepara para el sábado, domingo, y lunes *Mariana*, hasta llegar al martes 30, y el martes el *Tenorio*.[21] Pero se vende el teatro también en contaduría para la primera del *Vergonzoso* y al día siguiente una entrada magnífica.

Como usted comprende, nos dio lástima quitarlo, se suspendió la *Mariana* y hemos hecho siete representaciones preciosas del *Vergonzoso*.

Se prepara el martes una buena entrada para el *Tenorio*, pero no tan grande, por el debut de Massini[22], que nos quitaba la gente de palcos, pero a última hora se apaga la luz de la Madrileña, se suspende el Real, Novedades, Parish, Eslava y Martín y todo esto se abalanza a la Princesa. Un entradón, un escándalo de gente, los revendedores por las nubes, en fin *calor* para las otras representaciones del *Tenorio*. Anoche un lleno: y ¡figúrese usted hoy que es el *día clásico*!

En vista de esto, seguiremos con el *Tenorio* toda la semana y lo que se pueda: si sigue la buena racha, ponemos dos o tres obras del repertorio y guardamos lo nuevo para el Español. Si cambia la suerte nos defenderemos con todas las fuerzas.

Sin embargo, vamos preparando la *María Rosa* que estará lista allá para el día 17: tenemos corriente la *Mariana*, *La de San Quintín* y la *Dolores*, y colocaremos todo eso según las circunstancias.[23]

Por esto no puedo decirle fijamente cuándo estrenaremos *Teresa*.

Aunque desde luego le digo que debe ser en el Español, lo prefiero.

Hay que buscarle además una colocación bonita, una obra que vaya bien con ella, que haga contraste: también se lo consultaré a usted cuando se nos ocurra, y si a usted se lo ocurre alguna, dígamelo, aconséjeme, sobre todo eso: necesito consejos de mis buenos amigos, ayuda, porque usted no se imagina qué guerra hay por acá: se había aplacado algo, pero en vista de las *buenas entradas* esto se va poniendo incapaz. Había usted visto a Pirracas[24] en la *Correspondencia*. Se asustaría usted si supiera por qué intriga tan repugnante lo han buscado en ese periódico para que *nos pegue*. En fin, adelante y adelante.

20. *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, publicada por primera vez en *Los cigarrales de Toledo*. Al igual que el *Tenorio*, María Guerrero ya la había representado en la compañía de Emilio Mario.
21. Los dramas de Echegaray eran uno de los soportes de su programación, figurando *Mariana* entre los más destacados. Escritos a medida para su lucimiento. Inevitable resultaba la costumbre de representar el *Tenorio* el primero de noviembre donde la actriz se lucía interpretando a doña Inés.
22. Angelo Masini (1844-1926), tenor italiano, que en caso de actuar en el Teatro Real arrastraría a parte del público aristocrático que ellos trataban de fidelizar.
23. Le daba así cuenta del ambicioso programa de estrenos en que trabajaban: *María Rosa*, de Ángel Guimerà; *Mariana*, de Echegaray; *La de San Quintín*, de Pérez Galdós, y *Dolores*, de Feliu y Codina. Alguna de ellas rozando el teatro de temática regionalista que tanto temía Clarín que contagiara la interpretación de su drama *Teresa*.
24. El Abate Pirracas, seudónimo de Matías de Padilla y Clara (1851-1899), crítico teatral en *Heraldo de Madrid* y en *La Correspondencia de España*.

Yo también quiero que venga usted a los ensayos. ¡Usted sabe qué tranquilidad tan grande será eso para mí! Se está sacando la copia del *cuadernito* y uno de estos días se la mandaré.

¿Qué si sigue gustándome? Cuanto más pienso en ello y cuanto más hablamos don José y yo de ella, más cosas bonitas encontramos, y si el público sabe ver puede usted estar tranquilo.[25]

Ricardo también la ha leído y también le ha gustado.[26]

Fontanar encuentro que está muy bien para el Fernando. Es su tipo. Ya lo verá usted.[27]

De Rita no quiero decirle a usted nada hasta que no vea y conozca bien a la Valdivia que llega a Madrid el día 9 –en figura está y lista sé que es, pero no la conozco de *trabajo*–, y no puedo decirle a usted si me satisface para mi tipo de Rita, el que yo veo, el que me he *dibujado* en mi imaginación.

Hemos hablado con don José de *Los Cenci*.[28] Opina como usted que no la pasaría nuestro público. Aun creo que en Londres costó trabajo.

No crea usted que suelto yo la idea de hacer algún *arreglo bien hecho* de los grandes poetas extranjeros, y es idea que me seduce; pero a nadie más que a usted le toca encargarse de esto y creo, estoy segura, de que es usted quien ha de hacérmelo. ¡Shakespeare, ese sobre todo! ¡Qué ganas tengo de hacer algo de Shakespeare![29] ¿No ha pensado usted en ninguna para mí? Usted me conoce mejor que yo misma. ¿*En qué me ve usted mejor*? Yo ya sé cual me gusta. Dígame usted; a ver si coincidimos.

Acertijo a estilo de don Benito. Así me da siempre noticias de sus obras, por acertijos como ese.

Adiós, don Leopoldo: creo que no me queda nada por decir: *me voy a los dos Tenorios*.

Sabe usted que siempre le quiere y le respeta

Mariíta

Recuerdos a Onofre[30]

25. Se refiere a don José Echegaray uno de los asesores de María Guerrero y uno de sus principales abastecedores de dramas.
26. ¿Ricardo Calvo?
27. Fernando, el protagonista masculino de *Teresa*, es un joven burgués y educado que intenta redimir de aquella situación miserable a Teresa, casada con un minero borracho y bruto, que la maltrata.
28. Obra del poeta romántico Percy Bysshe Shelley (1792-1822), que suponía una arriesgada aventura poner en escena para el público español. Es posible que María Guerrero hubiera conocido el drama mientras estuvo estudiando en París con Coquelin en 1891 y que quisieran darle alcance internacional a su programación. Clarín le escribió: «¡Si supiera soportar el público español *Los Cenci* del gran Shelley! Es un Shakespeare del siglo XIX. ¡Qué Beatriz haría usted! Pero es imposible, el público no aguantaría tanto crimen. En Londres se hizo, pero aquí no pasaría. ¡Qué lástima!» (OC, XII, n.º 310, 435)
29. Acaso a esto respondiera Galdós con alguna de sus creaciones como *El abuelo*. Las frases siguientes sobre los acertijos con que le daba noticia de sus planes así parecen indicarlo.
30. La esposa de Leopoldo Alas. A esta carta responde Alas con otra de fecha 26 de noviembre. La número 312 del epistolario.

4.

Madrid 5 de enero [1895][31]

Mi queridísimo don Leopoldo:

Comprendo su impaciencia de usted al no recibir noticias mías, y vamos ahora a hablar un ratito de nuestra Teresa.

Primero: Ando buscando su mejor colocación y después de pensar mucho creo lo más conveniente una comedia del teatro antiguo corta que pudiera hacerse casi seguida; y luego una pieza al final. De ese modo verán el principio y el final porque no hay cosa que más me moleste que los lever de rideau que dejan siempre desamparado el final de las obras de importancia.

Ahora bien. Necesitamos buscar una comedia del teatro antiguo muy cómica, de las de enredo que no esté gastada y si pudiésemos encontrar una que no se haya hecho en estos tiempos, mejor. A eso nos hemos dedicada todos y es de ver el afán con que el pobre don José anda leyendo y releyendo comedias antiguas y hasta se ha ofrecido a arreglar él mismo la que se encuentre. La cuestión es que Teresa vaya engarzada como una perlita. Lo de la comedia del teatro antiguo se nos ha ocurrido en vista de que el público se va por ahí en esta temporada. Hemos hecho 14 representaciones del Vergonzoso siempre con gente y La segunda dama duende solo con ser imitación del teatro antiguo ha sido un exitazo, que explotaremos si Dios quiere en el Español, porque ha quedado muy fresca la obra y se despidió en la Princesa con dos magníficas entradas. Esta hubiese sido a propósito para ir con Teresa si no fuese por el tipo de gallega porque tengo algo sonado para empezar Teresa para todo el tono de la obra que no podía ir con La segunda dama duende.

Voy a explicárselo a usted.

He pensado dar a la obra sabor gallego, más que asturiano, esto si a usted le parece.

Por ejemplo: levantar el telón, y oírse a lo lejos una copla del Alalá que yo cantaría, coreada por todos: hombres y mujeres. Esto oyéndose lejos sería de un efecto precioso.

Los trajes nuestros: los de las aldeanas de Santiago. Un mantelo pardo con ribetes negros, viejecito, con color de viejo: el fígaro negro y el pañuelo de lana color naranja, grande, atado atrás como formando toca. En fin yo lo veo así muy bonito y muy nuevo: nunca se ha hecho eso en el teatro. Para el cuadro final he visto una escultura de la Virgen al pie de la cruz con la cabeza de Jesús muerto sobre sus rodillas. Con la mirada al cielo, no sé explicarlo, pero al verlo vi mi cuadro final. Ese tono debemos darle.

Leímos la obra, se hizo el paso de papeles y se quedó colocada. Este sistema voy a llevar. Ahora ya cada uno puede estudiar sabiendo lo que estudia y cuando vaya a hacerse la obra y empiece de nuevo a ensayarse, sabrán lo que tienen entre manos. Si hubiésemos tenido la obra que ha de ir con ella

31. Respuesta a la carta de Alas de fecha 30 de diciembre. La número 316 del epistolario editado en OC, XII.

dispuesta, más bien decidida, hubiese sido el primer estreno en el teatro nuevo; pero hasta que no vaya colocada a mi gusto, ensayada a mi gusto y hecha a mi gusto no la suelto. Mire usted lo que le ha pasado al pobre don Benito[32]. Le aseguro a usted que se le han precipitado diga él lo que diga, y que no han entendido una sílaba siquiera de la obra… ¡Ah! Yo los conozco. Sí, señor; porque la obra tiene cosas muy hermosas, y si tiene defectos se corrigen, que bastantes hemos corregido en los ensayos de Realidad, La loca y La de San Quintín.[33] Si hubiésemos hecho La de San Quintín como se ha hecho esta, hubiera sucedido lo mismo que en esta. Aquello era la frialdad de la muerte, el hielo: ¡Qué lástima, don Leopoldo! ¡Y si viera usted qué disgusto tengo con la cuestión de don Benito! No ha ido ni un solo día a la Princesa, no le veo; no hace caso de mí para nada. Buen pago al cariño que yo le tengo, ¡al respeto! En aquella casa nadie le puede resistir, nadie le quiere bien, pues allá con ellos, y la pobre doña Mariquita como si no existiera. ¡Qué desengaño tan horroroso! En fin, no quiero pensar en eso. Para remate de fiesta ayer me manda un ejemplar de Los condenados, así, en seco, como a los demás, con una dedicatoria muy respetuosa: «su amigo y admirador Q. B. S. M. Benito Pérez Galdós».[34]

¿Qué le parece a usted?

El único que me ha abandonado. ¡Ea! Hablemos de otra cosa.

Sofía no gustó; no podía gustar. La salvamos del fracaso a fuerza de fuerzas, pero la taquilla nos dijo el fracaso de un modo elocuente. Se salvó el honor. Nada más.

Empezamos con El desdén en El Español.[35]

El abono magnífico. Para los lunes tenemos abonados hasta los palcos del primer piso. Pero ¡Qué abono! Lo han hecho la duquesa de Bailén y la de la Conquista que me han traído una lista interminable de toda la aristocracia de Madrid.

32. Se refería al fallido estreno de *Los condenados*, el 11 de diciembre de 1894, por la compañía de Emilio Mario y con Carmen Cobeña en el papel que tenía pensado para María Guerrero. La reacción de Pérez Galdós contra la crítica se plasmó en el «Prólogo» con que editó el drama. Clarín se alineó decididamente a favor de su amigo defendiéndolo en varios artículos.
33. María Guerrero se refiere a los numerosos ajustes que hicieron en los primeros dramas de Galdós durante los ensayos, aligerando su discurso para intensificar la teatralidad. *Realidad*, estrenado el 15 de marzo de 1892, era una adaptación o refundición más bien de su novela dialogada homónima; se suprimieron personajes, se acortaron determinadas escenas y se reordenaron parlamentos. *La loca de la casa*, a su vez tuvo una primera versión como *novela dialogada* que pasó sin mayor éxito; fue adaptada y estrenada en el teatro de la Comedia el 16 de enero de 1893. *La de San Quintín*, pieza escrita directamente para la escena, de trama muy melodramática, fue estrenada en el teatro de la Comedia el 24 de enero de 1894. Sobre los debates en aquellos años acerca de las relaciones entre novela y drama, véase, Rubio Jiménez (1982) y acerca de la enconada lucha con las rutinas del público, Rubio Jiménez (2020).
34. Pérez Galdós, 1894.
35. *El desdén con el desdén* (1654), de Agustín de Moreto, fue una de las piezas seleccionadas para impulsar los lunes clásicos del teatro español.

Va a estar el teatro precioso.

Los viernes van ya muy bien, por el sobrante del lunes. Dios quiera que siga.

Y ya no puedo escribir más, don Leopoldo. Y tenía que decirle a usted un sinfín de cosas más. De lo bonito que está el teatro, de los carteles, del telón de Gomar, y no puedo, no puedo.

Tengo ensayo a las doce y media. Salgo a las seis y media y a las ocho volvemos a ensayar.

Ya estoy loca.

Adiós, muchos recuerdos a Onofre, y usted ya sabe cuánto le quiere, y que cuando quiere quiere de veras,

Mariíta

5.

Madrid: 29 de enero [1895][36]

Mi queridísimo don Leopoldo: Dejo pasar diez días sin contestar a su cariñosa carta y después de esto la de hoy será cortísima, solo para decirle que recibí la suya, que estoy mejor, casi bien, y trabajando tanto… tanto que no he podido escribirle cuando sabe usted muy bien que el ratito que dedico a *charlar* con usted es para mí tan agradable.

Vamos a negocios que no hay tiempo que perder.

Estamos trabajando furiosamente en la obra de don José que es muy difícil y mi papel tiene 13 pliegos.[37] Con esto y con la preparación *al vapor* de obras clásicas para los lunes, comprenderá usted que lo que decía el periódico, de los ensayos de *Teresa* es una noticia de tantas como dan sin saber lo que dicen, por desgracia. Se leyó como ya le dije, se hizo la corrección de papeles y está esperando a la obra de don José.

Tenemos ya en arreglo *Por el sótano y el torno*[38] para ir con *Teresa* y se la irá refrescando todas las semanas con la que se ponga el lunes. Como usted ve mis cuentas son que *Teresa* dure y dure. Dios haga que me salgan bien.

No puedo dedicarme hoy a hablar de *mise en scène* porque *ya le digo*, no puede usted imaginarse lo que tengo hoy que hacer. Es volverse loco. Además, de todo eso hablaremos a su tiempo.

Como vería usted, después de la obra que hemos hecho en bien del teatro Español, los gastos, los sacrificios, mi trabajo, la presentación de una obra clásica con detalles que nunca se habían soñado aquí; vestida hasta por las

36. Respuesta a la carta de Alas de fecha 18 de enero. La número 319 de su epistolario.

37. José Echegaray, *Mancha que limpia*. Estrenada con éxito en 1895 tal como comenta Mariíta a Clarín en la siguiente carta que edito.

38. *Por el sótano y el torno*, de Tirso de Molina. Confiaban en que el drama tuviera suficiente éxito como para seguir acompañando la representación de piezas de teatro programadas en los *lunes clásicos* del teatro, lo cual reforzaría la idea de que se concebía como un ensayo renovador.

últimas racionistas de un modo primoroso, y… ¡me hubiera gustado que hubiera usted podido ver cómo salió! Por de pronto ninguna compañía hoy en España puede hacerlo así. Pues bien después de esto ha habido quien no ha hablado más que del *frío que hacía*: y me parece que había algo más de que ocuparse. En fin, somos así. Advirtiéndole a usted que se sabía que no estaba terminada la instalación de los caloríferos, porque un barco que traía los tubos estaba detenido en Alicante. Pues nadie dijo nada de eso.

En fin, yo decía que iba a escribir poco, y sigo y sigo. Y todavía no le he dicho nada de lo malita que he estado, que he pasado el trancazo *trabajando* hasta que ya una noche no pude más. Verdad.[39]

6.

Valladolid. 3 de mayo [1895]

Mi queridísimo Don Leopoldo:

En el momento de recibir su carta de usted[40] con el permiso de *Teresa* me puse a tantear el terreno, pues nada había querido hacer hasta no conocer la opinión de usted.

Saqué la conversación en el cuarto, cuando estaba lleno de gente de la localidad, del estreno de *Teresa* de los críticos de Madrid, etc., etc., y en vista de lo que les oí, decidí no poner *Teresa*. Hubiera sido completamente inútil: estaba ya sentenciada.

Tiene usted razón: tiene aquí muchos más enemigos que en Madrid relativamente. Los amigos de Ferrari, de Cano, se levantan como fantasmas y trinan contra usted. ¡Si hasta me dicen que aquí se celebró una *fiesta comida de amigos* al día siguiente del estreno!

¡Demonio de don Leopoldo! ¡Es que *es usted una calamidad*!

A mí me ha hecho muchísima gracia el oírlos tan *enconados*.

¿Y cómo vamos de trabajo? ¿Qué hace usted? ¿Sigue *Clara fe* en el telar?

Escríbame, que yo estoy tan ocupada que no tengo tiempo ni de respirar.

Don José estuvo aquí unos días para el estreno de *Mancha que limpia*, le han hecho *la mar* de ovaciones. Tuvo que hablar, en fin… ¡Qué sé yo!

Hemos abierto aquí un nuevo abono, en vista de lo hermosas que han sido las 20 representaciones primeras, de modo que estaremos aquí hasta el 12 o 13.

Y se acabó el papel y se acabó el tiempo.

Adiós, don Leopoldo.

Sabe cuánto y cuánto le quiero

Mariíta

Muchos recuerdos de todos y un abrazo de Papá

39. La carta está incompleta, pero no se ha hallado ningún pliego más en el epistolario de Clarín.

40. Debe de ser la carta de Alas de fecha 23 de abril. La número 346 del epistolario.

CARTAS DE FERNANDO DIAZ DE MENDOZA

7.

[*TEATRO ESPAÑOL*]

Señor Don Leopoldo Alas

Muy Señor mío y distinguido amigo: Recibió María el volante de usted en que nos felicita tan cariñosamente por nuestra boda y no queremos que pase más tiempo sin que sepa usted lo mucho que hemos agradecido su recuerdo.[41]

María desea vivamente que la disculpe usted por no haber contestado antes a sus cartas, teniendo en cuenta las mil preocupaciones consiguientes a su cambio de vida, que se ha verificado sin que la pobre haya podido prescindir ni por un día de sus estudios, ensayos y funciones. Yo también ruego a usted que la escuse [sic] y me escuse [sic] a mí por si indirectamente he sido causa de la culpa: bien castigados estamos con no haber recibido aún *La Millonaria* que María desea tanto, porque dice que en ella tiene un papel de índole distinta a los que ha hecho hasta ahora y esa idea la entusiasma;[42] y yo, porque algún *papelillo* habrá sino [sic] de *millonario* de posición más modesta que estudiaré con fe para borrar en usted la impresión de *aquel Fernando* en el que no supe hacer más.[43]

Adjunto la carta del Señor Mújica cuya traducción de *Magda* es imposible poner en escena porque el público está *muy difícil*, no ha hecho un éxito en nada de lo que se ha estrenado, esto ha hecho más violento el trabajo de la temporada y no queda tiempo material para hacer lo que estaba en programa.[44]

El día 14 se estrenará la obra del Sr. Feliu y Codina y ya poco será lo que pueda hacerse nuevo porque poco es lo que queda de temporada.[45]

Reciba de María cariñosísimos recuerdos y disponga usted como le plazca de su devoto admirador y respetuoso amigo

L. M. S. U.

Fernando Díaz de Mendoza

41. Fernando y María se casaron en Madrid el 10 de enero de 1896 y juntos impulsaron su compañía de teatro.
42. Se trata del nuevo drama en que estaba trabajando Clarín, que nunca llegó a terminar o, al menos, nunca se estrenó.
43. Se refiere a su desafortunada interpretación del personaje de Fernando en *Teresa*.
44. Se trata de *Magda*, de Sudermann. La incorporación de dramas de autores alemanes o nórdicos era un tema de actualidad en aquellos momentos, impulsada sobre todo por la controvertida recepción del teatro de Ibsen en los países del sur de Europa (véase Rubio Jiménez, 1982).
45. José Feliu y Codina (Barcelona, 1845-Madrid, 1897), escritor, periodista y dramaturgo. Puede referirse al estreno de *María del Carmen*, comedia en tres actos, de costumbres murcianas.

8.

Señor Don Leopoldo Alas

Muy Señor mío y mi más respetado amigo: Muy próximo ya el día de comenzar nuestras tareas en el teatro Español y con el temor de que nos haya usted olvidado, María me encarga que le pregunte a usted si puede contar con su drama para esta temporada.[46]

Estamos terminando ya nuestra excursión de verano; solo nos falta Valladolid a donde iremos desde aquí y estaremos en Madrid en los primeros días de octubre.

La temporada empezará del 13 al 14 de octubre, así es, que hay que preparar el cartel sin pérdida de tiempo para lo cual quiere María saber si tiene usted el drama terminado y si puede usted enviárselo para que figure entre los que están ya en *cartera*.

Ya sabe usted mi distinguido amigo que ella desea estrenar su drama de usted sea su papel de *vieja* o de *joven*; como usted lo haya hecho, así: lo que quiere es una obra de Don Leopoldo.

De mí nada quiero decir; nada valgo ni nada significo, pero si tengo un papelito y Dios me ayuda como voluntad tengo y afán y deseo de estudiarlo bien, mi éxito es seguro.

Si sigue usted en la bondadosa idea de que estrenemos *La Millonaria* en el teatro Español, ruego a usted nos conteste a Valladolid y proporcionará una gran satisfacción a María que me encarga lo salude cariñosamente en su nombre, y además una alegría muy grande a su más entusiasta y respetuoso amigo q. l. b. l. m.

Fernando D. de Mendoza

Santander 9=1896

Señas: teatro Calderón– Valladolid.

9.[47]

Señor Don Leopoldo Alas

Muy Señor mío y respetable amigo: Estando en Valladolid, desde donde le dirigimos un telegrama, supimos la inmensa desgracia que le aflige[48] y no nos hubiésemos atrevido, en tan tristes momentos a ocupar la atención de usted si las circunstancias no lo exigieran con tanta premura.

El Ayuntamiento ha conminado a la Empresa del teatro Español con la rescisión del contrato, si en el término de un mes, no llena ciertos requisitos: uno de ellos es la aprobación de la lista presentada, por el comité de autores: la empresa desea que este comité esté formado por los autores que han tenido

46. Retoma el asunto de la escritura de *La Millonaria*.
47. Sin fecha, seguramente de septiembre de 1896.
48. Debe tratarse de la muerte de Leocadia Ureña, la madre de Clarín, ocurrida el 18 de septiembre de 1896.

ustedes la bondad de entregar u ofrecer obra para esta compañía pues nadie tiene mayor derecho para aceptar o rechazar la lista presentada.

Con este objeto se ha pasado una carta-circular que adjunta le remito y se han recogido las firmas de los Señores que están en Madrid: en nombre de mi padre político y de María y en el mío ruego a usted tenga la bondad de remitirnos lo antes que pueda dicha circular, firmada, manifestando su autorizada opinión.

Hoy se escribirá al Sr. Sellés que está en Portugal y al Sr. Guimerá que está en Barcelona.[49]

Perdone usted esta molestia en atención a que nada hemos querido hacer en este asunto sin contar con usted.

Mil cariñosos recuerdos de María, afectos de D. Ramón y olvide usted la contrariedad que podamos proporcionarle con este asunto, en las tristísimas circunstancias en que se encuentra y que sentimos de todo corazón.

Su más respetuoso sincero y entusiasta amigo q. l. b. s. m.

Fernando Díaz de Mendoza

CARTAS DE JOSE ECHEGARAY

10.

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi estimado amigo:

Recibí ayer su apreciable y me apresuro a poner estas cuatro letras en contestación.

Acepto desde luego gustoso el encargo que usted desea darme, y solo siento, que mis muchísimas ocupaciones, que son tales y tantas que no me dejan tiempo ni libertad para nada, me impidan hacer un trabajo extenso, digno de su libro de usted. Pero en fin, poco o mucho, una página o media docena de páginas, yo haré lo que pueda por complacer a usted y en ello recibiré honra señaladísima.[50]

Usted me da un mes de plazo: bien venido sea y en el espacio de sus 31 días (lo tomo de a 31) desempeñaré mi cometido.

Si hubiese podido hacer un trabajo concienzudo le habría pedido a usted un ejemplar de los artículos, pero como no tengo esperanzas de llegar a tanto, con el recuerdo me bastará.

En fin ello será lo que Dios quiera, pero será algo que demuestre mi buena voluntad si otra cosa no.

Usted sabe que siempre es su amigo y s. s. q. s. m. b.

José Echegaray

Madrid:

Octubre 26/80

49. Eran dramaturgos comprometidos con la empresa. De Guimerà habían representado, en 1894, *María Rosa*. De Sellés estrenaron, en 1896, *La mujer de Loth*.

50. La carta se refiere a la petición hecha por Clarín de un prólogo para su libro *Solos de Clarín*, publicado al fin en 1881, con el citado prólogo de Echegaray, «Cuatro palabras a manera de prólogo», donde destacaba su amistad y su importante labor como crítico, aunque no entró a valorarla.

11.

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi buen amigo: a pesar de las innumerables ocupaciones que me apremian estos días, no he olvidado mi compromiso y mal que bien he llenado 8 o 10 cuartillas; pero ignoro si continúa usted en esa. Hánme dicho que no: ahora veremos. Supongo que de una u otra manera llegará a usted esta carta y que me dirá usted a dónde le mando el mal prólogo que tengo escrito.[51]

Siempre su amigo

Echegaray

13-12-80

12.

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: acabo de recibir su carta y no puedo explicarle a usted bien la satisfacción que me ha causado.

Usted sabe, o mejor dicho no sabe usted bien, la importancia que yo doy a sus juicios críticos y el gusto con que yo leo todo lo que usted publica. Sabe usted *hacer* y *juzgar*, y aquí me detengo porque no parezca que habla solo la gratitud.

¡Ya lo creo que leeré sus artículos sobre mi discurso![52]

Ha resultado por lo visto con el tal discurso lo que con el vino, que ha mejorado con tenerlo embotellado siete años.

Dentro de unos días tendrán ustedes ahí a Mario, La Guerrero, etc. Aprieten ustedes a D. Emilio para que ponga en escena *dramas*, porque en estos últimos tiempos se ha dedicado a las *comedias de risa* con una preferencia alarmante.[53]

Todo cabe en la escena y todo debe darse a conocer, pero con pulso, medida y justa distribución.

Y no más por hoy: se hace tarde y no quiero retrasar un día esta carta.

---

51. Comunicación de que el prólogo prometido estaba ya escrito.
52. Echegaray leyó su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua en 1894. Clarín le dedico su «Revista literaria» de *Los lunes de El Imparcial* el 10 de septiembre de 1894 (OC, VIII: 801-805); y «Revista literaria» de *Los lunes de El Imparcial* del 24 de septiembre de 1894 (OC, VIII: 823-827). Sumamente elogiosos ambos y también para Emilio Castelar que fue quien le respondió. No en vano eran personas que admiraba y con quienes compartía militancia política. Acerca de sus relaciones con Castelar (Rubio Jiménez y Deaño Gamallo, 2012). Clarín anunció la escritura de estos artículos a Echegaray antes del verano de aquel año por las referencias que hace a la gira de la compañía de Emilio Mario a Oviedo que se menciona a continuación.
53. En marzo de 1892, Clarín destacó el talento de María Guerrero en *Realidad* de Pérez Galdós. Pero fue en junio de 1894 cuando la compañía de Emilio Mario actuó en Oviedo, representando *Mariana*, *La Dolores* y *La loca de la casa*. Fue el momento en que animaron a Clarín a escribir para el teatro y el punto de arranque de la escritura de *Teresa*.

¡Vaya si me gustaría ir a esa y charlar un rato con usted de tiquis-miquis estéticos! Pero no sé si será posible.

Un abrazo y siempre suyo como amigo y como admirador, pero no admirador *de cortesía* o *de correspondencia sino de verdad* «¡es verdad!» (estilo gallego)

Echegaray

13.

Marín 6 de Julio de 94

Sr. D. Leopoldo Alas:

Mi buen amigo: recibo su apreciable y con ella una noticia que me entusiasma de veras. No hay que vacilar, ni hay que temer ¡al teatro! ¡a escribir un drama, una comedia, lo que a usted le apetezca! Yo respondo de antemano de que *lo que sea será bueno*.

¿Sintió usted la tentación? Pues a entregarse a ella sin cobardías, que son indignas de usted.

Que su obra de usted tendrá sello de originalidad, de fuerza y de talento es indiscutible. ¿Gustará al público? Esta es la eterna incógnita de las tablas escénicas, llamémoslas así. Pero las incógnitas se han hecho para que los hombres las despejen: conque a despejarla.

¿Qué tiene usted muchos enemigos? ¿Y qué? mejor: ellos darán vida o fiebre al acontecimiento. Porque será un acontecimiento mayúsculo.

Digo, si da usted su nombre. Puede usted también conservar el incógnito. Pero a mí me gustaría más *la lucha*: llamar a son de clarín a imbéciles y granujas y decirles; «¡ahí va eso! ¡a morder!» Creo que sería la primera vez que funcionaría yo de crítico para aplastar al *cuarto estado de la clase*, si se desmandaba.

Pero no se desmandaría. Usted tiene mucha gente que le quiere mal, pero también tiene usted amigos entusiastas. Y además en la vida *el enemigo* es un ser inevitable ¡Enemigos! ¿No los tengo yo, que, o por bondad (aunque me esté mal el decirlo) o por indiferencia no hago mal a nadie, ni hablo mal de nadie?

Pero sin ir más lejos, ahí tiene usted el *Imparcial*, que desde su creación *tantos favores me debe, tantos y tantos y de tantas clases*, haciéndome con mucha cortesía (o cobardía si se quiere) todo el daño que puede.

En su próxima carta de usted espero la noticia de que esta usted *decidido y empezando* el trabajo. ¡Mire usted que destapada la idea yo no he de dejarle en paz! Adelante. Siempre su admirador y amigo sincero

Echegaray

Señas: Villa-Echegaray = Marín = Pontevedra.[54]

54. José Echegaray veraneaba desde hacía tiempo en la villa que tenía en Marín (Pontevedra), población que conoció en 1888. Adquirió allí una parcela en el barrio de Cantodarea, junto a la playa de O Tombo y construyó una gran casa de piedra de dos plantas. Fue derribada en 1990, víctima del desarrollo urbanístico.

14.

Sr. D. Leopoldo Alas

Mi querido amigo: acabo de recibir su cariñosa carta que agradezco muchísimo. Usted sabe, o debe saber, lo que aprecio su opinión por la muy alta idea que tengo de su talento, y sabiendo esto comprenderá usted cuánto me complace lo que me dice.

Pero aquí hay otra cosa distinta del benévolo juicio literario y es la cuestión de sentimiento.

Dice usted bien: son lágrimas auténticas.

Yo admiraba mucho a Calvo[55] porque era un gran actor; pero aún le quería más, porque era un verdadero amigo y un alma muy noble. Lo que he sentido, además de un dolor profundo, ha sido ha sido algo así como *estupor*: me parece que todavía no estaba yo enterado de que puede morirse la gente antes de llegar a los 80 años.

Adiós, mi buen amigo una vez más le agradezco su recuerdo.

¿Cuándo escribe usted algo, pero algo de *largo aliento*, como dicen los franceses? Una cosa a la altura de *La Regenta*.

Siempre suyo a.º y s. s.

J. Echegaray

Bibliografía citada

ALAS, Clarín, Leopoldo (1881), *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.

[ALAS, Leopoldo] Clarín, (1894) «María Guerrero», *Los Apuntes*, números 2 y 3, 19 y 26 de julio de 1894.

[ALAS, Leopoldo] Clarín (1897) «*La millonaria*. Escena primera del primer acto», *El Noroeste* (Gijón), 19 de agosto de 1897.

ALAS (CLARÍN), Leopoldo (2003), *Obras completas*, Oviedo, Nobel, XII vols., coord. Yvan Lissorgues y Jean François Botrel.

ALTAMIRA, Rafael, (1901) «El teatro de Clarín», *La Publicidad* (Barcelona), 7 de julio de 1901.

ANÓNIMO (1898), «Clarín previsor», *Juan Rana*, 14, 27 de enero de 1898, p. 2.

BOTREL, Jean François (2008), «Emma, María y Teresa, de Leopoldo Alas Clarín», en Ph. Meunier y E. Samper (comp.), *Mélanges en hommage à Jacques Soubeyroux*, Sainte-Etienne, Editions de CELEC, pp. 423-432.

ECHEGARAY, José, (1881) «Cuatro palabras a manera de prólogo», en *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.

55. Puede referirse a Rafael Calvo Revilla (1842-1888), que murió en Cádiz el 3 de octubre de 1888, o a su hermano Ricardo Calvo Revilla (1844-1895), fallecido en Madrid el 21 de abril de 1895. Procedían de la escuela de Julián Romea e interpretaban teatro clásico y autores contemporáneos como Zorrilla y Echegaray.

ECHEGARAY, José, (1894), *De la legalidad común en materias literarias*, discurso leído en la Real Academia en la recepción del Excmo. Señor don Paco Echegaray, Madrid, Imp. de los Hijos de F. A. García.

GUASTAVINO, Guillermo (1971), «Algo más sobre Clarín y *Teresa*», *Bulletin Hispanique*, pp. 133-159.

MARTÍNEZ RUIZ, José (1898), *Soledades*, Madrid, Fernando Fe.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (1984), *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen (2007), «Memoria de actores: *Entre bobos anda el juego* en la escena del teatro Español de Madrid (1895-1896)», *Revista de Literatura*, 137, pp. 219-234.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen y Julián ÁVILA ARELLANO (1987), *El neorromanticismo español. Epistolario de José Echegaray y María Guerrero*, Madrid, CSIC.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1894), *Los condenados*, Madrid, 1894.

ROMERO TOBAR, Leonardo (ed.) (1976), Leopoldo Alas Clarín, *Teresa, ensayo dramático. Avecilla. El hombre de los estrenos*, Madrid, Castalia.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2006), «Los novelistas en el teatro», en *OOCC, XI. Varia*, Oviedo, Ediciones Nobel, pp. 1299-1317.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2009), «Relación bibliográfica de reseñas y críticas de *Teresa*, la pieza teatral de Clarín», en VV. AA., *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, pp. 945-949.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2001a), «Clarín y el teatro», en *Un siglo con Clarín. Exposición bibliográfica en el centenario de su muerte*, Universidad de Oviedo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Servicios Universitarios, pp. 101-118.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2001b), «Leopoldo Alas, Clarín y el teatro», *Diecinueve*, 7, pp. 21-60 (versión más extensa).

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2002), «Leopoldo Alas, Clarín, y la renovación teatral», en *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, II, pp. 595-628.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2017) (ed.), «Presentación» a Luis París, *Gente nueva. Crítica inductiva*, Sevilla, Athenaica. Edición digital.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2020), «Teatro y sociabilidad en Pérez Galdós», *Don Galán,* 10. Edición electrónica.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2018), «Las colaboraciones de Clarín en *El Liberal* a la luz de ocho cartas de Miguel Moya», *Creneida*, 6, pp. 493-525.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Antonio DEAÑO GAMALLO (2012a), «Diez cartas inéditas de Gaspar Núñez de Arce a Leopoldo Alas, Clarín: testimonios de un

desencuentro», *Boletín de Letras del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 179-180, pp. 177-204.

RUBIO JIMÉNEZ, y Antonio DEAÑO GAMALLO (2012b), «Emilio Castelar y Leopoldo Alas, Clarín: entre la política y la literatura», *Archivum*, LX, pp. 9-57.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Antonio DEAÑO GAMALLO (2013), «29 cartas inéditas de Ramón de Campoamor a Leopoldo Alas, Clarín» *Archivum*, LXIII, pp. 7-63.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y Antonio DEAÑO GAMALLO, «Adolfo Posada y Leopoldo Alas, Clarín. Diez cartas inéditas», *Cartas Hispánicas*, revista digital de la Fundación Lázaro Galdiano.

SÁNCHEZ, Roberto (1963), «Clarín y el romanticismo teatral. Examen de una afición», *Hispanic Review*, 31, pp. 216-228.

SÁNCHEZ, Roberto (1974), *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula.

SÁNCHEZ, Roberto (1987), «Clarín, su *Teresa* y los cómicos», *Hispanic Review*, 57, pp. 463-474.

SELA, Aniceto (1901), «Alas en Guimarán», *La Publicidad* (Barcelona), 7 de julio de 1901.

SMITH, Alan E. y Jesús RUBIO JIMÉNEZ (2005-2006), «Sesenta y seis cartas de Galdós a Clarín», *Anales Galdosianos*, XL-XLI, pp. 87-197.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 271-296
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.10

Matilde Díez, La Divina, en Barcelona: El año cómico de 1836-1837

Matilde Díez, La Divina, in Barcelona: The 1836-1837 theatre season

Guadalupe SORIA TOMÁS

Autoría:
Guadalupe Soria Tomás
gstomas@hum.uc3m.es
Universidad Carlos III de Madrid, España
https://orcid.org/0000-0002-0551-2238.

Citación:
SORIA TOMÁS, Guadalupe. «Matilde Díez, La Divina, en Barcelona: El año cómico de 1836-1837», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 271-296. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.10

Fecha de recepción: 11/06/2021
Fecha de aceptación: 06/09/2021

Agradecimientos:
Mi agradecimiento al equipo técnico de la Biblioteca Nacional de Catalunya, al del servicio de Préstamo Interbibliotecario, así como a Paco López Hernández, de la Biblioteca de la FHCD (UC3M), y al profesor Biel Sansano.
Las abreviaturas de centros, archivos y fuentes hemerográficas más recurrentes que se referencian en este artículo son: AGA (Archivo General de la Administración. Madrid), AGP (Archivo General del Real Palacio), AHPM (Archivo Histórico de Protocolos), AHSCP (Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau), ARCSMM (Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio de Música), APSSM (Archivo Parroquial de San Sebastián. Madrid), AVM (Archivo de Villa. Madrid), BHM (Biblioteca Histórica de Villa. Madrid), *DdB* (*Diario de Barcelona*), *EGN* (*El Guardia Nacional*), *EPL* (*El Propagador de la Libertad*), *EV* (*El Vapor*) y MNT (Museo Nacional del Teatro. Almagro). Modernizo, como criterio general, la ortografía de las fuentes citadas. En casos muy puntuales dejo las mayúsculas por su valor enfático.

© 2022 Guadalupe Soria Tomás

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El artículo estudia la trayectoria artística de Matilde Díez en el año cómico de 1836-1837, cuando se ajusta como primera dama en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. En esa temporada, en la que se gana el apodo de La divina, destaca por sus interpretaciones del repertorio de Dumas, entre otros dramas románticos. Gran parte del mismo estaba traducido por Covert-Spring –José Andreu y Fontcuberta–, cuyas críticas en, entre otros, *El Vapor*, contribuyeron, junto con una amplia producción poética laudatoria, a consolidar su notoriedad. Heredera escénica de Concepción Rodríguez, desarrolló una dilatada carrera que la convirtió en la actriz de referencia de gran parte del XIX.

Palabras clave: Matide Díez; actrices; teatro español del siglo XIX; crítica teatral; Covert-Spring

Abstract

This paper focuses on Matilde Díez's artistic trajectory in the 1836-1837 theatre season, when she was enrolled as leading actress in the Teatro de la Santa Cruz (Barcelona). During that season, in which she earned the nicknamed «La divina», she performed Dumas' plays, among other romantic dramas. Many of them were translated by Covert-Spring – José Andreu y Fontcuberta–. His theatre reviews, for instance on *El Vapor*, and the poems that Díez's admirers write for her increased her reputation. She followed Concepción Rodríguez's repertoire and she became one of the most prestigious Spanish actress of the 19th century.

Keywords: Matilde Díez; actresses; Theatre in Nineteenth-Centuy Spain; theatre review; Covert-Spring

Matilde Díez: Primera actriz

> Vengo llorando a poner / sobre un féretro una flor; / en él duerme una mujer / que alcanzó el lauro mayor / que alcanza el humano ser. / En el español proscenio / nos deja escrita su historia / en destellos de su ingenio / ¡Vivió la vida del genio / llenando el mundo su gloria! / Yo que con orgullo vi / por ella el sexo elevar, / que amistad la merecí / debiera cantarla aquí / y acierto solo a llorar. / Otros, conteniendo el llanto, / le darán su inspiración; / si yo aquí mi voz levanto, / una lágrima es mi canto, / en mis versos una oración. / Solo así pueden valer / estas frases sin aliño, / que aquí le vengo a ofrecer / por amistad, por cariño / por orgullo y por deber (Joaquina Balmaseda, «A Matilde Díez», *Flores y perlas,* 2, 15-III-1883: 3).

La escritora y actriz Joaquina Balmaseda dedicaba esta suerte de elegía a la también actriz Matilde Díez, fallecida en Madrid el 16 de enero de 1883. Es solo uno de los muchos reconocimientos con los que en fechas próximas la homenajearon. Su sepelio, del que dio testimonio *La Ilustración Española y Americana* con una semblanza y un grabado de Comba (22-I-1883: 52), supuso, como en el caso de otras actrices célebres, un suceso memorable donde artistas y pueblo despedían a la gran dama de la escena española del XIX (*El Liberal*, 18-I-1883: 2; *La Vanguardia*, 20-I-1883: [4]; Martin-Fugier, 2001: 303-309).

Dos años antes, Balmaseda contextualizó en «La actriz española» las carreras de Matilde Díez y Teodora Lamadrid desde la perspectiva de la condición pública-privada de la mujer artista (1881: 63-77). De alguna manera, simbolizaban a la intérprete respetable, por lo que el estigma, que desde antiguo había acompañado a los profesionales escénicos, se redigiría hacia determinadas artistas de variedades o bailarinas. La escena no dejaba de ser uno de los escasos espacios públicos con presencia femenina activa –como la escritura, la música, la pintura, con frecuencia ejercitadas desde la enseñanza– aunque ahora esta presencia se dignificaba (Anderson & Zinsser, 1992: 194-226; Diego, en Matilla & Ortega, 1996: 481-488; Rabaté, 2007: 226; Sánchez, 2019: 92-141; Morales Villar, 2019:102-116). En este proceso de rehabilitación, que se verifica con el paso de sociedades liberales a las modernas, el actor burgués se inserta en la vida social, su ejercicio es considerado como arte liberal que puede perfeccionarse en instituciones de enseñanza reglada y su imagen se multiplica, bien en grabados, retratos, fotografías, y se emplea como reclamo publicitario; es el caso del anuncio «Blanco Cera de Matilde Díez» (Duvignaud, 1966: 127-210; Gracia

Beneyto, en Rodríguez Cuadros, 1997: 411-478; Simón Palmer, 2002: 17; Soria Tomás, 2010: 409-422; Álvarez Barrientos, 2019: 135-185). Para Mornat, esta actriz: «es quizás la primera mujer cuya popularidad se instrumentalizó con un único fin promocional: inicia así los principios del estrellato moderno» (en Fernández & Ortega, 2008: 454).

De otro lado, su testamentaría da cuenta del patrimonio, también de las deudas, que fue acumulando durante más de cincuenta años de carrera –v. gr., dos solares en la zona del Barrio de Salamanca; una casa en la calle Putxet n.º 3, en San Gerbasio, Barcelona (AHPM, T. 35556, fol. 158r-ss.; Baratech Zalama, 1991: 59-60)–; carrera que alcanza su plenitud a mediados de siglo. Una comparativa de las contratas que los integrantes de las compañías cómicas firmaron con el Ayuntamiento de Madrid para la temporada de 1848-49 es suficientemente ilustrativa. Según recogía la condición primera, Matilde Díez:

> Desempeñará la parte primera de actriz con el derecho de elegir el papel que más la convenga en todo género de piezas en cuya representación tome parte. Queda, por consiguiente, con respecto a esta actriz, sin ningún valor la parte de la cláusula segunda que dice relación con el reparto de papeles, la cual va tachada. Se entiende asimismo que las piezas en que esta actriz haya de tomar parte serán solamente las que correspondan a su categoría (AVM, Secretaría, 4-68-51. Cuadernillo 1/18).

En efecto, y a diferencia de otras primeras actrices –Bárbara Lamadrid– o de quienes además resolverían los papeles de dama joven –Teodora Lamadrid o Josefa Palma–, no estaría obligada a interpretar cualquier papel que se le asignara, tampoco a someterse al plazo de doce días para su estudio. Otras disposiciones añadidas específicamente para ella, tales como no trabajar más de diecisiete funciones al mes o eludir la doble función, dejan clara su superioridad frente al resto de actrices que pudieran interpretar papeles similares. Además, su remuneración, de trescientos cuarenta y un reales diarios, era la misma que negociaron los dos primeros actores y directores de escena, Carlos Latorre y Julián Romea, y excedía, en ciento cuarenta y uno, los que Bárbara Lamadrid percibiría (AVM, Secretaría, 4-68-51. Cuadernillos 1/18 y 2/18). Tres años después, por Real Orden de 20 de septiembre de 1851, se la nombra primera actriz del Real Teatro de Palacio en el que actúa durante el corto tiempo en el que programó funciones (AGP, Personal, C.ª 16852, expt. 27; Subirá, 1950). Al año siguiente, aquejada de problemas vocales, se retira momentáneamente. Regresa en 1853 para realizar una gira por Cuba y México que se prolonga hasta 1858 (AVM, Secretaría 4-104-23; 4-161-5).

Su protagonismo se matendrá hasta la temporada de 1877-78, que no concluye, pues el empresario, Felipe Ducazcal, rescinde la contrata. El expediente

conservado a raíz de la denuncia de la intérprete revela tanto un cambio en el gusto del público como el deterioro físico de la artista, que comenta la prensa tras el estreno de *El frontero de Baeza*, de Retes y Echevarría (AVM, 6-354-58; MNT, Doc. 3452; *El Imparcial*, 11-XI-1877: 4; 12-XI-1877: 4; *La Ilustración católica*, 18-XI-1877: 127). Continuará como docente en el Real Conservatorio de Música para el que se le había nombrado catedrática de Declamación en 1874. Fue la primera mujer en desempeñar esta cátedra y elaboró el programa más antiguo que se conserva para la sección. Este se ajustaba al *Manual de declamación* publicado en 1859 por Julián Romea (2009) y vinculado con lo que se ha considerado, desde el punto de vista actoral, el realismo escénico (AGA, 31/14859; ARCSMM, Expedientes del personal. Matilde Díez; Doc. Bca 1/3; Rubio Jiménez, en Lissorgues, 1988: 257-286).

Disponemos de estudios recientes sobre su faceta de maestra de Declamación (Soria Tomás, en Amo & Mestres, 2015: 49-66; 2020: 369-400), así como otros que han atendido a su consideración social, su legado iconográfico o a su pericia como cantante (Mornat, en Fernández & Ortega, 2008: 447-458; Gómez Todó, 2014; Barba Dávalos, 2014). Menos conocidas son las primeras décadas de su carrera artística –sus inicios previsiblemente en Cádiz y Sevilla; su presencia en Madrid, desde la temporada de 1834-1835, como dama joven (AVM, Secretaría 9-449-22; Corregimiento, 1-79-42); su paso a Barcelona para la de 1836-1837, ya como primera dama; la gira por Andalucía con Julián Romea, en 1839-1840, o sus actuaciones en los teatros de la América hispana–, aunque anecdotarios y colecciones destinadas a los cómicos (Sepúlveda, 1888: passim; Funes, 1894: 547-552; Bastinos, 1914: 165-168), biografías sobre Julián Romea (Ledesma, 1929; AA.VV., 1968; Reyes, 1977) o alguna breve semblaza dedicada específicamente a ella, como *La perla del teatro español* (1855), se hayan hecho eco o las hayan documentado parcialmente.

El objetivo de nuestro artículo es atender a parte de una de estas etapas pendientes de revisión y estudio. Nos centraremos, por cuestiones de espacio, en la primera temporada del año cómico de 1836-1837.[1] Consideramos que en este, en el que actúa en el Teatro de la Santa Cruz –Teatro Principal de Barcelona– y tal y como demuestran las fuentes hemerográficas y archivísticas

1. El año cómico, como es bien sabido, corría entonces desde Pascua de un año a Carnaval del siguiente. En Barcelona se subdividía en dos temporadas. Para el que nos ocupa, la primera se extendió desde el 3 de abril al 4 de septiembre; la segunda, concluyó el 7 de febrero de 1837. Con carácter general, no se interrumpían las funciones en verano, periodo que muchos actores de la capital aprovechaban para, en su mes de licencia, contratarse en provincias (AVM, 2-473-80. Contratas 1832-1833; *Ddb*, 29-III-1836: 715-718; Fàbregas, 1975: 80-81; Suero Roca, 1987: 197 ss.; Sala Valladaura, 2000: 47 ss.).

en las que, principalmente nos basamos, se confirma como la primera dama de la escena romántica. Dividimos su contenido en dos apartados principales. Estas primeras páginas que, a modo introductorio, presentan la dimensión que alcanzó su carrera y contextualizan el marco escénico tanto en Madrid como en Barcelona alrededor del periodo concreto de estudio. Una segunda, que cubre desde primeros de abril a septiembre de 1836, se centra en su presentación, las reacciones a sus primeros éxitos y la fundación de la Sociedad Filodramática, que concide con las actuaciones que coprotagoniza con Julián Romea durante el mes de julio.

En torno a las fechas en las que circunscribimos este estudio –convulsas en la esfera política–, se producen una serie de cambios significativos en el ámbito escénico. Por una parte, y a consecuencia de la política liberal, se abrirán nuevos espacios de programación, como el Teatro del Carmen, aunque el monopolio del Principal solo se cuestionará con la apertura del Liceo, en 1837 (Fàbregas, 1975: 99 ss.; Sansano, en Martí López, 2021: 325-338). Por otra, se verifica una mejora en la escenificación –decorados, maquinaria, dirección de escena, interpretación– fruto de una nueva sensibilidad, que se difunde a través de las crónicas especializadas en prensa (v. gr. *EV,* 22-VIII-1834: 5). Es el caso, por ejemplo, de las que escribe Vicente Joaquín Bastús para la ópera *La Vestal* o para el melodrama *El colegio de Tonnington o La educanda* (*DdB*, 6-I-1832: 43-35; 1-VIII-1833: 1699-1701) en las que exhorta a la fidelidad histórica en el vestuario, decoración, atrezzo y a la adecuada representación emocional de los actores, cuestión que centrará su *Tratado de declamación o arte dramático*, publicado en Barcelona en 1833 y que será sancionado texto oficial del Conservatorio de Madrid, en el que, en esas fechas, se forman los hermanos Romea (Soria Tomás y Pérez-Rasilla, 2008: 49-101). A las reseñas de Bastús se sumarán, entre otras, las que firma La Sombra de Nino (v. gr. *DdB*, 9-VI-1834: 1317-1318; 30-VI-1834: 1509-1510; 24-XII-1834: 2932-2934), cuyas apreciaciones, quizás por su tono más intransigente, merecen la réplica de otros periodistas y de los propios directores de escena (*DdB*, 16-VI-1834: 1830-1831; *EV*, 22-VIII-1834: 5-6). La incorporación de nuevas figuras en el cuadro artístico del Teatro Principal bajo la empresa de Josep Molins (AHSCP, 2036) –el poeta dramático, responsable de los textos que se programarían, y el pintor y director de maquinaria– atienden a estos avances que podrían interpretarse como una proyección de las mejoras impulsadas por Juan de Grimaldi (Fàbregas, 1975: 79-99).

Este último, que había ejercido de empresario y director de los teatros de Madrid durante parte de las temporadas de 1823 a 1836 en las que adoptó la cartelera a las nuevas corrientes literarias y al gusto del público, impulsó la

crítica teatral y mejoró, entre otros aspectos, la declamación de los actores, regresó, tras los sucesos de la Granja, a su Francia natal (Gies, 1988). Al poco, se unirá su esposa, la primera actriz Concepción Rodríguez, que abandona la escena después de una década de éxitos. En su solicitud de jubilación, hará referencia al desgaste físico, también moral, provocado por la exigencia de los primeros papeles que desempeñaba. Señala, en particular, su cansancio ante la nueva escuela, es decir, los dramas románticos franceses que protagonizará en su última temporada. Estos textos se sumaban a una cartelera en la que destacaban comedias de corte moratiniano, vodeviles, melodramas y comedias de magia, como la celebrada *La pata de cabra* –en su mayoría adaptaciones del francés–, que convivían con el repertorio del teatro cantado (Caldera, 2001). La actriz lo explicaba en los siguientes términos:

> […] la introducción de un nuevo género dramático infinitamente más cansado para los actores que el que le precedió, acabó con sus ya alteradas facultades físicas, y desde la Cuaresma pasada se hubiese retirado definitivamente del teatro a no haberla comprometido a seguir un año más las reiteradas insistencias de la Empresa.
>
> Cara le ha costado esta condescendencia, porque la ejecución de dramas como *Lucrecia Borgia*, *Ángelo* y otros de igual naturaleza han agravado sus achaques hasta el extremo de hacer ya dudosa su cura y de poner en riesgo su existencia […] (AVM, Secretaría 2-476-1).

Los estrenos de *Lucrecia Borgia* y *Ángelo*, verificados en el Teatro del Príncipe el 18 de julio y el 23 de agosto de 1835 respectivamente, eran los de las dos primeras adaptaciones de Víctor Hugo que contribuyeron a la incorporación, no sin polémica, del drama romántico francés en España (Caldera, en Lafarga, Palacios & Saura, 2002: 245-253; Saura, 2007: 97-120). Ambas ofrecían momentos de lucimiento para la primera actriz, muy aplaudida en la resolución de la muerte de las heroínas que interpretaba (Ballesteros Dorado, 2012a: 275), si bien un sector de la crítica señaló, por ejemplo de la primera, su inmoralidad, crudeza o el encadenamiento de situaciones escabrosas que afectaban a la sensibilidad del público (*Correo de las Damas*, 28-VII-1835: 220).

Junto a estos estrenos, la cartelera madrileña programa también distintas traducciones de Alejandro Dumas. Con la de *Catalina Howard*, firmada por Narciso de la Escosura, Concepción Rodríguez se retira de la escena. La adaptación de *Ricardo Darlington*, que firma Andrew de Covert-Spring,[2] vista en el

2. Para un acercamiento a la identidad, recorrido político, filosofía y creación literaria, adscritas al saintsimonismo y al romanticismo, de este escurridizo y complejo personaje, en realidad José Pablo Andreu y Fontcuberta, pueden consultarse, además de a los que posteriormente se remitan, los trabajos de Juretschke (1954: 9-30); Ramspott & Maluquer de Motes (1976: 65-93); Grau i Meekel (1992:7-25; 1997: 171-192); Sánchez Hormigó

Teatro del Príncipe el 14 de septiembre de 1835, supone uno de los primeros grandes éxitos en la incorporación de sus dramas (Saura, en Santa Bañeres & Lafarga, 2006: 205-211) y de la dama joven, Matilde Díez, a la que la prensa señalaba, desde su contratación para los teatros de Madrid en la temporada anterior, como heredera de Concepción Rodríguez y que venía apropiándose de parte de su repertorio (Soria Tomás, 2021). El crítico de *La Abeja*, con probabilidad Bretón de los Herreros, se mostró condescendiente con la traducción y alabó el trabajo de la actriz:

> La señora Matilde Díez ha ejecutado como un ángel el papel de la angelical Jenny. Hubiera enternecido a una piedra con su llanto de desconsuelo, de piedad y de amor. La maestría con que hace resaltar las eminentes cualidades del carácter que representa, hace que parezca más odioso el de su tirano. El público ha recompensado sus esfuerzos con aplausos; y… lo que todavía la debe lisonjear más, con lágrimas (*La Abeja,* 16-VII-1835: 3).

No obstante, reconvenía a la nueva escuela lo inoportuno de exhibir un cúmulo de cuadros truculentos y el carácter explícitamente perverso del protagonista masculino:

> preguntemos a los idólatras *ciegos* del *romanticismo,* si por ventura es justo ni conveniente presentar a los ojos y a los oídos del público todas las verdades; si por más que desgraciadamente haya hombres tan inmorales y tan crueles, que abandonen, y maltraten y asesinen a sus mujeres, pueden verse en la escena sin indignación a un miserable que, no contento con despreciar, con desamparar al ángel de amor y de humildad a quien debe cuanto es y cuanto vale, la ultraja como un villano, la arroja ferozmente contra un mueble o una puerta, de donde se levanta sin sentido, bañada en sangre… y acaba con ella arrojándola por un balcón (*La Abeja*, 16-VII-1835: 2).

En el fondo, lo que se discutía era la operatividad de la escuela romántica dentro de un debate mayor sobre la viabilidad instructiva y moral del teatro y los límites de los argumentos que podían escenificarse como modelos de ejemplaridad. Para Bretón de los Herreros, entre otros, y a pesar de la evolución

(1999: XV-CXXX), Jorba (2002: 75-88) y Fontana (2003: passim). Estos serían algunos datos relevantes, de lo poco que se conoce, para el tema que nos ocupa: nacido en 1800 en Palma de Mallorca, militar e hijo de militar, se exilia a Francia y afinca en Perpignán. En torno a febrero de 1835 regresa a España, primero: a Madrid. Escribe críticas teatrales y estrena varias traducciones –*El Duque de Braganza*, *Ricardo Darlington*– y una pieza original: *El maniquí*. Intenta sin éxito incorporarse a la Real Junta de Comercio. Se sitúa su paso a Barcelona en torno a la bullanga de agosto. Escribirá en *EV* y *EPL*, cabeceras que dirigirá. Ejerce de poeta dramático del Teatro de la Santa Cruz en la temporada de 1836-1837, labor que posteriormente desempeñará Manuel Andreu Igual, durante la que estrena las traducciones: *El libertador, El espía sin saberlo*, *Chitón!*, *Napoléon lo manda* y *Las intrigas palaciegas*.

de sus apreciaciones sobre la escuela romántica, la vía estética adecuada debía ajustarse a la línea clasicista (Miret i Puig, 2004: 139-152). Frente a esta postura, y como ha señado Manuel Jorba (2002: 75-88), Covert-Spring, junto con otros literaros afines, activará un programa romántico destinado a modificar el gusto del público. Lo hará a través de los textos que se escenifican, entre otros escenarios, en el Teatro Principal de Barcelona, para el que el traductor desempeñará el nuevo cargo de poeta dramático; desde la crítica en prensa –en especial desde *EPL*, *EV* y *El Nuevo Vapor*–, y con la apertura de la Sociedad Filodramática (Fàbregas, 1975: 91-92; Menarini, 2002: 163-177; Bacardit & Gibert, 2003: 79-80).

Para el éxito de este programa romántico, Matilde Díez jugará un papel fundamental, pues se la erige como modelo y lo defiende ante determinados ataques que parecen venir de los partidarios de la escuela más moderada, entre ellos los que firma La Sombra de Nino. Las reseñas a sus actuaciones durante la temporada que nos ocupa alcanzan, como señalaron desde varias cabeceras, la desmesura. No eran desinteresadas, pues, al menos para el caso de Covert-Spring, fue la actriz que estrenó la mayoría de sus traducciones y dramas originales, no siempre con fortuna. No salió indemne, por ejemplo, del estreno de *El maniquí o La víctima y la venganza,*[3] verificado el 11 de julio de 1835 en el Teatro del Príncipe, que recibió reseñas negativas tanto en *La Revista española. El Mensajero de las cortes* (13-VII-1835: 3-4), como de Bretón de los Herreros (*La Abeja,* 14-VII-1835: 1). Quizás esta recepción explique determinadas afirmaciones que Covert-Spring incluye en las actuaciones de Matilde Díez y que parecen destinadas a este dramaturgo o a otros afines a los que calificaba de pertenecer, como veremos, a la escuela ecléctica. Del mismo modo que valorará, como superior, la interpretación de Matilde Díez frente a la de Concepción Rodríguez por considerar a esta última excesivamente academicista. Si se propugnaba una nueva escuela literaria –la «armónica», como explicaría desde los postulados del saintsimonismo en sus textos, por ejemplo, sobre *Ricardo Darlington* (Grau i Meekel, 1997: 184-185)–, se necesitaba un nuevo modelo de actor, de artista, que adquiere, en cierto modo, una dimensión trascendente o religiosa. Sea como fuere, desde las publicaciones en las que colabora Covert-Spring cuando se traslada a Barcelona, en torno a agosto o septiembre de 1835, se anunciará la contratación de Matilde Díez para la nueva temporada.

3. El lector curioso puede leer los apuntes de la obra conservados en la BHM, Tea-1-130-12.

Matilde Díez en Barcelona: primera temporada teatral (abril-septiembre de 1836)

La prensa tanto de Barcelona como de Madrid recoge, como apuntamos, desde mediados de febrero y durante marzo de 1836, tanto el anuncio de la contrata de Matilde Díez para Barcelona como su función de despedida (*EV*, 16-II-1836: 4; *Revista Española. Mensajero de las Cortes*, 27-II-1836: 562; 26-III-1836: 2; *Eco del Comercio*, 17-III-1836: 4; 26-III-1836: 4). La madrileña se quejaba de la suerte en la que quedaría su escena: «Si a esto se añade, según se asegura, que la señora Matilde Díez pasa al de Barcelona, el vacío que queda en los de la Capital, es muy mal anuncio para la temporada próxima. Deseamos que esta estimable actriz no nos abandone; en medio de que la falta de la señora Rodríguez nunca podrá suplirse» (*Revista Española. Mensajero de las Cortes*, 17-III-1836: 633). Se informaba de que los actores García Luna, Latorre y Guzmán asumirían la empresa de teatros. En efecto, Carlos Rebollo, tras una última temporada crítica agravada por la epidemia de cólera, la coyuntura bélica y la suspensión del derecho de embargo que le impediría ajustar a los actores más a propósito, traspasó la empresa a estos actores, quienes, poco después, la subrogaron a favor de Ramón Carnicer. Al parecer, Matilde Díez tenía previsto participar en esta empresa, aunque por distintas desavenencias, no del todo claras, terminó ajustándose en Barcelona (AVM, Secretaría, 2-480-53; Ballesteros Dorado, 2012b: 199-203, 299-306 y 369-373). El ajuste vendría facilitado, como apuntó *EV*, por el fin del derecho de embargo, que protestó Rebollo: «Entre tantas reformas como imperiosamente exige la situación actual de los teatros de España, se ha logrado ya esta, y que no es corta, pues proporciona a los empresarios el derecho de adquirir a los actores que más les acomoden, mediante pagarles el precio en que se convengan, y a estos el hacer los ajustes anuales con mayores ventajas, y sin recelo de verse embargados para la corte» (16-II-1836: 4).[4] El mismo diario recordaba la fama que acompañaba a la intérprete:

> Cuantos la han visto en la corte están acordes en hacer grandes elogios de sus conocimientos artísticos, facultades físicas, voz, fisonomía insinuante, ojos

4. José Manuel Arjona, Asistente en Sevilla, consiguió parar el embargo de la actriz en 1833-1834. Su padre, el actor José Díez, se encontraba el año anterior en esta ciudad. Según la hoja de servicios que se conserva en el AVM, figura como parte del elenco de los de la capital desde 1800. Falleció en 1851. Su hermano, llamado también José, se dedicó a la escena. Según *EV*, en octubre de 1836, fecha que coincide con su matrimonio por poderes, se presenta como galán joven de la compañía dramática de Barcelona (8-10-1836: col. 16). Probablemente se trata del José Díez «menor» que falleció en Manila en 1874 (AVM, Corregimiento 1-79-42; 1-80-12; Secretaría, 4-103-50; 4-161-51; 6-189-11).

> expresivos, en fin de cuanto se pide en una primera actriz… Y en el día son tan raras las buenas, que podrá mirarse como una fortuna del público de Madrid el poseer a esta señora, y una prueba nada equívoca de lo que se esmera la empresa en reunir lo mejor que puede encontrarse.

Gracias a las listas publicadas en el *DdB* (29-III-1836: 715-717) conocemos el cuadro tanto de la compañía española, bajo la autoría de Luis María Calderón y dirección escénica de Joaquín Alcaraz, como de la de ópera, que trabajarían durante el año cómico de 1836-1837. La parte principal del elenco masculino lo conformaban, además del director, que haría los papeles de primer galán, Antonio Valero, como sobresaliente y encargado de los papeles cómicos; Miguel Ibáñez, como galán joven y Antonio López, como segundo. El elenco femenino principal lo conformaban Matilde Díez, la primera dama; junto con Juana Galán, como sobresalienta y característica; María Cañete, sobresalienta, dama joven y para los primeros papeles cómicos, y Ramona García, que se encargaría de los de matrona.

Un extenso artículo sin firma, muy probablemente del Covert-Spring o su círculo, publicado en *EPL*, prepara con detalle la presentación de la actriz y se adelanta a posibles objeciones: su juventud –tenía entonces dieciocho años–, su baja estatura. Lo primero no era obstáculo, pues el autor aseguraba haber visto recientemente en Francia a una joven, de apenas doce años, que aventajaba a la mismísima Mlle. Mars. En cualquier caso, las muestras que ya había dado en distintos protagónicos –Jenny, de *Ricardo Darlington*; Clotilde, del drama homónimo original de Soulié, en versión de F. y G. Poza; Luisa, probablemente la protagonista de *El marido de mi mujer,* original de Rosier y traducida por Ventura de la Vega– eran garantía de su buen hacer, del que destacaba: «Su dicción pura y elegante, su mímica natural y perfecta, y aquella voz que llega al corazón y le arrebata» (*EPL*, II, cuaderno IX, 1836: 287). Excusaba, por otra parte, la estatura, pues, el talento de la intérprete transformaba una presumible deficiencia en ventaja artística, que afectaba a la emotividad del espectador:

> Al presentarse en la escena vemos una niña, y casi estamos por desconfiar del efecto que produzca en nuestro sentimientos; casi al contemplarla en el primer momento de sorpresa estamos por dirigirle una sonrisa de desdén o de piedad. Pero pronto la niña desaparece enteramente, y queda un coloso de belleza, de gracia y de talento. El espectador se siente conmovido, arrastrado, y no siendo ya dueño de moderar sus sentimientos, se identifica de tal modo con la escena que tiene a la vista, que con sus ardientes exclamaciones toma parte en la acción del drama (287-288).

El entusiasta panegírico concluía con la seguridad de que «todos exclamarán que posee este teatro la 1.ª actriz de la península», mientras informaba de estar ensayando su salida con *El colegio de Tonnington* y *La huérfana de Bruselas*. La

primera, original de Ducange y Bourgoise, era obra bien conocida por el público barcelonés a través de una versión de seis actos que Carolina del Castillo había estrenado en noviembre de 1831, como figura tras el soneto que abre la edición impresa (Ducange, 1831: s. p.) y repuesta por Juana Pérez, en julio de 1833 –función comentada, como vimos, por Vicente Joaquín Bastús– y en enero de 1835, que merecerá un nuevo poema inserto en el *DdB* (7-XI-1831: 2496; 31-VII-1833: 1696; 20-I-1835: 166).

Concepción Rodríguez estrenó la versión de Bretón de los Herreros, en tres actos, los mismos que el original francés, durante la gira por Sevilla de 1830-1831. La reposición de 1834 le valió las críticas de Agustín Azcona, quien reconvino lo inadecuado de su edad para el papel de la joven protagonista, que –afirmaba– convenía más a Matilde Díez. De hecho, fue esta quien continuó interpretándolo en 1835 en la escena madrileña (Escobar, 1976: 45-72; Ballesteros Dorado, 2012b: 150-157). La actriz debutará en Barcelona la tarde del 23 de abril con la versión en seis actos, la que conocían compañeros de reparto –Valero, Ibáñez y Juana Galán repetían los papeles de Tom Love, Morton y Lady Worcester que ya encarnaron en 1831–, aunque si seguimos la información de las críticas debió de modificar determinadas réplicas, probablemente a partir de la versión de Bretón y quizás con la connivencia del poeta dramático del teatro: Covert-Spring.

Una breve nota inserta en *EV* (25-IV-1836: col. 16) alababa la resolución de la actriz en el último acto, el sexto, afirmaba, quien «a una voz grata y bien sentida pronunciación reúne el arte del gesto en grado superlativo». *EPL* incluye una crítica, sin firma, muy positiva a «*El colegio de Tonnington*. Drama en seis actos de Víctor Ducange», en la que se sostiene que había desempeñado «el papel de Elena mucho mejor que todas las actrices que lo habían ejecutado en el teatro de Barcelona». Se centra, además de en el último, en el acto cuarto, donde «Grande fue la sensación que causó *Matilde* […] cuando *Love* la sorprende haciendo reflexiones acerca de los primeros sentimientos que la inspira, y no lo fue menos la que produjo la hermosísima transición, en la escena inmediata, de un excesivo temor a un contento puro y tan natural en toda la ilusión y candidez de la juventud» (*EPL,* II, cuaderno XI, 1836: 346). De nuevo, un entusiasta Covert-Spring, bajo la firma X, detalla con profusión el estreno (*EV*, 26-IV-1836: col. 12). Nos previene del posible recelo de parte de los espectadores «cuya educación dramática no está todavía a la altura de los conocimientos modernos», describe la expectación del auditorio, sorprendido ante la menuda actriz y procede a analizar su interpretación: el retrato de la niña inocente del acto segundo, en el que sobresale su voz: «dulce, armoniosa, de aquellas que llegan al corazón más sensible»; la naturalidad con la que más

adelante expresa «el encogimiento que produce en Elena la sorpresa de Tom Love, y el precipitado tartamudear con que, echándose en el sillón, responde a las primeras palabras de su amante? ¿Y la inmovilidad con que escucha su declaración? ¿Y aquella sublime transición de la natural timidez, que infunde en una niña los primeros juramentos de un amante, a una instintiva y súbita alegría?». Se detiene en la expresividad que consigue en réplicas muy puntuales del acto sexto –VI, 4–, previas a su expiración. Son réplicas que aparecen en la traducción de Bretón de los Herreros y no en la impresa en Barcelona:

> ¿Quién dijo nunca mejor que Matilde aquel [¡] *tengo frío*! Muchos, al oírlo, tiritaron como en el mes de enero, y al decir [¡] *tengo miedo*! Volvimos la cabeza arrastrados por un sentimiento espontáneo de pavor. Los lamentables gritos de [¡] *Mamá*!, y la agonía que sucede, obtuvieron tres aplausos generales y consecutivos convenciendo a los más incrédulos de que Matilde es inferior no a su inmensa fama (*EV*, 26-IV-1836: col. 12). [5]

Covert-Spring concluye con el siguiente símil: «todos dirán muy pronto, con un amigo nuestro, que la naturaleza formara a Matilde para la escena, del mismo modo que a Napoléon para la guerra». La crítica desencadenó una serie de réplicas y contrarréplicas entre este diario y La Sombra de Nino, desde *EGN,* en la que intervinieron distintos apasionados y detractores de uno y otro articulista. En un primer artículo publicado el 30 de abril, La Sombra de Nino reconvino, con tono peyorativo, «la pomposa y altisonante descripción que hace de la salida de esta recomendable actriz», pues restaba objetividad al análisis de la actuación, de la que, en efecto, destacaba el final: «donde muestra principalmente su saber […] expresando con mucha exactitud y verdad la combinación y choque de ideas que van sucediéndose en su triste y desordenada imaginación». Tales juicios podrían perjudicarla por desproporcionados:

> Bien es menester que la Sra. Díez tenga un alma de aquellas que no conocieron nunca al orgullo porque a la verdad ocasión más propicia para desvirtuarla y envanecerla no será fácil que se le presente si lee esta señora y toma al pie de la letra y según su natural y genuino significado todas las expresiones del articulista. ¿Qué pudiera decirse de Mle. Mars, de la Clairon, de la Luna y de la actriz más eminente en su arte que no haya dicho ya este escritor de la Sra. Díez y nada menos que en su primera aparición en la escena de nuestro teatro…? (*EGN*, 30-IV-1836: 3).

5. Aparecen en la crítica en cursiva. Puede confrontarse la escena en el texto original con la traducción de Bretón, ambas en tres actos, y las publicadas en Barcelona, en 1831 y 1836, en seis (Ducange & Bourgeois, 1830: 80-83; Ducange, 1831: 191-199 y 1836: 191-199 y Bretón de los Herreros, [1863]: 20-21).

Fontcuberta, de nuevo bajo la sigla X, contestó el 2 de mayo «a la larga filípica con que se sirve honrarnos en el *Guardia Nacional* del 30 de abril». La tacha de hipócrita por no haber reseñado directamente la presentación de la actriz y de gustar, al menos parece insinuarlo, de otras intérpretes a las que esta habría superado:

> Porque, desengañémonos, debajo del velo de suave moderación que lleva todo el artículo, se descubre a los ojos menos perspicaces un deseo bastante positivo de disminuir un hecho incontestable, y a pesar de las precauciones oratorias que envuelven las modestas frases de la *Sombra*, hemos visto un vislumbre de sentimientos parciales, una tinta de recuerdos amistosos a favor de otros méritos que ya eclipsara la célebre *Matilde* (*EV*, 2-V-1836: col. 13).

No cabía la moderación a la hora de valorar a esta actriz, pues tal actitud, a su juicio, correpondía a los eclécticos que «son para nosotros los verdaderos *temblarios* de la literatura» (col. 14). Tampoco procedía compararla con la genealogía de actrices prestigiosas a las que La Sombra de Nino había recurrido, porque si bien no había visto interpretar ni a Hipólita Clairón ni a Rita Luna, la actriz española superaba a Mlle. Mars, quien «está muy lejos de poder brillar en todas las cuerdas que vibra con tanto acierto la señora Díez» (col. 14). Compararla con Napoleón había sido, en fin, un ejercicio de modestia: «pues si Matilde nos da en lo sucesivo pruebas relevantes de mayor mérito, aun podremos compararla a los ángeles del cielo o *a la virgen de todos los amores*!!!» (col. 14).

En ese mismo número, *EV* notificaba, no obstante, la desigual acogida de *La huérfana de Bruselas* que venía representándose desde el 29 de abril anterior. Las faltas no se debían a Matilde Díez, pues esta «había llenado su parte con mucho talento, y la hubiera llenado mejor, si se hubiera verificado una circunstancia que no podría ocultarse a los ojos menos perspicaces» (col. 14); sino a un discreto Joaquín Alcaraz, encargado de la dirección escénica y del papel del perverso Valter, quien: «debía mostrar más ferocidad en su persona y acciones» (col. 14) y a la cuestionable traducción, según el autor de la nota que firmaba R., plagada de galicismos y faltas gramaticales (col. 15). Probablemente se trate de la traducción de Juan de Grimaldi *El abate L'Epée* o *La huérfana de Bruselas*, a partir de *Thérese ou L'orpoheline de Genève*, de Ducange, que estrenó Concepción Rodríguez en el Teatro del Príncipe el 6 de julio de 1825, interpretó en Barcelona en agosto de 1831 (*DdB*, 1-VIII-1831: 1704) y con la que Matilde Díez debutó el 7 de abril de 1834 como dama joven en Madrid (Gies, 2002: 309-318; *El Universal*, 9-IV-1834: 1; *La Revista Española*, 9-IV-1934: 349).

La Sombra de Nino vuelve a tachar de ridículos los argumentos de quien, según afirma, se escondía detrás de las distintas firmas –A., X., R.– de *EV* (*EGN*,

4-V-1836: 3). Insistía en que debía moderar sus alabanzas. Se posicionarán a su favor dos contribuciones firmadas por El Fuelle y por El Tuerto en días sucesivos. Respondían, a su vez, a la nota de El Tembleque en la que este censuraba el tono de La Sombra de Nino y le instaba a redirigir sus apreciaciones, no hacia la declamación de los actores, sino hacia otras carencias de la escena (*EGN*, 3-V-1835: 2-3; 5-V-1836: 3; 6-V-1836: 3).

El poeta dramático contestó a estas últimas acusaciones en dos nuevos números de *EV*. En el primero, del 8 de mayo, que firma ya como A. de Covert-Spring, se reconoce autor de aquellos publicados bajo la sigla X. Se ratifica en la superiorirad de la actriz española frente a su homóloga francesa. Sus críticas evitarán el justo medio y la complacencia: «No somos ni seremos nunca *temblarios*, y huiremos del *justo medio* tanto en política como en literatura. El eclecticismo es un sistema bastardo. Nosotros le detestamos como el signo más positivo de la hipocresía, y de un *tartufismo* que siempre atacaremos» (col. 14).

Tras esta declaración de intenciones presenta un extenso argumentario a favor de la actriz e invita a rebatirlo. De entrada: «Matilde no es una actriz que venga a principiar su reputación en Barcelona. Es una artista ya formada, de un mérito superior a cuantas existen en el día en nuestra península» (col. 15). Si esto era exagerado, animaba a su contrincante a identificar quién la superaba; le exigía, además, esclarecer qué entendía por sobresaliente, adjetivo que la propia Sombra de Nino había dedicado a la actriz. La avalaban sus éxitos en Madrid «emporio de las luces, de la ilustración, y centro donde se reúnen los mejores literatos españoles, un triunfo desconocido desde Máiquez hasta nuestros días», cuyos teatros no habían conseguido reemplazarla y cuya prensa anunció su marcha con la esperanza de un pronto regreso. Fontcuberta recurrió, para apoyar sus argumentos, a la prensa madrileña, pues insertó fragmentos de sendos ejemplares del *Eco del Comercio* y de *La Revista Española* que publicitaron el éxito del estreno de Matilde Díez en Barcelona (18-V-1836: col. 14).

Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, García-Gutiérrez, Eugenio de Ochoa habían elogiado, aseguraba, las creaciones de la actriz. De la nómina de poetas destacados del momento hay una excepción: «Solo un escritor, el boletinista de la Abeja ha escaseado sus elogios, pero ya sabemos qué consideración le ha contenido, y lo que debe esperarse del que reinaba no ha mucho entre viejas y arrugadas musas». Creemos que podría referirse a Bretón de los Herreros y a Concepción Rodríguez. El primero, por ejemplo, censuró a Matilde Díez su falta de adecuación para el papel de Clotilde en la función de despedida del 24 de marzo de 1836 en el Teatro del Príncipe: «aunque lo ejecuta con inteligencia y con la expresiva sensibilidad que es una de las dotes que más la recomiendan,

requiere otra figura más a propósito para representar la mímica de las grandes pasiones, y acaso exige también más práctica del género a que dicho papel pertenece» (*La Abeja*, 26-III-1836: 1). Marcaría así distancia a favor de Concepción Rodríguez –quizás la vieja y arrugada musa–, a quien debía gran parte de sus éxitos. *La Abeja* insertó, apenas unos días antes, la composición «Un sueño. La actriz» en la que, con motivo de su retiro definitivo, se preguntaba: «¿Do la elegida está que te sucede / *Concha*, la sola actriz de España entera? / La corona y la máscara ligera, / ¿quién? ¿quién, después de ti tomarlas pueda?» (19-III-1936: 4).

Una nueva intervención de La Sombra de Nino, en este caso a propósito de *El marido de mi mujer*, traducción de Ventura de la Vega, que protagoniza el 5 de mayo, parece reconducir las desavenencias. El articulista consideraba que el público, en esta ocasión, no había sido capaz de comprender la sutileza con que la actriz interpretó los distintos estados de ánimo por los que transitaba el personaje de Luisa:

> Cuando de boca de su tío oyó los supuestos amoríos de su verdadero esposo, con verdad e inteligencia poco común expresó la pasión de los celos que había de aparentar sentir su corazón. La gradación con que pasó de la calma a la curiosidad, y de esta a la zozobra a proporción que oía la revelación del tío; la sucesiva rapidez y consecuente sofocación con que preguntaba; la inquietud que se descubría en su alma al través de una aparente tranquilidad, y hasta de cierta indiferencia y falsa alegría indicada con una irónica sonrisa; los desordenados además que aparentaba querer reprimir, y la incomodidad y rabia con que de vez en cuando superando la pasión a todas las demás consideraciones, expresaba sus sentimientos, lo mismo que la oportuna y bien entendida modulación y cambio de tono, fue a nuestro modo de ver fruto de una meditada reflexión, y expresado con la mayor verdad y mucha inteligencia (*EGN*, 8-V-1836: 3).

Este cambio de actitud podría explicar la entrada de José Güell y Renté para *EPL* «Matilde Díez» (*EPL,* II, cuaderno XII, 1836: 368-371), en la que afirma que: «Al fin se han visto obligados los enemigos de la célebre *Matilde Díez*, a confesar sus méritos y a tributarle los honores debidos a su maestría» y la proponía como modelo de la nueva escuela:

> Es necesario reducir a polvo el vetusto edificio de nuestra declamación antigua, y en su lugar entrar en el construido elegantemente en el espacio de un siglo, servido por dignos sacerdotes y habilitado por dignos hijos de nuestra selecta escuela moderna. En ella todo es belleza, todo encanto: por todas partes reina la elegancia, y libre el entendimiento, que entre en su recinto, recobra la libertad, envilecida con el sello de la decrépita antigüedad, que le dio el ser, y rompa las cadenas que forjara la rutina (369-370).

Matilde Díez, continúa, capaz de resolver con solvencia papeles muy diversos, no admitía comparación con predecesora alguna, por el dominio expresivo y emocional que le caracterizaba:

> Aumenta el prestigio que la rodea la magia de sus palabras; sus transiciones rápidas y oportunas, y su imponente ademán cautivan el corazón, su voluntad subyuga, y su intrépida y varonil bizarría, soprendiendo el ánimo de los espectadores, desvanece en todos sus admiradores el pensamiento de investigar principios para examinar prodigios: lo sonoro de su voz y la pureza de su dicción son circunstancias de forzoso influjo para el mejor desempeño de su parte (370-371).

Covert-Spring vuelve a dedicarle unas líneas elogiosas en esta misma revista, en las que ofrece el argumento de la pieza y recuerda su dominio de las transiciones emocionales, en II, 9, ya destacadas por La Sombra de Nino (*EPL,* II, cuaderno XI, 1836: 348-350). También detalló la escenificación de *El Trovador*, de García Guitérrez, presentada el 24 de mayo. En las líneas escritas para esta publicación aplaudía la buena acogida del drama «que evidencia que el nuevo género tiene en la capital de Cataluña un número infinito de admiradores y apasionados» (*EPL,* III, cuaderno I, 1838: 28) y la labor de todo el elenco: Galán, Alcaraz, Ibáñez y, en particular, de Matilde Díez, quien «ha contribuido con todos sus hechizos al brillante éxito del drama» (28). Más profusa fue la reseñá que publicó en *EV* donde vincula de forma más específica política y literatura. Comparaba, además, a la protagonista con su antecesora Concepción Rodríguez, quien estrenó el papel de Leonor un año antes en Madrid y a la que había aplaudido, por ejemplo, en *Don Álvaro o La fuerza del sino* (Covert-Spring, 1999: 231):

> La Sra. *Díez* no reproduce las maneras de D.ª *Concepción Rodríguez* ni sigue su filosófica escuela. Matilde no imita ni copia; la sublime expresión de su mímica la encuentra en su corazón, porque la naturaleza la formó para el teatro. Con esta declaración, que nos arrancan la imparcialidad y la justicia, pretendemos rectificar un error, que ninguno de los escritores modernos que más conocen a *Matilde*, pueden dejar sin respuesta. Y no se crea por esto que tratemos de disminuir en lo más mínimo el sobresaliente mérito de la Sra. *Rodríguez*, a quien pagamos más de una vez nuestro tributo en los periódicos de la corte, y cuya pérdida para el teatro, sentimos infinito; pero hay pocos puntos de comparación entre ambas actrices y no sabemos cómo pudiera sostenerse lo contrario (*EV*, 24-V-1836: col. 15).

Quizás fue esta una de sus interpretaciones más celebradas en Barcelona, pues pronto se sucedieron las composiciones poéticas que recordaban algún detalle preciso de la pieza. Un soneto, titulado «A Doña Matilde Díez declamando en El Trovador» y firmado por J. I. –probablemente Joan Illes i Vidal–, aparece

en *EV* del 29 de mayo y reconstruye el momento en el que apura el veneno –V, 2– (García Gutiérrez, s.a.: 126):

> ¿Qué bella ninfa adorna nuestra escena
> Que su placer las almas arrebata,
> A quien Barcino respetuosa acata,
> Lauro en su sien tejiendo de azucena?
> *Matilde* es cuyo acento blando suena,
> Y al corazón más frío le desata
> De lágrima el caudal, cuando retrata
> Ardiente amor que la virtud refrena:
> Al ofrecer a Cristo un pecho amante,
> Su error mostrarle intento que en el fiero
> Dolor le abisma: mi convulso brazo
> Quiere el licor robarle, que abrasante
> Su labio traga: y al lanzar postrero
> ¡Adiós!, la busco en el azul regazo.

En *EPL* se insertarán otras dos composiciones sobre el drama. Una de Güell y Renté dedicada al personaje literario: «A Leonor en el drama el Trovador» (*EPL,* III, cuaderno II, 1838: 58-60) y otra, de nueve estrofas, «A Doña Matilde Díez en el papel de Leonor» (*EPL,* III, cuaderno I, 1838: 13-16), de Manuel González; traductor, junto con Fontcuberta, de *Chitón!*, que la actriz estrenará el 9 de julio. El poema recrea la descripción fisiognómica de la expiración de Leonor, debilidad en la voz, la pérdida de la rojez de los labios, el frío del rostro, el brillar de los ojos tristes, en una intérprete que comulga con el espectador desde lo emotivo: «¿Y quién no siente del amor la llama, / Matilde encantadora, / Si te oye hablar de amor? ¿quién no se inflama / Y a su pesar te adora? /¡Don es tu poder mágico! / Lo que tu labio / Hermoso miente /¿Quién no lo siente, /Matilde, quién?» (14).

En la función del 4 de junio, que programa la comedia en tres actos *Me voy de Madrid*, de Bretón de los Herreros, y *Casada, viuda y soltera*, Matilde Díez interviene en esta última. El reseñista –firma El Paria–, aclara que, a pesar de la dudosa calidad de la traducción «servilmente del francés, plagada de incomprensibles galicismos», gustó mucho «porque la divina Matilde la realza con toda la magia de su encantadora dicción» (*EV*, 10-VI-1836: col. 15). Cuatro días más tarde vuelve a coger la pluma para defenderla de la relación «Teatro. Cosas que faltan y cosas que sobran en el nuestro», que firma El Tibidavo [sic], pues entre unas y otras este especificaba que: «Falta una primera dama trágica. Sobra alguna dama joven» (*EGN*, 13-VI-1836: 4). En su escrito, El Paria, respondía indignado al repasar el catálogo de protagónicos de la actriz: «Nos falta una 1.ª dama trágica. ¡Pues qué! La viva y sencilla *Elena*, la apasionada

Enriqueta, la ardiente *Luisa,* la entusiasta *Leonor*, la infortunada *Jenny*, no han revelado a los menos inteligentes, como a los corazones más fríos, los talentos inimitables de la divina *Matilde*?» (*EV*, 14-VI– 1836: col. 14). La capacidad proteica de Matilde Díez resolvía la objeción de que este repertorio pudiera considerarse de una dama joven:

> Esta niña, de 18 años, puede arrugar su frente, encorvar su cuerpo, blanquear sus hermosos cabellos, y presentarse en la escena abrumada con el peso de la edad octogenaria, y aun entonces como ahora y como siempre, ningún espectador al verla en el palco escénico, tendría bastante hielo en su alma para permanecer impasible en la luneta. Esta mujer sublime es una actriz tan perfecta, como cabe en la especie humana, y no hay género dramático, cómico o trágico, que no pueda desempeñar con igual maestría. […] En una palabra, *Matilde Díez* es dama joven, primera dama, característica, graciosa. *Matilde Díez* puede desempeñar todos los papeles de cualquier género y edad, y en toda la península no hay, en este momento, una sola actriz capaz de reemplazarla (col. 14).

Una nueva controversia ocupa las columnas de ambos diarios a partir del polémico estreno de *Ricardo Darlington*, verificado el 11 de junio, que se retiró por inmoral. Manuel González insertó una reseña en la que especulaba sobre los motivos por los que un sector del público reaccionó con desagrado. Una primera hipótesis, respondería al espanto que les causó la veracidad de Dumas al retratar la ambición del protagonista; en cuyo caso, el aparente rechazo no era, al parecer del reseñista, sino un triunfo. Una segunda, atendía a un público para el que el teatro era exclusivamente un medio de escape y diversión; finalidad del teatro muy alejada de la que pretendía el círculo de Fontcuberta. Quedaban a salvo, por un lado, la calidad de la traducción: «porque, además de que se recomienda por sí misma sin necesidad de que nosotros la elogiemos, la mayor parte de los que chichearon, si no todos, están muy lejos de poder conocer su mérito» y, por otro, la interpretación de Matilde Díez en el papel protagonista:

> Jenny, la desgraciada Jenny nos hizo comprender sus situaciones y llorar con ella. Si nos creyésemos capaces de hablar de la Sra. Díez como se merece, sería nuestro mayor placer irla siguiendo en todas las escenas, en todas las palabras, y… siempre hallaríamos que decir y que admirar: pero nosotros solo tenemos un corazón… un corazón que siente a placer de la encantadora Matilde, y que todavía se halla angustiado por ella… (*EV*, 16-VI-1836: col. 15).

EGN, por su parte, contestó en una extensa crítica, firmada por L., en la que si bien reconocía su sobresaliente ejecución, sobre todo en el acto tercero, denunciaba la radicalidad de los defensores de la escuela romántica, discutía sobre la efectividad de mostrar el horror en la escena y advertía de lo temerario de programar piezas análogas en el contexto de agitación política que se vivía:

> Milita por fin a favor de Barcelona de la mala acogida del *Ricardo* la consideración de las circunstancias del día. Vivimos azorados entre los vaivenes de la política, los peligros de la Patria, el cuidado por la ausencia del hijo o del hermano, la inquietud por el éxito de los combates. Para entrar con el espíritu ya agitado en el teatro, y resistir profundas sensaciones de horror, y de espantosas catástrofes, se necesita un temple de alma tan superior como el que la naturaleza concedió al autor del Ricardo; y al fin no ha de ser tampoco un crimen el no haber nacido romántico, ni es culpa nuestra sino nos templó la naturaleza a todos por igual (*EGN*, 18-VI-1836: 4).

Covert-Spring atendió a estas objeciones en dos artículos en los que presentaba su teoría de la escuela «armónica» derivada de su concepción saintsimoniana de la literatura y de la escena, si bien otros investigadores la consideran síntoma de una moderación en su pensamiento político o cuestionan la claridad y justificaciones de las categorías que establece (*EV*, 20-VI-1836: cols. 14-15; 27-VI-1836: cols. 15-16; Grau i Meekel, 1997: 171-192; Jorba, 2002: 75-88). Frente a la escuela clásica «que siguen los hombres más atrasados en literatura, aquellos que humildes esclavos de la rutina, no quieren marchar con su siglo, solo tienen ojos sino para contemplar las bellezas de la antigüedad sin reparar que otras hermosuras más frescas y lozanas las eclipsaron para siempre» (*EV*, 20-VI-1836: col. 14), y a cuyos seguidores –entre los que incluye a Voltaire– etiqueta de absolutistas; la escuela romántica –la de Ducange–, que vincula con el liberalismo pero a la que considera agotada; la ecléctica y del justo medio en lo político, la seguida por Bretón de los Herreros: «cuyas doctrinas consisten en evitar con igual cuidado la frialdad, la insipidez, la inverosimilitud de los *clásicos* y la exageración en que incurrieron con frecuencia los *románticos*» (col. 14); nace una nueva, la armónica, de la que Alejandra Dumas, y su *Ricardo Darlington* se yergue como paradigma:

> Los hombres de que ahora hablamos, y distinguiremos con el nombre de *armónicos*, vieron que la vida humanitaria se halla tan incompleta bajo un espiritualismo exajerado, como bajo un asqueroso materialismo, y se convencieron de que era ya llegado el tiempo de poner en armonía las distintas faces de la especie humana, dando satisfacción a las necesidades justas, como lo exigía el estado de nuestra civilización, abjurando el libertinaje del espíritu del mismo modo que el libertinaje de la materia (cols. 14-15).

La lección que el público podría extraer de *Ricardo Darlington* era una lección espiritual que propiciaba imitar la virtud de Jenny y repudiar la maldad de Ricardo. En definitiva, la condición moral de los personajes no invalidaba la funcionalidad del teatro como medio de ilustración: «Dos son los medios que el arte pone en manos de un autor dramático para llenar la condición de

moralidad de que tanto contribuye a la mejora progresiva de nuestra especie: *Inspirar amor a la virtud o bien horror al vicio*» (*EV*, 27-VI-1836: col. 16).

Cumpliendo con la advertencia que hiciera *EPL* de impugnar la prohibición de la pieza, Fontcubierta consiguió que esta se revocara y *Ricardo Darlington* volvió a escenificarse el 26 de agosto siguiente (*EPL,* III, cuaderno I, 1838: 30; EV, 26-8-1836: col. 16). No fue el único drama de Dumas ni la única traducción de Covert-Spring que Matilde Díez protagonizó durante la temporada. En julio estrenará *Chitón!*, en agosto, *Napoleón lo manda*, en octubre *Las intrigas palaciegas* o *El fanatismo religioso*, conocida también con el título de *Catalina de Guisa* (*EV*, 13-VII-1836: col 13; 13.VIII.1836: col. 16; 18.VIII.1836: col. 15 y 24. X.1836: cols. 12-13). De Alejandro Dumas, escogió *Margarita de Borgoña*, en traducción de García Gutiérrez, para su función de beneficio del 19 de diciembre y *Teresa*, por Ventura de la Vega, como una de sus últimas funciones en la ciudad (*EV*, 19-XII-1836: 4; 10-1-1837: 1-2). La divina cumplía así con el programa «armónico-romántico» y con lo que se esperaba también de la Sociedad Filodramática, que el círculo de Covert-Spring fundó en la noche del 15 de julio durante un banquete celebrado en la fonda de la Paz en honor del actor Julián Romea, al que asistieron, según (*EV*, 17-VII-1836: cols. 10-12), además del propio Romea, Manuel González, Fontcuberta, Pere Mata, Ibáñez, Güells, Llausás, Merelo, Fontellas, Vendrell, Beltrán, Torres, Castelló, Rodulfo, Montau, Milá i Fontanals y Molins. La empresa del teatro le había contratrado para coprotagonizar varias piezas con Matilde Díez. Representaron, entre otras, *Clotilde*, *Los hijos de Eduardo*, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, *La gata mujer*, *El colegio de Tonnington*, *El Trovador* o *La dama boba.*[6]

6. Los programas pueden seguirse a través de los anuncios insertos en *EV* durante todo el mes de julio. No puedo detenerme ahora en la polémica que suscitaron sus actuaciones y el enfrentamiento con el actor Pedro Montaño, que pueden seguirse también en la prensa (v. gr., *EV*, 21-VIII-1836; 31-VIII-1836; 2-IX-1836; 5-IX-1836; 6-IX– 1836; 12-IX-1836; 23-IX-1836). Romea aprovechó su estancia en Barcelona para publicar algunos poemas tanto en *EV* como en *EPL*. No debió permanecer en Barcelona más allá de finales de julio o principios de agosto. En octubre se casará por poderes con Matilde Díez. Los testigos fueron Manuel González y Covert-Spring. Una copia de la partida de matrimonio se conserva en el expediente abierto a propósito de la solicitud de pensión de viudedad que presentó la actriz en 1869. Dice así: «Dn. Francisco de P. [Motinó] Presbítero Doctor en sagrada Teología y Cura Párroco de S. José de Barcelona, Certifico; que en el folio 19 del libro 1.º de Matrimonios de esta parroquia se halla la partida, que vertida literalmente al castellano, es como sigue: «A los veintiocho del mes de octubre del año mil ochocientos treinta y seis, con dispensa de dos proclamas, y no constando impedimento alguno, Yo el infrascrito Ecónomo de la parroquial Iglesia de Sn. José de esta ciudad, he asistido al matrimonio celebrado entre Dn. Julián Romea, actor de los teatros de la villa de Madrid, Habitante de dicha villa de Madrid, natural de Murcia, hijo de Dn. Mariano y de D.ª Ignacia Hianguas consortes vivientes; y por él D. José Díez, habitante en esta ciudad, su

La Sociedad Filodramática de Barcelona, bajo la presidencia de Manuel González y secretaría de Covert-Spring, nombró presidente honorario a Alejandro Dumas y tenía como objetivo principal: «contribuir, por cuantos medios dicte a sus individuos el amor a la literatura dramática, a los adelantos de este ramo de los conocimientos humanos, que reclaman imperiosamente las necesidades del siglo» (Sociedad Filodramática, 1836: 1-2). En la sesión del 15 de septiembre, en la que se propuso la admisión de Matilde Díez, Fontcuberta, cumpliendo con el artículo 8 del reglamento de la Sociedad, leyó el discurso «Los Poetas y los actores» (*EV*, 17-IX.-1836: cols. 9-12; 19-IX-1836: 13), que Grau i Meekel ha analizado en la dimensión religiosa que este concede al teatro y la casi mesiánica que debieran adquirir los artistas, en general, y los poetas y actores en particular (1997: 171-192). Estos últimos no estaban en condiciones de asumirla. Solo sería posible:

> Cuando los hombres que la sigan sean los más dignos por sus conocimientos y virtudes, entonces la enseñanza pública a que están destinados, producirá los bienes que en vano desearíamos de oto modo. Mientras el teatro no deje de ser el recurso de la pereza, el ocio, de la holganza, de la ignorancia, y acaso de la corrupción de las costumbres, no esperamos que sea ocupada dignamente la cátedra del pueblo. Los monjes perdieron su influjo y su prestigio desde que tuvieron que decirle: *haz lo que te digo y no hagas lo que hago*. Luego que los actores puedan decir al público*: imitad nuestro ejemplo, las lecciones que os damos en escena, las comprende nuestra cabeza y las siente nuestro corazón; nuestras acciones están de acuerdo con nuestras palabra*s, entonces, y solo entonces el teatro será grande y su misión sagrada [¡] (EV, 17-IX-1836: col. 12).

No era la primera vez que Covert-Spring (1999: 323-325) reflexionaba sobre el actor, su consideración social y su formación, que debía revisarse para atender a su nueva misión artística. Misión que solo unos pocos ejemplos del día, como Matilde Díez, estaban en disposición de desempañar.

El poema de Pere Mata, «Matilde», publicado el 4 de septiembre, día en que se inaugura la segunda temporada, quizás admitiría una lectura dentro de

---

legítimo Procurador, según escritura de poder que obra en las diligencias de la Curia, otorgada a los diez y seis de Agosto próximo pasado ante Dn. José Marí, Pbro=Notario Apostólico de la Audiencia Archiepiscopal de dicha villa de Madrid: y D.ª Matilde Díez, soltera, natural de Madrid, y habitante en Barcelona en esta parroquia de Sn. José, hija de D. José, y de D.ª María Benita Hermida, consortes vivientes. Habiéndolos interrogado y dado su mutuo consentimiento los citados contrayentes por palabras de presente, los he unido en matrimonio, según rito y ceremonia de N. M. Iglesia; estando presentes por testigos D. Mariano González, auditor de Guerra interino, y Dn. Andres Cover Sprich [sic], Principal redactor del nuevo Vapor= Magín Valls Pbro. Ecónomo»» (AVM, Secretaría, 6-352-8). Se ratificó el 14 de febrero de 1837 en la Parroquia de San Sebastián (APSSM, Libro 40 de matrimonios, fol. 249).

esta dimensión trascendente. Las referencias religiosas se desgranan a lo largo de la composición que, en los siguientes versos, se sintetizan con la pericia de la actriz al servicio del poeta romántico:

> Y tú, Matilde, en la teatral escena
> Intérprete sublime del dolor,
> Fuiste el Querubí que a redoblar mi pena
> Destina el Hacedor.
> Tú sabes, ¡ay! Llorar, y el bello llanto
> Que rige tu mejilla virginal,
> Hiere las almas como el soplo santo
> Del fuego celestial.
> Tú eres el eco que de Víctor Hugo
> Revela a un mundo estúpido el sentir,
> Tú la potencia que sacude el yugo
> Que nos pudo oprimir.
> Tú interpretaste del moderno drama
> La bella melancólica expresión,
> Tú la que da al romanticismo fama,
> Sistema a la opinión.
> Yo te buscaba… a ti, Matilde!… un día
> Llanto mintiendo a mil actrices vi:
> Y risa en vez de lágrimas vertía.
> Pues no las comprendí.
> Que era su llanto una ficción desnuda
> De aquella exactitud que en ti se ve,
> Y su voz era fuerte… pero muda
> Sin principo, sin fé.
> Más tú, Matilde, si en la escena lloras
> Acompaña tu llanto mi inquietud:
> Tú has acertado a herir las gemidoras
> Cuerdas de mi laúd (*EV*, 4-IX-1836: col. 14).

Bibliografía citada[7]

AA.VV. (1968), *Julián Romea primer centenario (1868-1968)*, Murcia, Ayuntamiento.

Álvarez Barrientos, J. (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE.

Anderson, B. S. & J. P. Zinsser (1992), *Historia de las mujeres: una historia propia*, II, Barcelona, Crítica.

Bacardit, Ramon & M. M. Gibert (2003), *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques*, Barcelona, Institut del Teatre.

7. No se incluyen las fuentes archivísticas y hemerográficas específicas, que pueden localizarse a lo largo del artículo.

BALMASEDA, J. G. (1881), «La actriz española», en F. Sáez de Melgar (ed.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, pp. 63-77.

BALLESTEROS DORADO, A. I. (2012a), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1821-1840)*, I, Logroño, IER.

BALLESTEROS DORADO, A.I. (2012b), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1821-1840)*, II, Logroño, IER.

BARATECH ZALAMA, M.ª T. (1991), «Julián Romea: reseña de su homenaje póstumo», *Villa de Madrid*, XXVIII, 103. I, pp., 55-65.

BARBA DÁVALOS, M. (2014), «La figura de la canta-actriz en el drama romántico español durante la Regencia de María Cristina de Borbón», *Quadrivium*, 5; <http://avamus.org/es/la-figura-de-la-canta-actriz-en-el-drama-romantico-espanol-durante-la-regencia-de-maria-cristina-de-borbon/> [consulta: 5 abril 2021].

BASTINOS, Antonio J. (1914), *Arte dramático español contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro*, Barcelona, Imp. Elzeviriana.

BRETÓN DE LOS HERREROS, M. ([1863]), *El colegio de Tonnington o La educanda*, Madrid, Imp. de F. Escámez.

CALDERA, E. (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.

CALDERA, E. (2002), «La *Lucrecia Borgia* que se estrenó en el Teatro del Príncipe», en F. Lafarga, C. Palacios & A. Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 245-253.

COVERT-SPRING, J. A. [J. A. Fontcuberta] (1999), «Misceláneas diaglóticas, políticas y literarias [1836]», en J. A. Covert-Spring, *Escritos Saint-Simonianos*, ed. A. Sánchez Hormigo, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda.

DIEGO, E. de (1996), «La educación artística en el siglo XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo», en M.ª J. Matilla y M. Ortega (eds.), *El trabajo de las mujeres. Siglos XVI-XX*, Madrid, pp. 481-488.

DUCANGE, V. & A. Bourgeois (1830), *Le couvent de Tonnington ou La pensionnaire*, París, A. Boulland.

DUCANGE, V. & A. Bourgeois (1831), *El colegio de Tonnington o La educanda, drama en seis actos*, Barcelona, Imp. de A. Bergnés.

DUCANGE, V. & A. Bourgeois (1836), *El colegio de Tonnington o La educanda, drama en seis actos*, Barcelona, Impr. de Oliva.

DUVIGNAUD, J. (1966), *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus.

ESCOBAR, J. (1976), «Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral en la temporada de 1834», *Nueva Revista de Filología Española*, XXV, pp. 45-72.

FÀBREGAS, X. (1975), *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.

FONTANA, J. (2003), *La revolució liberal a Catalunya*, Lérida, Pagès Editors.
FUNES, E. (1894), *La Declamación Española I. Bosquejo histórico-crítico*, Sevilla, Tip. de Díaz y Garballo.
GARCÍA GUTIÉRREZ, A. (s.a.), *El trovador*, Madrid, Cía Iberoamericana de Publicaciones.
GIES, D. T. (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge, Cambridge UP.
GIES, D. T. (2002), «Otra vez Grimaldi: Bouilly, Ducange y "La huérfana de Bruselas" (1825)», en F. Lafarga, C. Palacios & A. Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 309-318.
GÓMEZ TODÓ, S. (2014). *De cómicas a damas de la escena: representaciones de la actriz en España (1770-1870)*. TFM. Institut Universitari de Cultura / Universitat Pompeu Fabra; https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22068/Gomez_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y [consulta: 10 abril 2021].
GRACIA BENEYTO, C. (1997), «La iconografía del actor como documento», en E. Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, II, Valencia, Universitat de València, pp. 411-478.
GRAU I MEEKEL, M. (1992), «Andrew Covert-Spring: assaig de construcció d'un personatge», *Els Marges*, 45, pp. 7-25.
GRAU I MEEKEL, M. (1997), «Romanticisme, estètica saint-simoniana, «escola harmònica». Les idees literàries d'Andrew Covert-Spring», en *El Segle romàntic*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 171-192.
JORBA, M. (2002), «Els romàntics radicals», *Barcelona quaderns d'història,* 6, pp. 75-88.
JURETSCHKE, H. (1954), «Del romanticismo liberal en Cataluña», *Revista de Literatura*, t. 6, 11-12, pp. 9-30.
La perla del teatro español. Biografía de la actriz Matilde Díez (1855), México, Imp. de F. Escalante y Comp.
LEDESMA, J. (1929), *Julián Romea. Breves apuntes biográficos*, Murcia, Tip. San Francisco.
MARTIN-FUGIER, A. (2008), *Comédiennes, Les actrices en France au XIXe siècle*, París, Complexe.
MENARINI, P. (2002), «El teatro como espacio para el debate: El caso de J. A. de Covert-Spring», en *Los Románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole, pp. 163-177.
MIRET I PUIG, P. (2004), «Bretón de los Herreros, crítico teatral ante el drama romántico francés», *Salina*, 18, pp. 139-152.
MORALES VILLAR, M.ª C. (2019), «Alumnas, maestras y cantantes: la formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España», *Revista electrónica de LEEME*, 44, pp. 102-116; <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/15675/14560> [Consulta: 17 abril 2021].

MORNAT, I. (2008), «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices», en P. Fernández y M. L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida: discurso y representación sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, pp. 447-458.

RABATÉ, C. (2007), *¿«Eva o María»? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868),* Salamanca, Universidad de Salamanca.

RAMSPOTT, A. & J. Maluquer de Motes (1976), «Romanticisme i Saint-Simonisme a Catalunya en temps de la revolució (1835-1837)», *Recerques: història, economia, cultura*, 6, pp. 65-93.

REYES, A. de los (1977), *Juliá Romea. El actor y su entorno*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.

ROMEA, J. (2009), *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid; Los héroes en el teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988), «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 257-286.

SALA VALLDAURA, J. M. (2000), *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lérida, Milenio.

SÁNCHEZ, R. (2009), *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público,* Madrid, Catarata.

SÁNCHEZ HORMIGO, A. (1999), «Estudio preliminar. Economía, política y Saint-Simonismo en la época romántica», en J. A. Covert-Spring, *Escritos Saint-Simonianos*, ed. A. Sánchez Hormigo, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, pp. XV-CXXX.

SANSANO, G. (2021), «Theatre spaces in Barcelona, 1800-1850», en Elisa Martí López (coord.), *The Routledge Hispanic studies companion on the Nineteenth-Century Spain*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 325-338.

SAURA SÁNCHEZ, A. (2006), «José Andrew de Covert-Spring, traductor de Dumas: «Ricardo Darlington»», en À. Santa Bañeres y F. Lafarga (coords.), *Alexandre Dumas y Víctor Hugo: viaje de los textos y textos de los viajes*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 205-211.

SAURA SÁNCHEZ, A. (2007), «Acercamiento literario y biográfico a Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda: documentos y pistas sueltas», *Literatura Mexicana*, 18.2, pp. 97-120.

SEPÚLVEDA, R. (1888), *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del Teatro Español*, Madrid, Fernando Fe.

SIMÓN PALMER, C. (2002), *Actividades públicas de las madrileñas en la I República*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

Sociedad Filodramática (1836), *Reglamento*, Barcelona, Brusi.

SORIA TOMÁS, G. (2010), *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos.

Soria Tomás, G. (2015), «L'escola d'interpretació dels Romea-Díez. Actuar i formar actors a la fi del segle xix», en A. Amo y A. Mestres (eds.), *L'intèrpret del teatre naturalista a l'escena digital*, Valencia, PUV, pp. 49-66.

Soria Tomás, G. (2020), «La apertura de la Cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música. Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)», *Revista de historiografía,* n.º 34, pp. 369-400; <https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5552> [Consulta: 29 abril 2021].

Soria Tomás, G. (2021), «Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. Aceptado para su publicación. En prensa.

Soria Tomás, G. & E. Pérez-Rasilla (eds.) (2008), *Tratado declamación o Arte Dramático, de V. J. Bastús*, Madrid, Fundamentos.

Subirá, J. (1950), *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, Instituto Español de Musicología.

Suero Roca, M.ª T. (1987), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, I, Barcelona, Institut del Teatre.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 299-301
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.11

El aforismo en la literatura española, entre tradición y modernidad

Demetrio Fernández Muñoz, *La lógica del fósforo. Claves de la aforística española*, Sevilla, Apeadero de Aforistas / Thémata Editorial, 2020, 978-84-1223-006-2, 360 págs.

Davide MOMBELLI

Autoría:
Davide Mombelli
Universidad de Alicante, España
davide.mombelli@ua.es
https://orcid.org/0000-0002-9534-3086

Citación:
MOMBELLI, Davide, «El aforismo en la literatura española, entre tradición y modernidad. Demetrio Fernández Muñoz, *La lógica del fósforo. Claves de la aforística española*», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 299-301. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.11

© 2022 Davide Mombelli

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Multa paucis. El aforismo es el desafío de decir mucho, y bien, en pocas palabras. Es un género literario que se rige por la categoría de «brevedad/intensidad» y está emparentado con otros «géneros breves», junto a los cuales formarían una «serie» (epigrama, apotegma, adagio, máxima, sentencia, proverbio, refrán…) que llegaría hasta las formas modernas de la propaganda y el eslogan. Demetrio Fernández Muñoz aborda todas estas cuestiones en una reciente publicación, *La lógica del fósforo. Claves de la aforística española,* que puede considerarse el tratamiento historiográfico más abarcador y completo sobre el tema.

Por ser género híbrido, el aforismo es objeto de diferentes disciplinas, entre otras la paremiología y la historia de la literatura. Y es precisamente una historia del aforismo español la parte más atractiva de la monografía de Fernández Muñoz.

Tras un «Preliminar metodológico» y un capítulo en el que se intenta una definición del aforismo (titulado irónicamente «Hacia una indefinición del aforismo»), el autor comienza en el tercer apartado la exposición de la «tradición aforística hispánica», porque de verdadera tradición puede hablarse para el caso español. El autor clave es Baltasar Gracián, y así lo subraya Fernández Muñoz, quien afirma que el

autor del *Oráculo manual* significa una «cumbre de la aforística española, ya que trasciende los límites impuestos por la tradición y ejerce una influencia capital en la saga aforística posterior» (p. 168). La brevedad propia del aforismo y de la máxima son formas expresivas capaces de plasmar con extrema eficacia la «agudeza», facultad estético-poética conceptualizada por Gracián en *Arte de ingenio*.

Si la aforística se consolida con el genio de Gracián en el momento de máximo esplendor de la literatura española moderna, cabe destacar también un comienzo «hispanorromano» de la tradición aforística, en su concreción genérica epigramática. Es la literatura de Marcial y la tradición marcialana. Escribe Fernández Muñoz: «Lo peculiar de Marcial en relación con el epigrama es que personaliza y consigue trascender la concepción de lo que, en origen, tan solo era aquello que etimológicamente marcaba: una inscripción. A modo de metonimia, el imaginario cultural ha extraído un concepto del género a partir de su configuración singular. De este modo, podría abordarse una poética marcialana del epigrama que, como se ha dicho antes, participa de unos requisitos semejantes a los aforísticos, como son la sal humorística, la técnica *fulmen in clausula*, el moralismo y la variedad temática» (p. 126). Marcial es autor latino, pero, como es sabido, la historiografía dieciochesca, en la estela de la historiografía de los mauristas franceses, queriendo establecer un origen romano de la literatura española, consideró a los autores nacidos en Hispania como auténticos escritores españoles *ante litteram*. Así los hermanos Mohedano, ideadores de una de las primeras historias literarias españolas, o, sobre todo, Tomás Serrano, quien defendió con disertaciones y cartas la hispanidad de Marcial. Defendió a Marcial porque el poeta de Bílbilis era objeto, junto con Séneca y Lucano (otros eximios hispanorromanos), de feroces críticas por parte de la intelectualidad italiana de la época (recuérdese que Serrano fue uno de los jesuitas exiliados a Italia tras la expulsión de 1767). Los literatos italianos consideraban a Marcial y Séneca, entre otros, responsables de la corrupción del buen gusto, decadencia que tuvo correspondencia en el siglo XVII, con la literatura de Góngora y los barrocos (entre ellos, Gracián). El estilo conciso, rápido y vigoroso de Marcial es considerado por los literatos españoles de finales del siglo XVIII «carácter» específico de la literatura española. La exuberancia creativa del poeta hispanorromano sería antecedente de la profusión barroca: en efecto, la de Marcial y Séneca es época, de acuerdo con la doctrina dorsiana del *eón*, exquisitamente neobarroca.

Por su parte, Manuel María Arjona, en un esbozo de historia literaria «por escuela» no demasiado conocido pero bastante interesante, habló de la existencia de una verdadera «escuela epigramatista» española: «Para esta clase de

poesía pongo una escuela separada, porque el genio español se ha manifestado muy en ella. A esta también pueden reducirse los poemas jocosos que tenemos, como la *Gatomaquia, Mosquea, Burromaquia*, etc.» (los «rebuznos-fragmentos» de la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo son prueba de ello). Entiéndase aquí por «escuela» una «tendencia» estilística más que un grupo de autores vinculados por una relación *de facto*.

La tradición aforística española volvería a su esplendor a comienzos del siglo XX, época, por otra parte, también neobarroca y neogongorina. En el Novecientos brillan los casos de José Bergamín, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Max Aub… Al siglo XX dedica Fernández Muñoz un desarrollo mucho más amplio (cap. 4: «Una interpretación contemporánea»; cap. 5: «Hacia una poética común en clave posmoderna»). No extraña en absoluto este *revival* del género en el siglo XX. Son muchos los factores y razones históricas que lo justifican. En la modernidad tanto la filosofía (Nietzsche) como la estética (Adorno) se hacen fragmentarias, una tendencia esta que la posmodernidad no hará sino intensificar: «Lo digital valora el aforismo por su naturaleza ontológica, permite un mensaje compacto, efectivo y pleno de sentido, que facilita a la conciencia posmoderna el análisis de la realidad envolvente» (p. 22). Pero, recuerda Fernández Muñoz, «no hay que olvidar nunca que el esqueleto discursivo de la cosecha paremiológica actual es heredero de una tradición». Una tradición, la aforística, que puede considerarse elemento idiosincrásico del ser literario español. Y así lo ha demostrado Fernández Muñoz en su precisa reconstrucción histórica.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 303-306
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.12

Fernández Cordero, Carolina. *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social*

Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2020, ISBN Iberoamericana 978-84-9192-160-8, Vervuert 978-3-96869-054-4, 336 páginas

Eva María Flores Ruiz

Autoría:
Eva María Flores Ruiz
Universidad de Córdoba, España
eflores@uco.es
https://orcid.org/0000-0002-2810-4421

Citación:
Flores Ruiz, Eva María, «Fernández Cordero, Carolina. Galdós en su siglo XX. *Una novela para el consenso social*», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 303-306. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.12

© 2022 Eva María Flores Ruiz

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

«Cuanto más viejo soy, y mayor extensión alcanza mi labor literaria, más miedo siento. La responsabilidad es mayor cada día». Estas palabras del último Galdós (1910), citadas por Carolina Fernández Coronado, bien podrían enmarcar la obra que firma, un volumen de 336 páginas centradas en analizar la dimensión histórica y literaria de la figura del autor canario en el siglo XX. Ese siglo cambalache del que Galdós malviviría apenas veinte años –murió el 4 de enero de 1920–, acuciado por problemas económicos y de salud que, sin embargo, y así lo demuestra Fernández Cordero, no le arrebatarían su lugar esencial –del que el autor era consciente, como reflejan sus palabras– en el panorama sociohistórico y literario español. De ahí, consideramos, lo afortunado de la imagen de la portada –edición, por lo demás, muy manejable y cuidada, como lo son las de Iberoamericana/Vervuert–: un Galdós que camina, confundido entre la masa (manifestación anticlerical, Madrid, 1910), y a la vez singularizado por el sobrio color que lo destaca.

Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social se presenta estructurado en dos grandes bloques: «Galdós en diálogo con su siglo XX» y «Búsqueda y creación de una nueva novela», en los que se analizan dos procesos «parecidos» –afirma la autora– desde dos enfoques distintos: el de la evolución del pensamiento y posicionamiento

social y político del escritor, convertido ya en un personaje público, y el de su búsqueda de nuevos cauces para un realismo que, a principios del siglo XX, se encontraba ya agotado. Así, si su ideología es la de «una burguesía progresista que encuentra su realización en el republicanismo» pero que «al verse interrumpida por diferentes ideas procedentes de las ideologías obreras, deja al descubierto sus límites y contradicciones», sus ideas estéticas andan buscando un difícil equilibro: el ensayar nuevas formas para la novela –entendida como instrumento de diálogo entre las clases sociales– sin romper de forma radical con su base realista –a fin de «poder incidir» en esa sociedad «con eficacia»– (p. 187).

El primero de estos bloques, conformado por cinco capítulos, aparece respaldado por un poderoso aparato crítico (cartas, artículos de prensa, obras literarias…) que ayuda a desgranar los últimos pasos públicos del autor, quien tras el escándalo que provocó el estreno de *Electra* (1901) –enraizada en los dos «preceptos ideológicos que mayor enfrentamiento habían producido con el absolutismo conservador: la libertad de elección individual […] y la lucha entre fe y razón» (p. 34)– había comprendido la capacidad y la fuerza de la literatura para conmover el escenario sociopolítico y, con ello, su responsabilidad en los destinos de la patria. A partir de entonces, y «a través de su militancia política, Galdós pondrá no solo su pluma, sino toda su persona al servicio de su ideología mediante la aparición en mítines, publicaciones, manifestaciones, etc.» (p. 39).

Seguía así, el autor canario, el camino que en el agitado marco histórico-social de principios del siglo XX –marco detallado cuidadosamente por Fernández Cordero– recorrerían los intelectuales hacia el compromiso político –hacia la figura del «intelectual total»– y que, en su caso, lo llevaría del liberalismo progresista al republicanismo, socialismo y posteriormente, ya «abandonado el activismo político», a mostrar su apoyo «más simbólico que real» al Partido Reformista (p. 77). Esencial, en este proceso, es su relación con la clase obrera, de la que inicialmente se había sentido ajeno, pero acabaría dejándole un poso «que lo llevó a alejarse al menos en ciertos aspectos de la ideología burguesa que tradicionalmente define su pensamiento» (p. 78), ya que en ella «descubrió, comprendió y compartió una serie de valores y prácticas que intentó aunar en el mismo espacio político e ideológico en que se encontraba con el fin de buscar una convivencia armónica social y política como solución a la situación crítica del país» (p. 110).

Al compás de esta evolución e interconectada con ella, propone Fernández Cordero, Galdós realiza una exploración de los nuevos caminos que se abren a la novela a principio de siglo. Tras centrarse en el «intento efímero y frustrado

de estética modernista como hito relevante en [ese] proceso de búsqueda» (en *Alma y vida* y *Las tormentas del 48*), la autora estudia los que considera tres aspectos esenciales en la ampliación del marco narrativo galdosiano: la expansión de espacios novelescos (con la incorporación de una América conformada a partir «de la idea y no de la materia real», p. 214), la combinación de lo teatral con lo narrativo como forma «más acorde con la nueva manera de percibir la realidad, más directa, más fugaz y más efectiva» (*Realidad*, *Casandra*, *El caballero encantado*) y la «imaginación materializada en lo fantástico y lo mítico, como dimensión que permite captar paradójicamente un mayor número de elementos reales en la novela» (*El caballero encantado*) (p. 190).

Con respecto a la segunda parte del libro, centrada en analizar los nuevos rumbos literarios galdosianos, sería conveniente tener en mente, al leerla, que Galdós es «infinito», y que no sería necesario esperar hasta el siglo XX para verlo experimentar maneras que ampliaban, y cuestionaban, el marco realista en que se amparaba; pero ese impulso innovador que para la ficción decimonónica europea podría haber supuesto el experimentalismo de Galdós –como afirmaba Francisco Caudet– pasó inadvertido tanto dentro como fuera de España, donde el escritor era un absoluto desconocido. Queremos decir con esto que si, efectivamente, y junto a otros autores realistas –ahí están, por ejemplo, el modernismo y simbolismo de *La Quimera*, de Pardo Bazán, o incluso los coqueteos de Valera con el espiritualismo en *Morsamor*–, Galdós en el siglo XX explora nuevos marcos para su novela, ya anteriormente –y más allá de los juegos con lo onírico y lo fantástico que apunta Fernández Cordero–, en 1882, había creado un personaje (*El amigo Manso*) que, consciente de su existencia ficticia, dialoga con su autor –«Yo no existo…»–, o en 1884, en *Tormento*, había abierto una novela realista con un diálogo entre dos personajes que exploraban los límites entre realidad y ficción, en un alarde metanarrativo de gloriosa modernidad.

Y es más, porque *Realidad*, aparte de ser un ensayo de su anhelado matrimonio entre novela y teatro, formó parte en su momento de un proyecto más ambicioso –lo precedió *La incógnita*, novela epistolar que presenta el mismo argumento desde el punto de vista de un narrador en nada fiable– que vino a mostrar que, a fin de cuentas, la realidad no existe. La repetición de este juego de perspectivas, casi setenta años más tarde, en *El cuarteto de Alejandría* (1957-1960) –cuatro visiones diferentes de un mismo conjunto de acontecimientos– sería celebrada unánimemente por la crítica internacional, y supuso la consagración literaria de Lawrence Durrell, al que se equiparó a figuras de la talla de Faulkner o Proust. Y también en *Realidad* se desplegaba, y así lo estudió Sobejano, el novedoso empleo de la expresión monologal a tres niveles:

el aparte (para sí, delante de otro), el soliloquio (a solas con el otro Yo) y el monodiálogo (diálogo con la imagen de otra persona), aspecto de la novela que posteriormente más atraería la atención crítica, que vio en él un precedente de la técnica del monólogo interior desarrollada, años más tarde, por James Joyce.

Teniendo todo ello presente, *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social* es una interesante lectura que, sin duda, invita a repensar al inagotable Galdós.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 307-310
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.13

Durán López, Fernando y Eva María Flores Ruiz (eds.). *Renglones de otro mundo. Nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX)*

Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020, ISBN 978-84-1340-108-9, 290 páginas

Ismael COBACHO MÁRQUEZ

Autoría:
Ismael Cobacho Márquez
Universidad de Córdoba, España
l72comai@uco.es
https://orcid.org/0000-0001-7052-6209

Citación:
COBACHO MÁRQUEZ, Ismael, «Durán López, Fernando y Eva María Flores Ruiz (eds.). *Renglones de otro mundo. Nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX)*», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 307-310.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.13

© 2022 Ismael Cobacho Márquez

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Desde lo más remoto de la historia, las ciencias ocultas han estado presentes como herramienta para ahondar en cuestiones contrarias a la razón, lo sensible y lo físico, propagando diversos y misteriosos conocimientos y técnicas exclusivos para estudiosos iniciados en ellas. Sin ir más lejos, ya en la Edad Media es posible atestiguar la recurrencia a la alquimia, la magia negra o a la astrología a fin de establecer un fructuoso diálogo con el más allá. A partir de entonces, las tradiciones esotéricas, conectadas entre sí, han ido encadenándose durante siglos, «adaptándose a cada contexto y siendo recibidas de forma distinta en cada uno de ellos» (p. 11). Ante esto, y con el objetivo de «explorar las representaciones e influencias literarias de ese aglomerado de creencias en la España moderna, entendiendo por tal la que comienza con el siglo XVIII» (p. 14), que no fue ajena a ellas, nace *Renglones de otro mundo. Nigromancia, espiritismo y manejos de ultratumba en las letras españolas (siglos XVIII-XX)*, un extraordinario volumen, editado por Fernando Durán López y Eva María Flores Ruiz, que consigue aunar un total de trece estudios que indagan magistralmente

en muestras literarias españolas e hispanoamericanas en las que tienen cabida el ocultismo, el espiritismo, la masonería o la teosofía entre otras corrientes afines, aunque sin aspirar a la sistematicidad, «solo a hacer calas que desvelen continuidades y discontinuidades, y sugieran otras aproximaciones posibles» (p. 14).

Tras un conciso y acertado apartado introductorio en que los editores delimitan el punto de partida del tomo y sus propósitos, a la vez que definen el amplio «abanico de aproximaciones» (p. 15) que este ofrece, los escritos que lo conforman –de dispares enfoques y alcances– transitan en un orden cronológico, brindando al lector la oportunidad de adentrarse en un grato recorrido desde la segunda mitad del XVIII hasta finales del XX, mas sin la pretensión de proyectar una historia lineal, pues «el puzle solo recompone fragmentos que sugieren, más que reproducen, la imagen completa» (p. 15).

El inicio de este trayecto se halla en el ensayo de María Dolores Gimeno Puyol que analiza el tratamiento que el salmantino Diego de Torres Villarroel dio a sus almanaques en el siglo XVIII, creando «a partir del Sarrabal una nueva fórmula con éxito de público y de escritores seguidores» (p. 22), caracterizada por, entre otros rasgos, la inclusión de predicciones de tono burlesco y de la ficción literaria, con una encarnación suya como protagonista ficticio que interactúa en primera persona con espacios y personajes relacionados con lo ultraterreno: duendes, demonios, brujas… El género se encontraba, por lo tanto, sumamente vinculado a la astrología y lo hermético, no obstante, conforme su popularidad fue creciendo se vio sometido a una evolución que, en la segunda mitad del XIX, lo llevó a convertirse en popular suplemento misceláneo de los periódicos, viendo ampliadas sus temáticas y diversificados sus contenidos. Sobre ello versa el capítulo V, de David Loyola López, quien, además, profundiza en el uso que el espiritismo hizo de los almanaques con una intención propagandística; cabe destacar, en este sentido, el *Almanaque del espiritismo*, «una amalgama poliédrica y heterogénea de textos de diversa naturaleza y temática» (p. 125) que contribuyó al conocimiento y divulgación de la doctrina y su pensamiento.

Prosigue la senda, aunque por otra vía, Fernando Durán López, quien, en la segunda sección, descompone la figura del conde de Cagliostro –líder oculista dieciochesco, pionero en lucrarse del esoterismo acudiendo sin reparo a engaños y delitos– a través del certero examen de «sus escasas imágenes, siempre borrosas y siempre mixtificadas, en la sociedad española del XVIII y el XIX, que no fue precisamente la más receptiva a su fascinación y a su espectáculo» (p. 42). Unido a ello, una perspectiva más amplia del recibimiento y la representación literarias del ocultismo hispánico ofrece Alberto Montaner Frutos

en el sexto estudio, al acudir al *Diccionario enciclopédico hispano-americano*, publicado entre 1887 y 1910, el cual contó con gran cantidad de representantes del positivismo, base de la actividad científica en la época y reacio a las artes ocultas, por lo que acoge planteamientos sobre estas que muestran cierto distanciamiento crítico, con excepción de los artículos que firma Juan Valera, lo que revela la existencia en la cultura española de «un terreno abonado para un ocultismo *fin de siècle* que florecería al compás del modernismo» (p. 161).

Sobre el propio Valera, «el autor de mayor importancia del XIX que sintiera atracción intelectual hacia temas ocultistas y teosóficos» (p. 18), se desarrolla el capítulo VII, de Eva María Flores Ruiz, en el que se hace hincapié en la última novela de este, *Morsamor*, sustentada «en una estructura iniciática propia de los ritos de pueblos primitivos y, en general, de todas las llamadas ciencias ocultas» (p. 175); un relato que acumula todo el conocimiento de «su larga vida de insaciable lector» (p. 168) y que permite indagar, desde su perspectiva, en la verdad que los distintos caminos del saber ofrecen. También en el campo de la novela se sumerge Marieta Cantos Casenave en el octavo ensayo, si bien lo hace de la mano del folletinista Manuel Fernández y González –autor alejado del canon literario en el que Valera se incluye–, cuya novela póstuma, *Los espíritus parlantes (Memorias de un difunto)*, junto a otras suyas de semejante materia, da rienda suelta a las inquietudes espirituales de los lectores de finales del XIX y principios del XX e incorpora el sonambulismo, la presencia de espíritus o Satán, el magnetismo, la escritura automática…

En otro frente, Diego Saglia y Enrique Rubio Cremades, en los apartados III y IV respectivamente, se centran en el Romanticismo. El primero lo hace valorando la asociación existente entre lo sobrenatural y España, con su choque e intersección de religiones y culturas; choque que tuvo una gran influencia en el Romanticismo inglés, tal y como se observa en obras de, entre otros, Dacre, Maturin o Bulwer Lytton, y sobre las que el investigador presenta una breve panorámica, a la vez que profundiza en la repercusión de Calderón y *El mágico prodigioso* –drama pleno de temas esotéricos– en Shelley y Lord Byron. Enrique Rubio Cremades, en cambio, inicia un camino por la propia literatura romántica española, en la que tienen cabida adivinos, brujas, encantadores, cabalistas, jorguines…, aunque fija su mirada concretamente en la novela histórica y en sus representantes, como López Soler, Larra o Gil y Carrasco, que se nutren de motivos propios de la Edad Media, «cuyo marco propicia toda suerte de creencias extrañas a la fe religiosa y contrarias a la razón» (p. 89).

Posteriormente, en el noveno artículo, José Carlos Rovira se adentra, a partir de ciertos apuntes biográficos y literarios, en la corriente de ocultismo que atraviesa la producción de Rubén Darío, planteando si es un sistema

totalizante en ella o en una parte de la misma, dado que en él «hay una amplia presencia de referencias, relatos y crónicas esotéricas» (p. 214). Junto a este, en el continente americano también se instala el duodécimo ensayo, de Nieves Vázquez Recio, que se introduce en la historia de César Vallejo y su baldío intento de sanar de la enfermedad que acabó con su vida mediante el mesmerismo, experiencia que relata Roberto Bolaño en una de sus primeras novelas, sobre la que Vázquez Recio reflexiona: *Monsieur Pain*, donde el componente mesmérico constituye «la urdimbre fundamental […], entretejida con referencias intertextuales y extratextuales a hechos o personajes relacionados con esta disciplina» (p. 245).

El ámbito teatral, por otra parte, encuentra su hueco en las secciones X y XI de este ejemplar. En la primera de ellas, Salvador García Castañeda revisa la labor de Pedro Muñoz Seca, autor del siglo XX que incorporó en su producción asuntos de absoluta actualidad, incluidas las manifestaciones espiritistas, lo que se encuentra en, por ejemplo, *La plasmatoria*, obra con la que desde la parodia y el desprecio «puso en solfa el espiritismo y otras creencias de carácter sobrenatural, […] así como los nuevos remedios de la ciencia, la farmacopea moderna y la curación por el hipnotismo» (p. 220). En contraposición a esta –y a su sátira– estaría la actitud y tratamiento que de lo cabalístico hizo otro dramaturgo coetáneo como Jacinto Benavente en *Más allá de la muerte*, objeto de estudio de Emilio Peral Vega en el apartado XI, drama que supuso un nuevo rumbo para el escritor tras una etapa de sequía creativa, y en que vuelca su conocimiento del mundo de los espíritus, adquirido a través de Maeterlinck y la adecuación de las teorías de este a cargo de Eduardo Zamacois.

Para finalizar, Pascual Riesco Chueca, en el capítulo XIII, pone el broche de oro al volumen mediante un esmerado análisis de cómo la fascinación por el espiritismo y otros saberes ocultos encuentra también acomodo en las artes visuales, para lo que delimita, además, el camino que comparten ocultistas y artistas genéricos de la modernidad. En conclusión, a través de esta compilación e itinerario el lector puede gozar de la oportunidad de sumergirse en un ignoto terreno de la vida española y sus letras, gracias a este apasionante «viaje de fuera a dentro de los arcanos esotéricos» que los estudiosos proponen, «desde quien se ríe de ellos a una segura distancia hasta quien los experimenta plena y cotidianamente» (p. 20). En definitiva, es cuestión de dejarse llevar y surcar por los *renglones de otro mundo*, que, sin duda alguna, «dan cuenta de un ansia de espiritualidad trascendente» (p. 20) que es valioso comprender y descubrir.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 311-314
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.14

Alarcón Sierra, Rafael (ed.), *Jaén 1936-1939: capital andaluza de la República de las Letras*

Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2020, ISBN: 978-84-9159-371-3, 483 págs.

Alain Iñiguez Egido

Autoría:
Alain Iñiguez Egido
Universidad Complutense de Madrid, España
alainini@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-1870-2070

Citación:
Iñiguez Egido, Alain, «Alarcón Sierra, Rafael (ed.), *Jaén 1936-1939: capital andaluza de la República de las Letras*», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 311-314. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.14

© 2022 Alain Iñiguez Egido

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

La guerra civil española sigue ocupando un lugar destacado en los estudios sobre la literatura española del siglo XX. La razón es clara: la carga ideológica de las obras escritas en este periodo provoca lecturas en ocasiones erradas y ciertas lagunas interpretativas. *Jaén 1936-1939: capital andaluza de la* República de las Letras*,* editado por Rafael Alarcón Sierra, busca arrojar luz sobre ciertos aspectos de ese problema reivindicando el papel que despeñó Jaén en la producción cultural y literaria durante la contienda.

El libro terminó de imprimirse en una fecha nada anecdótica: el 22 de diciembre de 2020, fecha del 150 aniversario de Gustavo Adolfo Bécquer como reza la última página. Lo cierto es que un sentido «romántico» recorre los distintos capítulos que lo componen: un sentido que remite a José Díaz Fernández y a *El nuevo romanticismo,* donde una visión «rehumanizada» del arte fija los avatares de la creación literaria en tiempos de compromiso ideológico. Varios son los nombres que vertebran el volumen: sobresalen los de Miguel Hernández, Andrés Martínez de León, Pedro Garfias o José Herrera Petere, presentes en la mayoría de los capítulos junto con otros colaboradores del Altavoz del Frente Sur, verdadero hilo de Ariadna de las distintas aportaciones.

Luis Miguel Sánchez Tostado, con «La guerra civil en Jaén. Breve aproximación a su impacto social» consigue resumir acertadamente los principales sucesos de la

contienda en Jaén. Intimidan, por su crudeza, los conocidos como «trenes de la muerte»: los distintos trenes que intentaron evitar la masacre de presos de la cárcel de Úbeda entre los meses de agosto y noviembre de 1936 transportándolos a Madrid –con resultado fatal–; y el bombardeo de Jaén –tal y como señala el autor, superó en cifras a otros ya conocidos, como el bombardeo de Guernica–.

En este clima de violencia, Carmelo Medina Casado estudia los últimos días de dos «poetas» británicos: Ralph Fox y John Cornford. El entrecomillado se debe a que el primero de ellos no era *stricto sensu* poeta, sino que esta condición proviene del hecho de que se trata la guerra civil en las principales obras de referencia sobre la materia en el panorama del hispanismo como la «guerra de los poetas», propiciando «la identificación de los soldados y voluntarios y los escritores en general con el conjunto de los poetas» (p. 65), –para muestra, rescata el autor nombres como el del hispanista Hugh Thomas y su *Historia de la guerra civil española*–.

Con «Jaén en la vida y en la obra de Miguel Hernández», José Luis Ferris –autor de un texto vital para el conocimiento de la vida del poeta oriolano: *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta* (2002)– nos recuerda que Hernández ejerció una influencia capital en el Altavoz del Frente Sur. Allí descubre que «su mayor cometido en la contienda y su labor más eficaz era la didáctica, la de propaganda, por eso intensifica ahora su trabajo y carga su poesía de mayores contenidos bélicos» (p. 113). Son fechas en las que decide contraer matrimonio con Josefina Manresa, en las que conoce a Andrés Martínez de León, creador de Oselito; a José Herrera Petere y a Pedro Garfias.

Estos tres últimos nombres acaparan la atención del resto de aportaciones. Así, Rafael Alarcón Sierra, editor del volumen, presenta un repaso por las principales publicaciones de Andrés Martínez de León en el Frente Sur, sintetizadas en breves descripciones que permiten aproximarse a las obras firmadas por «Oselito». En 2018 el profesor Alarcón Sierra publicó la más reciente y atinada edición crítica de Martínez de León, *Las crónicas de Oselito en Frente Sur, Frente Extremeño y Frente Rojo* para Escolar y Mayo Editores en la colección Literatura y Guerra Civil. Ahora, nos ofrece en este capítulo una visión del personaje centrada en su producción en la provincia. Destaca, amén de un certero análisis de las crónicas y una claridad y riqueza documental a la que ya nos tenía acostumbrados en publicaciones como la mencionada más arriba, la incorporación de un nutrido apéndice con las crónicas y algunas fotografías del autor.

Guillermo Ginés Ramiro escribe «"De guerra se viste el sur": Andalucía y Jaén como motivos líricos en los romances de José Herrera Petere», dedicado

al segundo de ellos. Define aquí al poeta como autor de una «poesía de propósito», en línea con otros tantos autores del contexto bélico, y relata con acertado detalle su paso por Jaén. Era, en palabras de Guillermo Ginés, un «poeta-soldado» equiparable a tantos otros que «no solo combatieron con la palabra escrita, sino que igualmente lo hicieron con su voz, acudiendo a numerosos recitales donde declamaban sus versos ante un auditorio proletario y en los frentes de batallas» (p. 131). Como Hernández, colaboró en El Altavoz del Frente Sur, una coincidencia que dejó curiosas reliquias, como la fotografía en la que «aparece el poeta oriolano escribiendo a máquina mientras el barbero corta el pelo a Petere» (p. 134). De la producción de Petere en estos meses da cuenta la recopilación *Guerra viva* que el autor llevó a cabo en vida, marcada por la condición de ser «poesía de encargo», naturaleza visible asimismo en otras de sus composiciones, como *Acero de Madrid* –recordemos: Premio Nacional de Literatura en 1938 compartido con *Río Tajo*, novela de César Muñoz Arconada–. José María Barrera López estudia la obra del tercer autor mencionado en «Pedro Garfias y Miguel Hernández: dos poetas en las trincheras andaluzas». Colaborador asiduo de diversas publicaciones en las que coincidieron nombres como García Lorca, Altolaguirre, Cernuda o Neruda, Pedro Garfias perteneció a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y conoció a Miguel Hernández en las labores de redacción de *El Mono Azul*.

Los bombardeos y el fuego sobre la población civil quedan reflejados nuevamente en «Carmen Conde y Antonio Oliver por tierras de Jaén y del Frente Sur», un estudio con el que Javier Díez de Revenga aporta nuevas perspectivas sobre «A los niños muertos en la guerra», la segunda parte del libro *Mientras los hombres mueren,* de Carmen Conde, con el que la autora demuestra «su compromiso con los más débiles en la guerra, sin duda la mujer y los niños» (p. 275). Nuevamente, llama la atención el nutrido «Apéndice documental» con escritos y fotografías de la autora junto a Amanda Junquera y Antonio Oliver.

Uno de los nombres que materializa con mayor claridad ese «nuevo romanticismo» que, decíamos, recorre la mayor parte del libro, es el de Rafael Porlán. Según Juan M. Molina Damiani –«Rastros de desaparecidos: Rafael Porlán y los jóvenes poetas de la "Peña Mikra" (1934-1939)»–, «la obra de Porlán en Jaén se concreta a partir de los postulados no siempre coincidentes de la vuelta al orden y la rehumanización características de los años 30» (p. 333). El epistolario y los documentos mencionados, que se ofrecen debidamente transcritos al final, apuntalan esta idea.

Cierran el volumen colectivo dos contribuciones sobre Manuel Andújar: de Luis A. Esteve Juárez –«Manuel Andújar en la guerra civil a través de sus artículos de prensa»–, y de Blas Medina Ávila –«Manuel Andújar en la Guerra Civil

Española (Historias de una historia)»; junto con una figura menos conocida en el panorama crítico sobre la literatura de la guerra civil como es el caso de Juan Pérez Creus, a quien presta debida atención Dámaso Chicharro Chamorro a partir del análisis del *Romancerillo de la 92 brigada*. Estos dos últimos nombres subrayan, con los anteriores, una condición en parte desatendida por la crítica, y así lo apunta Rafael Alarcón en la introducción: la relevancia de la producción literaria en la provincia por autores de otras regiones y la presencia de Jaén en la escritura de autores jienenses de frentes diversos. A todo ello, y al recuerdo del lugar que corresponde a Jaén en el desarrollo literario durante la guerra, ofrece este volumen colectivo una respuesta bien documentada, rotunda y necesaria.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 315-322
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.15

Gómez García, Alba. *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*

Madrid: Bala Perdida, 2021, ISBN: 978-84-123610-4-9, 84, 265 pp.

Ignacio AMESTOY

Autoría:
Ignacio Amestoy
Dramaturgo

Citación:
AMESTOY, Ignacio, «Gómez García, Alba. *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 315-322. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.15

© 2022 Ignacio Amestoy

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

La tonta del bote, de la República al franquismo

Josefina Hernández Meléndez (1914-1999) fue conocida en el mundo del cine y del teatro como Josita Hernán. Vivió en su infancia y adolescencia la atonía complaciente de la dictadura de Primo de Rivera y, luego, la efervescencia comprometida de la Segunda República, con escarceos en una emergente escena y en el incipiente cinematógrafo. En su juventud, con el advenimiento del franquismo, saboreó un inesperado triunfo en la gran pantalla protagonizando la película *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939), el primer gran éxito de la cinematografía española tras la Guerra Civil. De padres liberales, afectos primero a la Monarquía y luego a la República, optó por acogerse al nuevo régimen, sufriendo las consecuencias de una doble vida que la estudiosa Alba Gómez García desentraña en *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán*.

Alba Gómez, desde un denso y riguroso conocimiento de la vertiginosa evolución del teatro en el siglo XX y, también, de las peripecias menudas de los cómicos españoles antes y después de la Guerra Civil, ha afrontado una investigación muy lúcida en el amplio campo de los actores y actrices a través de una de las más destacadas estrellas fugaces del arte interpretativo nacional, Josita Hernán. Nudo gordiano de su indagación será la reflexión al respecto de uno de los mejores conocedores del desenvolvimiento de nuestro teatro en los azarosos tiempos vividos por Josita Hernán. Alba

Gómez es clara en la cita de su hallazgo, sobre el comportamiento de actrices y actores ante su necesidad de «vivir del teatro» en los escenarios del franquismo: «Tras haber analizado decenas de testimonios de los más destacados actores de entonces, Juan Antonio Ríos Carratalá asume que algunos tendieron a crearse un personaje público y persistieron en el ejercicio de la profesión porque los capacitaba para transgredir toda clase de estrecheces morales». Josita Hernán, como otros muchos cómicos anotados por la autora en la densa biografía de la actriz de *La tonta del bote*, tras la Guerra Civil, también se creó un personaje público que fue reiteradamente utilizado por el régimen franquista en los sucesivos momentos de su evolución hasta desembocar, en sus escurriduras, más allá de la Transición.

Los padres de Josita Hernán pertenecieron a una burguesía liberal acomodada, que durante la dictadura de Primo de Rivera no dejaron de asistir a celebraciones en Palacio del rey perjuro, ni de, por otra parte, participar en la vida cultural del momento que presagiaba ya la ruptura con una monarquía agonizante, con la connivencia tácita o expresa de Alfonso XIII, por el Golpe de Estado militar. El padre de Josita, Antonio Hernández Ballester, oficial de Infantería con cierto prestigio, tenía aficiones teatrales, que desarrolló como crítico en *La Correspondencia Militar*, diario muy del gremio, en el que instó a publicar artículos a su hija, a partir de la corta edad de 13 años, lo que Josefina hizo con soltura y determinación, a veces acompañados de ilustraciones notables, pues la niña, además de la vocación teatral tenía un indudable talento para el dibujo. La madre, Remée Meléndez Galán, una mujer culta, feminista reformista, fue columnista en el diario *Informaciones*, además de corresponsal de la publicación *Comoedia*, de París, y nunca estuvo alejada de su hija, hasta su muerte, en el peculiar «exilio» parisino de Josita, tras el abandono como profesional del cine y el teatro por la actriz en los años 50.

Con estos padres, y su veneración, Josefina creció en un ambiente cultivado, incluso ciertamente intelectual, pues en el gran salón de su casa de la plaza de la Encarnación número dos se solían celebrar periódicas sesiones con destacados personajes del teatro y otras artes. Lectora infatigable, en castellano y en francés, cultivaba la escritura. Por otra parte, Josefina aprenderá a comportarse en sociedad y entre sus virtudes estará la de bailar bien, lo que no le vendrá mal. En ese ambiente, las relaciones de la familia con los Marañón o los Bartolozzi, y otras familias destacadas de Madrid, fueron frecuentes. En sus reuniones no faltaban autores como Eduardo Marquina, que propició, asumiendo un cierto padrinazgo de Josefina, su participación en un montaje de *Las mocedades del Cid*, con la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz

de Mendoza, en enero de 1930. Marquina, además, prologaría el primer libro de poemas de Josefina, *El pescador de estrellas*.

Antes de asumir el papel de Doña Urraca en la obra de Guillén de Castro, Josita Hernán ya tenía un camino recorrido en el ámbito teatral. Su madre le había introducido en el Lyceum Club Femenino, de la Residencia de Señoritas, donde pudo relacionarse con Zenobia Camprubí o María Lejárraga. En enero del 29 se sabe que Josefina asiste a los ensayos de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de García Lorca, que dirigió Rivas Cherif en la Sala Caracol, donde Josefina interpretaba a uno de los encantadores duendes. Con este motivo Federico hizo un dibujo con una suerte de arlequín y una dedicatoria: «A 'Josefinita'. Federico García Lorca. 1929 (ensayos del Perlimplín)». Tras una experiencia con la compañía de Ramón Caralt, de puro teatro comercial, recae en la compañía de Irene López Heredia y Mariano Asquerino, para participar en el estreno de *El embrujado*, de Valle-Inclán, bajo la dirección de don Ramón, en 1931. Con todo esto, lo que venimos a decir es que Josefina, con 17 años, estaba muy introducida en el ámbito del mejor teatro del momento. Poco después, a finales de 1932, tendrá su experiencia en los estudios de la Paramount en Joinville-le-Pont, donde rodó *Melodía de arrabal*, con Gardel e Imperio Argentina, y donde Buñuel le dirigió en algunos doblajes, dado que la sincronización de películas era la prioridad del momento para la productora americana. Unas semanas antes del comienzo de la Guerra Civil, cuenta Alba Gómez, Buñuel le ofreció a la muchacha participar en una película… No fue posible.

Se produce la sublevación militar en África. Para entonces, con la República, y la llegada de Azaña al ministerio de la Guerra, el padre de Josefina había sido apartado de *El Corresponsal militar* y reducido al estado de «disponibilidad forzosa». La madre, que culpaba a Alfonso XIII de la quiebra de la Monarquía, por no haber actualizado la Constitución, confió en la República, que le defraudó. En agosto del 37, la familia se reunió en Alicante. El padre quedó en la península, y la madre, Josefina y su hermano parten hacia Orán, desde donde pasaron a Tetuán, en la «zona nacional». Y Josefina, con su dominio del francés, «accede a un puesto en Correos y Telégrafos como auxiliar provisional en la Sección de Correspondencia Internacional». Delicado puesto que compatibilizó, según la propia Josita, con colaboraciones en el peculiar diario *España*, de Tánger, inequívoco emblema golpista desde su fundación en 1938. Acabada la Guerra Civil, Josefina y los suyos vuelven a Madrid, donde se encuentran la casa saqueada. De cualquier forma, en el carné de Josita Hernández Meléndez «Josita Hernán» del Sindicato de Espectáculos Públicos. Teatro, que la actriz firma, para su «encuadramiento», el 4 del 6 de 1940, el domicilio sigue en la

espléndida casa de la plaza de la Encarnación número dos. Y Josita, como otros actores, se incorpora a la profesión.

Desde antes de acabar la guerra, Gonzalo Delgrás prepara su primera película, una adaptación de *Tierra baja*, de Guimerá, que no le autorizan. Le recomiendan que lleve al cine una obra de teatro de Pilar Millán Astray, hermana del fundador de la Legión y de la Radio Nacional, *La tonta del bote,* que había tenido un gran éxito cuando se estrenó en 1925. Delgrás, con la guionista Margarita Robles, adaptó la obra. Seguirá siendo la historia de una huérfana que se ve obligada a servir en una pensión madrileña. En medio de sus desventuras, llegará Felipe El Postinero, que en la versión cinematográfica es un bailarín destacado que no solo la enamora y se casa con ella, sino que convierte a la muchacha, Susana Ruiz, en su pareja artística. Los guionistas no se frenan y hacen que esa pareja, a la manera de Fred Astaire y Ginger Rogers, ni más ni menos, triunfen en las principales capitales del mundo. No quedan copias de la película, pues el original se quemó en un incendio, pero sí fotogramas, alguno de los cuales Alba Gómez muestra. Lo dicho, Fred Astaire y Ginger Rogers. Al actor le tuvieron pronto elegido. Fue Rafael Durán, que en 1930 se había afiliado al Partido Nacionalista Español y durante la guerra había sido un confuso agente de policía… Josita Hernán ya estaba sobre el tapete para ser Susana Ruiz. Benito Perojo la dirigía en Roma. Aguardaron a su vuelta y le ofrecieron el papel de ingenua pobre, de Cenicienta, de esa cándida con clase que podría pasar en la pantalla de los catorce a los dieciocho años sin dificultad. Por supuesto, Josita era una muchacha que sabía bailar y que estaba dotada para mayores exigencias dancísticas.

Las diez mil pesetas que ofrecieron a Josita, les perecieron muy bien a ella y a su madre, en la situación angustiosa en la que estaban. En aquellos días, apunta Alba Gómez, su padre, el militar Antonio Hernández Ballester, se sometía en Valencia, en un tribunal militar, a un consejo de guerra, que le condenaría a tres años y un día de prisión, más la separación del servicio, por auxilio a la rebelión como jefe de estudios de la Escuela Popular de Guerra. Un indulto de Franco le libro de la cárcel, pero no de la salida del Ejército con cincuenta y tres años. Mientras se juzgaba al padre de Josita en Valencia, en Barcelona, «la actriz rodaba la película llamada a ser la comedia musical más famosa de la posguerra», subraya Alba Gómez.

La película convirtió a Josita Hernán en símbolo de una nueva España que podía competir con las comedias musicales de Hollywood, un icono del propio régimen, por lo que recibió de inmediato el Premio Nacional de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo, con una dotación de cuatrocientas mil pesetas, subiendo su caché de las diez mil pesetas que cobró por *La tonta del*

bote, a las cincuenta mil de sus siguientes películas, en las que los personajes que interpretó no se distanciaron mucho de la ingenua Susana Ruiz, que es lo que «su público» le pedía. Hay que recordar que el tipo de personaje se prodigó en la cinematografía no sólo española. Federico Fellini rodó unos años más tarde, con su memorable ingenua Gelsomina, incorporada por Giulietta Masina, *La Strada*, lo que no deja de anotarse en el libro. Como también que, en 1970, Juan de Orduña dirigió una nueva versión de *La tonta del bote*, súper accesible hoy en las redes, con Lina Morgan en el papel, y con Arturo Fernández de caballero seductor…

Como consecuencia del éxito de *La tonta del bote*, Josita Hernán pondrá en marcha un mecanismo para defenderse del personaje de Susana Ruiz que le devora desde el estreno de la película en Madrid y su éxito por toda España. Junto a la realización de películas del mismo corte durante los años siguientes, crea una compañía teatral en la que sus padres, preocupación constante para ella, en un deliberado camuflaje ante el régimen que se perpetúa sin fecha de caducidad, son los mejores asesores y administradores de los beneficios económicos que le reportan sus giras, en las que multitud de mujeres asisten a sus representaciones teatrales y le aguardan a la salida de los teatros o a las puertas de los hoteles donde se hospede. Es tal el entusiasmo de sus fans que necesitará, en algunas ocasiones, escolta policial…

Josita Hernán, con su gran capacidad para la escritura, no dejará de escribir artículos, crónicas, novelas u obras de teatro, como también realizará exposiciones de sus dibujos y pinturas. En el ámbito del teatro y del cine, querrá separarse del cliché establecido. Pugnará por hacerse con los derechos de las obras de Martínez Sierra, que habían servido para el encumbramiento de Catalina Bárcena, amante del escritor, y rival consentida por María Lejárraga, su esposa, circunstancias a las que no deja de referirse Alba Gómez. Como también se refiere la autora a las luchas de Josita Hernán con la censura, capítulo en el que no deja de extenderse, dado el control del aparato de propaganda del régimen sobre el cine y el teatro, por considerarlos eficaces medios de propaganda, en su concepción, por ejemplo, del papel de la mujer en la nueva España.

En ese terreno de la censura merece una especial mención el espacio dedicado por Alba Gómez a un censor, Morales de Acevedo; por otra parte, crítico teatral de *El Alcázar*, y, más tarde de *Marca*. En el libro la autora se refiere a la paradoja de que Morales de Acevedo fue un escrupuloso censor de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, y al propio tiempo un crítico muy generoso con el novel autor ganador del Premio Lope de Vega cuando se restauró su concesión tras la Guerra Civil en 1948. Entre las obras presentadas a censura por Josita Hernán, la pieza ¿Odio? cayó en manos precisamente de Morales de

Acevedo, y Alba Gómez ha rescatado algunas de las apreciaciones del censor en sus informes oficiales: «El odio en interrogante hace pensar en el amor sáfico de Beatriz hacia Irene. Pero no se trasluce claramente en la obra, lo que es de alabar». Para el censor, los personajes principales de la obra de Rafael Rosillo, amigo de Josita y de familia acaudalada, por su ambigüedad, tenían un pase. Josita estrenó ¿Odio?, en 1948, tras rodar su última película como figura de nuestro cine, *Un viaje de novios*, con el actor y el director de *La tonta del bote*, curiosamente. En ¿Odio?, un drama, no una comedia, escribe Alba Gómez, interpretando a la Beatriz nombrada por Morales de Acevedo, «Hernán podía ser una mujer imperfecta, la mujer verdadera que jamás había sido en la escena, podría declararle su amor a otra mujer». Siguiendo la deriva de Ríos Carratalá, expuesta arriba, indica la autora: «El recurso a la amnesia, la confusión de identidad, el equívoco o la doble personalidad fueron harto frecuentes en el teatro y el cine de posguerra. El repertorio de Josita Hernán se compone de un buen número de obras donde esta característica es fundamental para el desarrollo de la trama».

Josita Hernán, sin dejar en el periodismo la «crónica de sociedad», de una sociedad frívola que acunada en los privilegios del franquismo podía permitirse una suerte de «dolce vita», vio la posibilidad de huir de ese tener que luchar con su otro yo de ficción, tanto en el cine como en el teatro, a través de la dirección en los dos medios. Era consciente, desde la propedéutica recibida de un Rivas Cherif o un Lorca, del avance que el teatro había desarrollado en Europa, frente al anquilosamiento español, y quiso ir a París, al Conservatorio, donde ya había cursado Arte Dramático la gran María Casares, entre el 1941 y el 1944. No era una mujer desinformada Josita Hernán.

Estará en el Conservatorio como oyente. Volverá a España con la idea de formar una compañía de «teatro de arte»; no lo consiguió, recaló en el teatro más comercial y fracasó. Fue cuando el nuevo director del Conservatorio, el autor Roger Ferdinand, pensó en ella para ocupar una «cátedra de teatro español». En este fichaje no estuvo lejos la embajada de España en París, deseosa, como Madrid, de abrir caminos en Europa a un régimen más abierto, pero todavía lastrado por la presencia de Franco. Con José María de Areilza como embajador, Josita quiso montar la magnífica obra de Alfonso Sastre, *Ana Kleiber*, pero desde el ministerio, su titular, Castiella, se opuso.

Con su labor en el Conservatorio como «lectora de español», según la voluntad de la embajada; con su asombrosa colaboración con la Escuela Superior de Guerra de París, dando clases de lengua y cultura españolas, y con presencias en la prensa, con dibujos provocativos en *La Vie parisienne*, en Francia, y como corresponsal de *La Moda en España*, en su país, Josita pudo

tener una presencia en la vida social que convenía a la embajada, que contó con ella también para dinamizar la Biblioteca Española que había tenido un cierto prestigio. A la Biblioteca llevaría Josita a Berlanga, que presentó su *Calabuch*, y a Jacques Brel, que, a la sazón, tenía en escena en París *El hombre de La Mancha*. Con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, estuvo en el homenaje que se le rindió al poeta en la Sorbona, leyendo unos versos de Blas de Otero… Alba Gómez, de la misma forma que sugiere las tareas de información en África al bando sublevado como telefonista y traductora en plena guerra; aquí, en esta etapa parisiense, anota: «La artista también demostró su eficacia en el desempeño de *tareas de observación*». Y ahí tenemos a Josita Hernán en el papel de espía.

A través de sus crónicas desde París para *Gran Mundo*, con Buster Keaton, Salvador Dalí, Marlene Dietrich o los enamorados Édith Piaf y Théo Sarapo, se granjeó un aura que le sirvió para ser más tarde la anfitriona oficial de españoles destacados cuando aterrizaban en la capital francesa: fuesen Nuria Espert, Paco Rabal o Juan Manuel Serrat. Josita Hernán ejerció las relaciones públicas de manera ejemplar. En junio del 65 propició que un montaje de Miguel Narros, con el naciente Teatro Estudio de Madrid (TEM), *El hospital de los locos*, de Valdivielso, triunfara en el Teatro de las Naciones de París. Y a finales de los sesenta habría que anotar sus acciones teatrales en el madrileño Club Pueblo, del rotativo del sindicato vertical que dirigió, con astucia y efectividad, el muy influyente periodista Emilio Romero.

En el completo trabajo de Alba Gómez, independientemente de poner la aventura vital de Josita Hernán, y sus personalidades, en el marco del desarrollo del teatro en aquel momento, con las consecuencias renovadoras de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, se destaca su labor con sus alumnos del Conservatorio, con los que cada verano, entre 1959 y 1975, realizada giras por la España rural, representado obras del Siglo de Oro o de la Generación del 27, ya sea en el Corral de Almagro o en la Plaza de Santa María de Baeza. Alba Gómez en su prospección llegó a entrevistarse con una veintena de los conformantes de aquella itinerante «Barraca» de Josita Hernán. Ellos le han informado de cómo su profesora vivía en París «completamente sola en una habitación de doce metros cuadrados, en la última planta de un modesto hotel de la calle del Conservatorio». Era el hotel Peyris, que todavía existe en donde lo vivió Josita, primero con su madre, luego sola. En ese hotel guardaría sus abrigos de «la otra» Hernán, uno de los cuales quiso vender a una alumna, porque Josita tuvo apuros económicos hasta su muerte en 1999. Alba Gómez da cuenta de que, en dos ocasiones, en 1993 y 1995, que se sepa, el ministerio de Asuntos Exteriores tuvo a bien incluirla en la lista de beneficiarios de las

ayudas reservadas a los lectores de español… Lectora de español, otro de los exilios de aquella «tonta del bote», para vivir del teatro.

Hay que indicar que la edición de *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán,* va precedida por un prólogo, «Mujer oculta», del crítico, director y realizador Fernando Méndez-Leite, que tuvo el acierto de entrevistar a la actriz en su programa *La noche del cine* español, y que califica el trabajo riguroso de Alba Gómez García como de «investigación casi policiaca», con lo que hay que estar de acuerdo tras la lectura del libro.