



Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana

**ROSARIO FERNÁNDEZ 'LA TIRANA' (1755-1803):
LA ACTRIZ Y SU TIEMPO**

Tesis Doctoral
presentada por

JOSÉ M^a MARTÍN VALVERDE
(Ciencias del Espectáculo)

Bajo la dirección de la
Dra. Dña. Piedad Bolaños Donoso

Sevilla, diciembre de 2015.

INDICE

	Pgs.
INTRODUCCIÓN	5
Siglas de los Archivos y Bibliotecas consultadas	13

PARTE PRIMERA:

La Sevilla de su época.

1.- Sevilla en 1760.....	15
2.- La ópera en Sevilla y Cádiz	32
3.- Operistas italianos en Sevilla.....	51
4.- Ópera y comedia. Los cómicos.....	66
5.- Chacón y Olavide.....	75
6.- El teatro de la calle San Eloy.....	88
7.- Intermezzo-Loa.....	127

PARTE SEGUNDA:

Rosario Fernández Ramos (1755-1780):

El prendizaje del teatro y de la vida.

8.- Infancia y juventud en Sevilla (1755-1770).....	
9.- El aprendizaje. Los Reales Sitios (1770-1776)	154
10.- ¿Retirada?: Sevilla-Cádiz (1776-1778).....	
11.- Barcelona: El consorcio Castellanos (1779-1780)	202

PARTE TERCERA:

La actriz Rosario Fernández.

- 12.- El arduo camino de la fama (1780-1783).....
- 13.- Una época tormentosa (1783-1787).....
- 14.- Rosario Fernández: co-autora.....
- 15.- Rosario Fernández: actriz.....

CONCLUSIONES.....

BIBLIOGRAFÍA.....

INTRODUCCION

A mediados del Siglo XVIII, entre los reinados de Fernando VI y Carlos III de Borbón, la situación del teatro español, refleja -miméticamente- los cambios generales de la sociedad, la mentalidad, las formas de vida en general que la sociedad española coetánea está sufriendo y la incubación de una crisis mayor: la crisis del antiguo régimen, en un movimiento de amplia duración que va a llevar a la sociedad española hasta el segundo tercio del siglo XIX.

La eclosión cada vez más decidida de las clases medias a la vida española, esta vez ayudadas por el reformismo borbónico de la época carolina, sobre todo en las grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Zaragoza, Cádiz, etc., va a dar lugar a un germen de lo que podríamos llamar opinión pública, que se manifiesta en escritos, memoriales, periódicos y obras literarias. En toda esta actividad intelectual alienta un debate, el debate de la afirmación de estas incipientes y débiles clases medias como representantes de un espíritu nacional que pugna por abrirse paso frente a la conciencia aristocrática de lo nacional, afirmada durante la monarquía absoluta austriaca¹.

En este sentido, resulta significativo que el vaciamiento de conciencia burguesa que se ha producido durante el siglo de Oro, por hablar ya en términos literarios, va a desembocar en la recurrencia a modelos foráneos para hacer posible la afirmación de esta nueva conciencia. Tiene razón Cotarelo y Mori cuando dice que una de las causas de que en el Siglo Ilustrado “no se hubiesen compuesto buenos dramas y comedias fue la cruzada, la guerra sin cuartel que el elemento más ilustrado

¹ Cfr: Antonio Domínguez Ortíz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1990.

de nuestros compatriotas, ciego por el deseo de novedades y el espíritu irreflexivo de imitación extranjera, hizo al gran teatro nacional del siglo XVII”².

La cita nos revela, máxime si la situamos en su contexto, es decir, a finales del siglo XIX, ésta dificultad del crítico para entender la literatura de nuestro siglo ilustrado, aún más, la sociedad que da lugar a ella, en la que conviven dos modelos de entender lo español, uno tradicional, glorioso, producto de una mentalidad que hunde sus raíces en los albores de la Edad Moderna, todavía tardomedieval, y otro, el de una España deseosa de incorporarse a la modernidad.

En este complejo ambiente se va a mover la vida teatral española de la época y dentro de ella pretendemos construir la del reflejo más vivo que las citadas contradicciones pudieran tener: la vida de una actriz que se desarrolló en ese escenario social y político.

Así pues nuestros objetivos al biografar a Rosario Fernández ‘La Tirana’ son los siguientes:

1) En primer lugar, y como parte de esta Introducción, repasar y reunir los conocimientos que hasta este momento se tienen de su vida, empezando por la obra dedicada a ella por Don Emilio Cotarelo y Mori dentro de su serie de ‘Estudios sobre la Historia del Arte Escénico en España’, sin duda básico para empezar a conocer el teatro español de la época y, más concretamente, la vida artística y algunas otras vicisitudes de Rosario Fernández. Pocas aportaciones posteriores se han hecho a la biografía de nuestra actriz. Iremos citando más adelante estas aportaciones, cuando el pasaje lo requiera.

2) Situar la vida de ‘La Tirana’ en el complejo escenario de su época, teniendo en cuenta, en primer lugar, su condición de mujer y además las

² Emilio Cotarelo y Mori, *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, 1897, p. 1.

vicisitudes particulares de su biografía que como veremos suenan consonantes con su época, no solamente por su profesión de actriz, históricamente connotada de manera muy particular, sino, como trataremos de mostrar, por los rasgos de su personalidad, en la medida en que podamos delinearla a través de sus datos biográficos. Y ello porque al no contar con noticias directas de ella misma (aparte de algún documento administrativo y alguna carta), tendremos que basarnos en las huellas de sus actos para trazar esa línea zigzagueante que constituye la vida de los mortales.

Para ello, trataremos de acercarnos a sus familiares: padres, abuelos, hermana, marido... Pero también a sus amistades: afectos, admiradores, críticos, cómicos y cómicas, compañeros de profesión, dramaturgos que escribieron obras para ella, etc.

3) A través de todo el complejo escenario que le tocó vivir a esta actriz, establecer las coordenadas de las formas sociales y humanas de conducirse de la actriz y de las personas con las que le tocó relacionarse, dentro de una textura de comportamientos que nos gustaría denominar ‘la mentalidad nacional española’, tejida secularmente y con raíces cercanas en la España Imperial, a la sazón, moribunda. Y ello porque esta mentalidad justamente entraba en grave crisis en aquellos momentos.

“La Tirana” había nacido en Sevilla, aunque debe su fama a su triunfo como actriz en los teatros de Madrid. En realidad, abandonó su ciudad natal con apenas 15 años, primero para trabajar en los teatros de los Reales Sitios en la intensa y corta etapa (1769-1776) en que estos fueron protegidos por el Conde Aranda y el Marqués de Grimaldi, y luego para un intenso y triunfal trabajo en los teatros de Madrid a partir de 1780 hasta su retirada forzada por la enfermedad, en 1793.

La relación de la actriz con su ciudad natal es más personal que profesional. En Sevilla nació y dio sus primeros pasos biográficos, aunque sabemos que no desempeñó allí su trabajo como actriz nunca. Por tanto, los dos escenarios principales para la biografía de Rosario Fernández son su Sevilla natal, en el aspecto personal, y, en el aspecto profesional, el Madrid de los años 80 del siglo “que llaman ilustrado”, a caballo entre el reinado de Carlos III y el de su hijo Carlos IV.

Partiendo de estas premisas, nos interesa analizar el entramado vital de esta época de la historia española a través del fenómeno teatral encarnado en la persona de ‘La Tirana’. Ya Ortega y Gasset³ llamó nuestra atención sobre la importancia del teatro en la vida española de la época que analizamos, en el sentido de que junto a los toros se convierte la diversión teatral en núcleo de la sociabilidad española, punto de encuentro de las mayorías sociales, síntoma de lo que llama “plebeyismo”. Y su discípulo Julián Marías⁴, lo hace respecto a la España de Carlos III como etapa germinal de la España posterior. Marías incide en la importancia de los fenómenos sociales, intelectuales e históricos, muchas veces ocultos, que se están desarrollando en aquella época española, muchos de ellos en la que era todavía la segunda ciudad en importancia de la monarquía hispánica, Sevilla.

Entre estos fenómenos ocultos en la vida sevillana está su vida teatral “reprimida” que cual pasión inconfesable emerge a la vida legal justamente en esta época, después de una vida subterránea desde la prohibición de 1679. Esta emergencia del teatro “...poco a poco...”⁵, en palabras del analista sevillano Germán y Ribón, es la que pretendemos analizar en este trabajo. Esta emergencia y su consolidación posterior (1767-1778) bajo la

³ J. Ortega y Gasset, *Goya*, Madrid, Ed. Austral, 1963, pp. 53-60.

⁴ J. Marías, *Obras Completas*, Tomo III. *La España posible en tiempos de Carlos III*. Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 294-296.

⁵ Véase: *Anales de Sevilla. Sacados de los apuntamientos que para continuar los Anales de Sevilla de Ortiz de Zúñiga ordenaba el Dr. Don Luis Germán y Ribón*, Sevilla, 1917, p. 139.

protección de don Pablo de Olavide, para pasar de nuevo a una clandestinidad felizmente corta (1779-1795). La renovación de la actividad teatral en 1795 ya no es objeto de este trabajo, aunque los detalles de su implementación, nos puedan servir también como apoyo a las hipótesis de nuestro trabajo.

Para el estudio del fenómeno teatral español de esta época contamos afortunadamente con los estudios fundamentales de don Emilio Cotarelo y Mori que se interesó apasionadamente por esta época tan denostada de nuestra literatura y nuestro espectáculo teatral, haciéndolo desde puntos de vista que abarcan desde su entramado legal, pasando por las vicisitudes de las controversias en torno al teatro, sin dejar a un lado los aspectos biográficos de los grandes actores y actrices de la época, que tanto ayudan a la comprensión del fenómeno concreto de las representaciones teatrales como, y esto es aún más importante, a la comprensión de aquella sociedad⁶.

En cuanto al estudio del teatro en Sevilla en el siglo ilustrado, contamos con la obra fundamental del profesor Águilar Piñal, *Sevilla y el Teatro en el Siglo XVIII*, publicada en 1974, de la que, como es lógico, somos deudores y hemos partido e intentado –modestamente– completar en la medida de nuestras posibilidades.

Como en todo trabajo de investigación histórica surgen preguntas que son las que impulsan no ya a una respuesta definitiva sino a sumergirse en la época en cuestión para acudir a datos y documentos que hablen a nuestra curiosidad.

¿Había indicios de vida en la sociedad civil sevillana paralelamente a su Cabildo y a la Iglesia, guardianes del andamiaje ideológico contrario a la diversión teatral? ¿Podemos atribuir a estos indicios de vida de la sociedad

⁶ Para las obras de don Emilio Cotarelo manejadas en este trabajo, véase la Bibliografía.

civil el establecimiento de la ópera primero y luego el teatro en la ciudad durante la década de los años sesenta del siglo XVIII? ¿Estaban surgiendo, a pesar del fuerte control civil y eclesiástico grupos intermedios, donde probablemente se sentía el deseo de normalidad que supone el desarrollo de la sociabilidad en las diversiones públicas ordenadas y honestas, como era el teatro, a pesar de sus detractores? ¿Qué visión tenían del teatro sus partidarios y sus detractores en la ciudad? ¿Se había convertido la diversión teatral, de un espectáculo de cultura, tal como lo consideramos hoy, en una diversión “basura”, tal como también la denominaríamos actualmente, y así la consideraban sus detractores, bien que por razones morales y no civiles?

Teniendo en cuenta que el nacimiento, infancia y primera juventud de nuestra actriz se produjo en Sevilla, bajo todos estos interrogantes antes expresados subyace uno fundamental: cuál era la mentalidad hegemónica, dominante, en la sociedad sevillana de ésta época y en qué medida estaba esta cambiando, o más precisamente, cómo la mentalidad hegemónica de la ciudad se iba encarnando en los nuevos grupos sociales que estaban surgiendo como consecuencia de los cambios económicos, sociales e ideológicos de la época.

Para intentar no ya responder a todas estas cuestiones, ello sería una petulancia, sino tratar sobre ellas, hemos buscado documentos que nos devuelvan en la medida de lo posible el pulso de la vida de la ciudad de Sevilla en la época estudiada. En algunos casos, apoyaremos nuestras hipótesis con textos documentales extraídos de la actualidad del momento, en otros, estos textos coetáneos serán objeto de exégesis para extraer datos históricos, pero también propiamente textuales, estos últimos en un intento por hacer hablar a sus autores, en el caso de ser individuales, o a las instituciones o editores que los emiten.

En la Parte I de este estudio, pretendemos trazar un panorama histórico general de la ciudad de Sevilla y del país a la llegada del rey Carlos III, configurando de paso las hipótesis básicas del trabajo. Abordamos allí los primeros pasos en la restauración teatral que se produce en Sevilla, que pasa por el llamado Teatro de Santa María de Gracia así llamado por su situación física en el entramado urbano de la ciudad de Sevilla construido, significativamente a nuestro entender, para representaciones de ópera. Hemos tratado de examinar en estos capítulos sus vicisitudes empresariales y artísticas.

Según nuestro criterio, lo que se está desarrollando en esta década de los años 60 del siglo XVIII en relación con las diversiones teatrales es una importante batalla institucional, que describimos en los siguientes capítulos de esta 1ª parte, donde examinamos las armas de cada uno de los participantes en esta batalla, las autoridades centrales, el Consejo de Castilla, las autoridades locales, el Cabildo Municipal sevillano, y las autoridades eclesiásticas, el Cabildo Arzobispal de la diócesis sevillana de la época. Para hacer nuestro análisis hemos tratado de hacer hablar a sus protagonistas a través de los memoriales, ordenes, etc., que emitieron en torno al tema.

En 1767, Sevilla recupera las diversiones teatrales en toda su amplitud. Se construye un teatro provisional nuevo en la calle San Eloy y el Asistente Olavide emprende la tarea de dotar a la ciudad de un teatro definitivo en la Plaza del Duque. Los capítulos VII y VIII están dedicados a las vicisitudes de la instalación de diversiones teatrales diarias en la ciudad y a la respuesta de ésta al fenómeno. Junto a ello, tratamos de los actores y la cartelera teatral de estos años. Es figura fundamental de ésta etapa don Pablo de Olavide, quien entre su ingente compromiso reformador, incluye el arraigo de la diversión teatral en Sevilla, para lo que cuenta con un

equipo de personas que en sus prolongadas ausencias por sus actividades repobladores en Sierra Morena, van a desarrollar la lucha en este sentido.

Para finalizar esta Parte I, tratamos someramente el “Intermezzo” que supone la nueva prohibición del teatro en 1779, hasta su reanudación en 1795.

En la Parte II tratamos ya directamente la incorporación de Maria del Rosario Fernández al teatro. Lo hace muy joven, con apenas 15 años y bajo la férula y probable instrucción de su marido Francisco Castellanos, el Tirano, especialista en este tipo de papeles en las Tragedias que a la sazón se trataban de introducir en los teatros españoles. La Tirana va a salir por primera vez a las tablas teatrales en los teatros de los Reales Sitios y con la compañía ‘de trágicos’ que hasta ellos viajó por encargo expreso del primer secretario de estado de la época, el Marqués de Grimaldi a Don Pablo de Olavide. Como es sabido estos teatros se clausuraron temporalmente en 1777, y el matrimonio de actores formado por Francisco Castellanos y María Fernández volvió a Sevilla, desde donde pasarían a Cádiz y luego al teatro de Barcelona.

En la Parte III, nos dedicaremos plenamente a la carrera teatral profesional de la Tirana que se desarrolló por entero en los teatros de Madrid desde el verano de 1780 hasta su retirada del teatro por causa de su quebrantada salud a finales de 1793.

Siglas utilizadas:

Apend.	Apéndice.
Leg.....	legajo.
<i>Ob. cit.</i>	obra citada.
Of.	oficio
f.....	folio
ff.....	folios
r ^o	recto
v ^o	vuelto.
Ibid.....	ibídem.
p./pp.	página/s.
Expte.	expediente.
Lib.	Libro.
DdA	Diccionario de Autorid

Archivos Consultados

Archivo General de Simancas	AGS
Gracia y Justicia	GyJ
Secretaría de Hacienda y Guerra	SHG
Archivo Histórico Nacional	AHN
Inquisición	Inq.
Consejos	Cons.
Archivo Municipal de Sevilla	AMS
Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla	AHPS
Archivo Histórico de Protocolos de Madrid	AHPM
Archivo Histórico de Protocolos de Almonte.....	AHPA
Archivo Municipal de Almonte	AMA
Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla	APAS
Matrimonios Ordinarios.....	Matrs. Ords.
Asuntos Despachados	Astos.Desps.
Archivo de la Real Audiencia de Sevilla	ARAS
Biblioteca Colombina	BC
Biblioteca Nacional de España	BNE
Biblioteca Histórica Municipal de Madrid	BHM
Archivo de la Villa de Madrid	AVM
Archivo de la Cofradía de Ntra. Sra. De la Novena (Madrid)	ACNSN
Archivo Parroquial de la Magdalena (Sevilla)....	APM
Archivo Parroquial de San Vicente (Sevilla).....	APS
Archivo Parroquial de Santa Cruz (Sevilla).....	APSC
Archivo Parroquial de Santa Ana (Sevilla)	APSA

Archivo Parroquial del Sagrario (Sevilla)

APSS

PARTE PRIMERA:
Rosario Fernández y la Sevilla de su época.

1-Sevilla en 1760.

Tras la larga enfermedad y muerte del rey Fernando VI (1746-1759), se celebraba en todo el reino la llegada del nuevo rey Carlos III. El país parecía respirar tras la última etapa de un reinado que, aunque pacífico y positivo en lo económico, había transmitido a la población una cierta sensación de rigorismo administrativo, las desgracias de la incomprensión popular hacia la reina Bárbara de Braganza y, tras la muerte de esta, la degeneración mental del propio rey.

A diferencia de los grandes fastos del inicio del reinado, ahora se sabe que promovidos y orquestados por Ensenada, la esperada muerte del rey tuvo poco eco, excepto el de un cierto respiro, dado el dramatismo del último año de su vida. El *Hebdomadario* sevillano ni siquiera refleja ambos fallecimientos, sino que informa sobre los oficios funerarios en la Catedral. El de la reina mereció honras por partida doble, pues se hicieron funerales en la Capilla Real con “...acompañamiento de la Capilla de Música...”⁷. Las honras del rey se acompañaron de un sermón del canónigo don

⁷ *Hebdomadario útil sevillano*, numero 49 de 10 de Octubre de 1758. Biblioteca Universitaria de Sevilla. Fondo Antiguo.

Francisco José Olazabal y Olayzola que se conserva impreso, y donde ya se saludaba a la reina madre Isabel, gobernadora interina, y al futuro rey⁸.

Para la celebración en Sevilla de la entronización de Carlos III, los 10 Gremios de Mercaderes costearon arcos callejeros, desfiles, refrescos y fuegos artificiales, como nos describe un impreso existente en la Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla⁹.

Esos eran los fastos, digamos oficiales, por la llegada al trono del nuevo rey, pero contamos también con otras fuentes de información sobre la ciudad en esos momentos. Desde 1758, se publicaba en Sevilla una hoja de información semanal sobre la ciudad que con interrupciones esporádicas nos alumbraba sobre el pulso de la ciudad hasta su desaparición en 1767. El *Hebdomadario útil sevillano*, que así se llamaba esta publicación, nos informa

[...] Lunes 5 por la mañana se cantará en la Santa Patriarcal por los dos Cabildos el Te Deum y a la tarde la Real Maestranza de Caballería, al sitio del Arenal, celebrará Toros; y el siguiente Martes todo el día se volverán a jugar; Miercoles por la mañana seguirán, y a la tarde se ejecutará Chamberga¹⁰ por dicha Real Maestranza en el Barrio del Duque, y en la noche de este día los Fuegos...¹¹.

Por esta información ‘periodística’, con palabras actuales, podemos saber cómo se divertía el pueblo sevillano en aquella época. Las corridas de toros habían estado prohibidas desde mayo de 1754, como medida de protección de la ganadería vacuna, por la escasez de carnes y de animales de tiro que se atribuía a la cría de reses para la lidia. La orden¹² hacía excepción para la Corte y no debió sentar nada bien a la Real Maestranza sevillana, pues aparte de afectar a caballeros criadores de toros, provocó el

⁸ J.L. Gómez Urdáñez. *Fernando VI*, Madrid, Arlanza, 2001, p. 140.

⁹ Cit. por F. Águilar Piñal, *Historia de Sevilla, Siglo XVIII*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989, p. 382, n. 332.

¹⁰ Parte de los llamados Juegos de Cañas, practicados por caballeros maestrantes. Véase F. Núñez Roldán, *La Real Maestranza de Caballería (1670-1990): de los juegos ecuestres a los espectáculos taurinos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, p. 82.

¹¹ *Hebdomadario útil sevillano*, Papel 107, Hemeroteca Histórica. Biblioteca Universitaria de Sevilla. Cita textual con transcripción al castellano actual, como en lo sucesivo excepto mención en contrario.

¹² Existe copia de ella en la Biblioteca Colombina, *Papeles de Gestoso*, Varios, T. XXX, f. 521 r-v.

abandono de la plaza de toros de madera que entonces se usaba y el cese de los ingresos que las corridas proporcionaban a la Real corporación maestrante. De la expectación existente por la reanudación de los festejos taurinos se hacía eco ya el *Hebdomadario* en su número de 28 de abril de 1758: “Si Dios es servido, los aficionados a Toros gozarán de su diversión en esta ciudad en uno de los meses de este año, que determinase la Real Maestranza, y se dará aviso a su tiempo”¹³.

Sorprende esta noticia cuando el país vivía bajo el desgobierno de la enfermedad degenerativa del rey Fernando VI, aunque la inminencia de su muerte, punto final a dos últimos tristes años de reinado, pueda explicar la expectativa. A ello podemos añadir el gobierno prácticamente efectivo que ya ejercía la reina madre Isabel de Farnesio, desde el mes de febrero anterior, a la espera de la entronización de Carlos III¹⁴.

Sea como fuere, en 1759, pues, se reanudaban las corridas de toros para festejar la llegada del nuevo rey Carlos III a Barcelona y su entronización. La reanudación de las corridas de toros impulsó la reconstrucción de la plaza, sustituyéndose parte de lo existente, en madera podrida por su desuso en el tiempo de la prohibición, por un nuevo ruedo de material. La Real Maestranza de Sevilla, aristocrática asociación de caballeros sevillanos privilegiada por la corona desde 1730, estaba detrás del impulso a la diversión de los toros en Sevilla¹⁵. La explotación de la plaza de toros se hacía a través del arrendamiento de sus entradas, y la afición de la ciudad a esta diversión rendía importantes beneficios a la institución. Parece ser que el uso del rejoneo, habilidad caballeresca por excelencia, iba siendo sustituido por el toreo a pié, donde se lucían los

¹³ *Ibid.*, número 4.

¹⁴ Vease J.L. Gómez Urdáñez. *Fernando VI, ob. cit.*, pp. 139-40.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 157 y ss.

héroes populares del barrio de San Bernardo lugar en que se encontraba el matadero municipal. A este respecto, destacamos el hecho de que la ‘chamberga’, el señorial ‘juego de cañas’ citado en la noticia del *Hebdomadario*, se celebra en la Plaza del Duque y no en el Baratillo.

La popularidad de las corridas de toros parece desbordarse en el nuevo reinado. Águilar Piñal nos dice que “...se llegaron a lidiar hasta 104 toros en 1764...”, y que “...destacaban ya los toreros a pie: el negro José Cándido -de Chiclana-, Juan Romero -de Ronda- y el ídolo popular Juan Miguel, sevillano, del barrio de San Bernardo...”¹⁶.

El ambiente de alegría por la entronización del nuevo rey, se renovaba en la primavera de 1760. En el número correspondiente al viernes 5 de mayo del *Hebdomadario útil sevillano* de ese año, se dice:

TOROS. La Real Maestranza de Caballería de esta ciudad, en cumplimiento de su Real Privilegio celebra su festividad de cuatro corridas de toros en el presente mes: las dos primeras con arreglo a su publicación, son el 8 y el 10, y las otras dos serán, las que se publicarán el día 10. Los Toros, Picadores y Chulos, si estos excedieran en ligereza y destreza de su manejo, los brutos correrán parejas en braveza; todos los aficionados lograran de buena diversión; yo les ofrezco, para complemento de ella, darles una papeleta impresa de los Dueños, numero de toros y divisas que sacaran para su conocimiento.

TITERES, CON RASGOS DE OPERA. En el corral de S. Juan de Dios todas las tardes se ejecutan varias habilidades de Maroma, Representación y otros permitidos Divertimientos, con que la ciudad se halla contenta, y mas los Volatines con el mucho dinero que recogen: la entrada se me informa ser a diez cuartos, es preciso asi sea, respecto al mucho dispendio; pues todos los días vemos por las calles a caballo para la publicación dos de ellos con toneletes y banderas en las manos seguidos de clarín y caja”.

OSOS Y MONA. Ejecutan por las calles de este pueblo sus habilidades dos osos, macho y hembra, hacen bailes al son de un pito y tambor, unos hombres forasteros, juntamente con una mona, dando voluntariamente algunos cuartos al paso que las fieras llevan muchos palos. Dios quiera no los maltraten y acabe en tragedia¹⁷.

De lo que nos informa el *Hebdomadario* deducimos que las diversiones públicas en Sevilla en ese inicio del reinado de Carlos III son

¹⁶ F. Águilar Piñal, *Historia...*, ob. cit., p. 284.

¹⁷ *Hebdomadario útil sevillano*, 2 Matyo 1760, p. 2.

los toros, los títeres y la muestra ambulante por las calles de animales más o menos exóticos y amaestrados. Los toros auspiciados por la Real Maestranza de Caballería “...en cumplimiento de su Real privilegio...”; los “...títeres en forma de ópera...varias habilidades de Maroma, Representacion y otros permitidos Divertimientos..., con que la ciudad se halla contenta, y más los Volatines...” eran según la noticia objeto de pingües ganancias.

Estas diversiones de títeres, volatines y “máquina real” tal como también se las conocía, tenían efecto -según la noticia- en el Corral de San Juan de Dios. No sabemos con certeza dónde se encontraba este corral, pero bien pudiera estar bajo la protección de la orden de San Juan de Dios, tan relacionada en otras ciudades de España (Cádiz, Málaga) con las diversiones teatrales. El Hospital de San Juan de Dios o de Santa María de la Paz se encontraba, y aún lo está, en la calle Gallegos, esquina con la Plaza de El Salvador, y puede que en su parte trasera, lindante con la Cárcel Real pudiera contar con espacio para estas diversiones, de las que a buen seguro se lucraría el Hospital para sus obras de beneficencia.

No podemos dejar de destacar en la noticia anteriormente presentada el detalle de los títeres “con rasgos de ópera”. Teniendo en cuenta que estaban prohibidas las representaciones teatrales, con especial énfasis relativo a la presencia de actores, cómicos y cómicas, debemos suponer que se representaban comedias con muñecos, y en este caso óperas con muñecos, lógicamente interpretadas por cantantes y actores que se ocultaban tras las bambalinas y se acompañaban de música. Solo faltaba un paso más para el espectáculo completo con los actores, actrices y cantantes de carne y hueso.

Por cierto que hablando de música, parece ser que la nobleza sevillana vinculada a la Real Maestranza promovió la celebración de conciertos al aire libre con motivo de las celebraciones anuales propias de

la Hermandad, sobre todo a partir de la entronización de Carlos III¹⁸. De los conciertos privados de música profana celebrados en sus palacios por la nueva nobleza ilustrada, en emulación de la fastuosa corte de Fernando VI, se pasaba a los conciertos públicos. No cabe duda que la nómina de músicos se acrecentaría y ello facilitaría la realización de los títeres operísticos y luego las funciones de ópera. La música en la Sevilla de la época dependía en su mayor parte de las capillas musicales de la Catedral y de otras parroquias que contaban con capillas musicales más o menos estables. Para la época, sabemos de la existencia de las capillas musicales de la Parroquia de Santa Ana en Triana, la de la Parroquia de San Miguel y la de San Pedro. En todas ellas se observa gran actividad en la época, normalmente por conflictos entre ellas por el acaparamiento o exclusividad de los profesionales para con sus actividades¹⁹.

Un cuerpo social de unos 80.000 habitantes, el segundo en población de España, la abigarrada ciudad que era la Sevilla de entonces, conviviendo en un extenso vecindario en que se mezclaban en muchos casos la casa palaciega con el hacinamiento de los corrales de vecinos, necesitaba la expansión que las diversiones públicas proporcionan. Así lo entendían las autoridades, por lo general las del Gobierno de la Monarquía, aunque en los Cabildos municipales, la presión de otros intereses, singularmente los eclesiásticos, pesaban más.

El Cabildo civil sevillano actuaba tradicionalmente poseído de privilegios acumulados desde la Edad Media que convertían al municipio sevillano, cabeza del reino de Sevilla, en una especie de ciudad-estado que luchaba por mantener sus intereses y privilegios, que lo eran de su oligarquía gobernante, frente a la intromisión de la justicia real encarnada en la Audiencia Territorial y la autoridad del Consejo de Castilla. Las

¹⁸ F. Águilar Piñal, *Historia de Sevilla, Siglo XVIII*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989, pp. 278-9.

¹⁹ APAS, leg. 28 (1760), 30(1763).

relaciones con este último y con la Corona estaban marcadas desde el advenimiento de la Casa de Borbón por la temprana fidelidad prestada a Felipe V por la autoridad civil en alianza con la eclesiástica. Esta fidelidad basculó durante todo el siglo XVIII en las relaciones del Cabildo sevillano, quien se sintió agraviado por el traslado definitivo de la Casa de Contratación a Cádiz en 1717, y trataba de obtener merced a este agravio, continuas compensaciones y, sobre todo, comprensión para los más prominentes dirigentes del Cabildo. Incluso en la hora de la máxima presión de la imposición centralizadora, cuando Aranda y Campomanes, pilotan el Consejo, cuando tratan de imponer la reforma municipal carolina, se “tiemplan gaitas” con el Cabildo sevillano²⁰.

Si la monarquía absoluta se basa en que la legitimidad del poder del rey proviene de Dios y los déspotas ilustrados reclamaban la supremacía del poder del rey sobre el eclesiástico, no existía esta disputa, aparte pequeñas desavenencias, por la supremacía entre los Cabildos civil y eclesiástico sevillanos frente a cualquier intromisión en el manejo de una ciudad que trataban de controlar por el lado de las exacciones y abastos, el Cabildo municipal, y por el lado de las conciencias y el poder económico, especialmente el inmobiliario urbano, el Cabildo Eclesiástico. Éste último unía a todo su poder el del casi-monopolio de la beneficencia en una ciudad como Sevilla tan necesitada de ella.

Sabido es que junto a las casas blasonadas de los nobles y los numerosos corrales de vecindario, Sevilla contaba con innumerables conventos, Iglesias, establecimientos religiosos, cofradías, instituciones y hermandades de beneficencia regidas por la Iglesia, amen del enorme poder económico que esta ostentaba, especialmente en el sector de la vivienda, en el que a través de fundaciones, capellanías y otras figuras jurídicas,

²⁰ Para el conocimiento de los entresijos del Cabildo municipal sevillano, véase: Ana G. Márquez Redondo, *El Ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla. Instituto de la Cultura y las Artes, 2010.

ostentaba un casi monopolio en este tan importante terreno. Si a ello unimos el enorme patrimonio inmobiliario agrario que poseía la Iglesia y su capacidad prácticamente monopolística de la beneficencia en una ciudad tan populosa, aparte de su enorme ascendiente doctrinal a través de los púlpitos, podemos hacernos una idea, aproximada solamente, del peso de la autoridad eclesiástica en la Sevilla de entonces.

Y, sin embargo, el dinamismo demográfico, social y económico de la ciudad en aquella coyuntura, va a dar sus frutos, venía dando sus frutos ya desde la década anterior, con la aparición de una clase intelectual que funda la Academia Sevillana de Buenas Letras (1751), la apertura de establecimientos industriales como la Real Fábrica de Tabacos (1758) y el impulso comercial que se manifiesta en la Compañía de Comercio de San Fernando (fundada en 1747), que aunque no diera los resultados apetecidos, agrupó mientras duró al comercio sevillano frente a la competencia gaditana.

Pero volvamos a 1760, ¿se estaba produciendo una cierta expansión económica en la ciudad, tras el terremoto, rota en la crisis de subsistencia que estalla en 1765-67? Sabida es la relación entre el crecimiento demográfico y las coyunturas económicas, y a este respecto sí podemos afirmar siguiendo al profesor Águilar Piñal que dice:

[...] los quince años que corren (desde 1745) hasta diciembre de 1759 debieron ser, a pesar del terremoto, de un aumento constante en la población, pues en esta fecha encontramos la cifra de 17.746 vecinos en un documento de la Real Academia de la Historia²¹.

La población crecía moderada pero constantemente, lo que denota una paralela vitalidad de la sociedad sevillana que no dejaba de manifestarse en la demanda económica. Refiriéndose a las coyunturas

²¹ F. Águilar Piñal. *Historia ...*, ob. cit., pp. 105-106.

agrícolas del siglo, comenta Domínguez Ortiz que la década de los años 30 del siglo había sido calamitosa desde un punto de vista agrícola y que

[...] Hubo después un decenio favorable en conjunto, mientras el de 1750-60 fue de oscilaciones tremendas [...] En comparación con este decenio, el de los años sesenta no parece presentar especial gravedad, aunque es posible que el aumento de población hiciera más sensible la cortedad de las cosechas [...]. El final del decenio fue malo...²².

El pacífico reinado de Fernando VI había sido época de cierta bonanza económica y, sobre todo, de acumulación de recursos y eficacia gubernamental, especialmente en su primera etapa hasta la caída del Marqués de la Ensenada (1754). Daba ahora sus frutos a pesar de la impresión causada por el terremoto de 1755. Si los comerciantes de la ciudad habían concebido todavía esperanzas en los frutos del comercio colonial a partir de la fundación de la Compañía de San Fernando en 1747, entre cuyos accionistas había, junto a la iniciativa de comerciantes sevillanos muchos comerciantes gaditanos, la comprobación con los años de su incapacidad para enfrentarse al monopolio de hecho del comercio gaditano, hizo que los comerciantes sevillanos se volcaran en el comercio interior de la propia ciudad y sus alrededores. La intensificación del comercio interior fue muy rápida en estos años²³.

¿Puede decirse que Sevilla era una ciudad que debía su subsistencia básicamente a las actividades comerciales? Lo que sí se puede decir es que en torno a actividades comerciales vivía un sector muy amplio de la ciudad.

En un informe que el Marqués de Torreblanca realiza para la Sociedad Económica de Amigos del País, basándose en los datos del Censo de Floridablanca de 1786, se cifra en 1840 el número de comerciantes sevillanos, pero es evidente que no incluye entre ellos al importante

²² A. Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1990, pp. 407-408.

²³ A. Domínguez Ortiz. "Los comerciantes en la sociedad andaluza de la Ilustración" en *La Burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Tomo 1, Cádiz, Diputación, 1991, p. 28.

número de “regatones”, simples vendedores callejeros, e intermediarios, que formaban legión en la lucha por la vida diaria de la ciudad. Respecto a este sector de vendedores, decía en 1775 don Francisco Javier de Larumbe, socio de la recién fundada Sociedad Patriótica que

[...]La reventa, el cambalache y negociación son la ocupación de muchas gentes honradas que se creerían deshonradas con el ejercicio de algún arte... De aquí dos inconvenientes: uno, la carestía de todos los mantenimientos y cosas precisas, y otro, el mayor, el ningún amor al publico [...] siendo el directo y primario el de sus ganancias²⁴.

Tampoco estarían incluidos entre los comerciantes los transportistas comerciantes, arrieros y carreteros, importantes para la actividad económica entre la ciudad y su mercado territorial. Sí se incluirían en ese número los revendedores agremiados, y sobre todo, el número muy selecto y reducido, de lo que podemos llamar la aristocracia del comercio sevillano, los corredores de lonja²⁵.

Los artesanos que comerciaban con sus productos tampoco estarían incluidos en el número de comerciantes, pues el trabajo artesano estaba peor considerado que el de comerciante. El número de artesanos citados por el Marqués de Torreblanca es de unos 8000. Se citan unos 600 llamados fabricantes, un grado superior al artesano.

Por otra parte, animados por los pingües beneficios de los “cargadores” y “comerciantes en grueso” relacionados con el comercio americano, para esta demanda y para el comercio interior, muchos labradores medianos entraban en el comercio convirtiéndose en especuladores de granos, e intermediarios de los grandes labradores.

²⁴ Citado en F. Águilar Piñal, *Historia...*, *ob. cit.*, pp. 209-210.

²⁵ Existen en el Archivo Histórico Nacional relativos a autos de los Corredores de Lonja contra los numerosos intrusos en la intermediación de operaciones comerciales, lo que demuestra el fuerte impulso que había entre las clases medianas sevillanas por dedicarse a estas actividades antes que mancharse las manos con el trabajo manual.

Sumando a los anteriores las profesiones que hoy llamaríamos liberales, es decir, médicos, cirujanos, sangradores, escribanos y abogados, obtenemos el perfil de lo que podríamos llamar la burguesía sevillana de la época. Situamos dentro de este amplio estrato social a todos los individuos activos excluyendo a los que pertenecían al sector privilegiado de la nobleza y el clero. Pero sabemos que muchos de los más altos representantes de la nobleza ejercían también directa o indirectamente actividades comerciales, normalmente en relación con el comercio indiano, de mayor envergadura y que otorgaba mayor prestigio, pero también en operaciones de numerosos expedientes comercio interior.

Para delimitar la estructura social de la Sevilla de Carlos III contamos con dos fuentes fundamentales: el Censo de Floridablanca de 1786 y los datos que suministra el Marqués de Torreblanca en un discurso a la Sociedad Económica de Amigos del País, en 1791. Aunque algo tardíos para nuestra pesquisa, la exactitud que se les supone puede dar validez a la información que suministran, máxime si se les compara con los del Catastro de Ensenada, completado como se sabe en la década anterior de los años 50. Según estas fuentes, de una población total de la ciudad de 76.463 habitantes, pueden considerarse como económicamente activos aproximadamente la mitad, es decir unos 36.000 individuos.

Si dividiéramos esta suma teniendo en cuenta los estamentos del Antiguo Régimen, nos encontramos con que los llamados Primero y Segundo Estado contaban con unos 2.246 individuos de la nobleza y 4.646 del clero, es decir, aproximadamente un 10% del total. El llamado Tercer Estado contaría, por tanto, con algo más del 90% restante, pudiendo distinguir en él lo que podríamos llamar burguesía, con un volumen de aproximadamente un 30% de individuos, nutriendo el 60% restante de los

individuos activos lo que podríamos llamar el pueblo llano, fundamentalmente formado por jornaleros y criados²⁶.

Partiendo de estos datos, nuestra hipótesis es que el bloque hegemónico, la oligarquía que dominaba económica, social e ideológicamente la ciudad, este grupo al que se refiere Domínguez Ortiz cuando dice en relación a la oligarquía que dominaba la ciudad a fines del siglo XVII que: "...Sevilla estaba en manos de doscientas familias, aunque muy pocas descendieran de los doscientos repobladores que estableció Fernando III..."²⁷.

Este grupo daba síntomas de un cambio en su composición y en las relaciones de los sectores que lo componían. Las "doscientas familias" y sus clientelas extendían su influencia económica por toda la ciudad y muchas de estas clientelas empezaban a pesar más que los propios patrones, debido al aumento numérico de sus componentes y a la permeabilidad económica y social de la ciudad con su mercado territorial. Los cambios no podían dejar de influir en el comportamiento ideológico de estos grupos, presionados por las nuevas circunstancias económicas, políticas y culturales. Y una muestra, aunque modesta, pero significativa desde un punto de vista ideológico, fue su tolerancia hacia fenómenos de sociabilidad que afectaban a amplias capas de la población como las diversiones públicas taurinas y teatrales.

El profesor Jesús Cruz ha estudiado a las élites madrileñas entre 1750 y 1850, caracterizando a la capital española de esta época como ciudad "...repleta de casas nobiliarias, dignidades eclesiásticas y altos funcionarios..." donde "...los comerciantes aparecen siempre en un segundo plano...". Comparando a la Corte con Barcelona, califica a aquella como "cortesana" y "parasitaria", mientras la capital catalana sería un

²⁶ Sigo a F. Águilar Piñal, *Historia...*, ob. cit., pp. 106-107.

²⁷ Citado en *ibid.*, p. 115.

modelo diferente caracterizado por la “industriosidad” y el “dinamismo”. A continuación se hace la siguiente pregunta, “...¿Hasta qué punto era cierto que los comerciantes constituían un grupo subalterno en la sociedad madrileña de fines del siglo XVIII?...”²⁸. Salvando las distancias, creemos que podemos hacernos la misma pregunta respecto a la capital sevillana.

La coyuntura histórica del momento que estudiamos ha sido caracterizada frecuentemente, en relación con la historia europea, y por extensión a la española²⁹, como escenario de los ajustes económicos y sociales de larga duración que entre 1750-1850 dan lugar al proceso formativo de los grupos sociales que propiciarán el cambio del antiguo régimen. El colectivo social a que nos referimos incluía desde elementos de las clases medias hasta miembros de la vieja aristocracia, y en definitiva es el que va a jugar un papel decisivo en el desmantelamiento del Antiguo Régimen.

En este sentido, la ciudad de Sevilla, como capital administrativa de su reino, actúa como centro articulador de mercados económicos, pero también de jerarquías sociales emisoras de decisiones políticas y culturales³⁰. Añádase a esto la unión en esta época del centro económico sevillano con el de Cádiz, de tal forma que creemos poder hablar de un eje económico articulador Sevilla-Cádiz que desgraciadamente duró poco tiempo, pues empezó a deshacerse con la liberalización del comercio colonial primero, y con las convulsiones que comenzaron con el siglo siguiente. Interesa por tanto, delimitar en la medida de lo posible, a los grupos dominantes de la época, los privilegiados por una parte y la

²⁸ J. Cruz. *Los notables de Madrid: las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid, Alianza, 2000, pag. 27.

²⁹ Vease M. Artola, *Antiguo Régimen y Revolución liberal*, Barcelona, Ed. Ariel, 1978.

³⁰ Sigo en mi hipótesis las tesis de historiadores como David R. Ringrose, *España, 1700-1900: el mito del fracaso*, Madrid, Alianza, 1996, y J. Cruz. *Los notables de Madrid: las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid, Alianza, 2000.

burguesía ascendente de la otra, para explicarnos su papel en esta coyuntura de reajustes económicos, sociales y culturales, que anuncian un cambio de mentalidad que caracterizaremos momentáneamente como de ilustrado.

Sevilla, como ciudad con fuertes determinaciones históricas provenientes de su carácter de ciudad avanzada en el comercio medieval, capital política del reino de su nombre desde la Reconquista y luego centro administrativo del monopolio comercial americano, consolida con su decadencia la cristalización de una formación social aristocratizante caracterizada por la escasa renovación y la permanente reproducción de sus características culturales. Esta formación social dominante ejerce su posición hegemónica a través de la alianza ideológica, más que política, entre los Cabildos municipal y eclesiástico, desde y con motivo de la crisis del Setecientos.

Creemos que en la época carolina emergen con cierta intensidad los elementos de renovación que acaban por fracturar la fórmula más refractaria de la formación social aristocratizante a que nos referíamos anteriormente, y comienza su sustitución sin dejar de reproducir sus características. Y ello ocurre a manos de una “burguesía aristócrata” pues, como dice Domínguez Ortiz, resulta muy difícil conceptuar a la burguesía sevillana de la Ilustración, pues la venta masiva de títulos en época de Carlos II ennoblecó a muchos mercaderes y comerciantes, por lo que realmente lo que se produce es que "...no hay una reacción nobiliaria, sino una degradación nobiliaria...". Acceden en esa época a la condición de nobles muchos “parvenus”, política que Felipe V continuó, y aún cuando se frenó en los reinados de Fernando VI y Carlos III, fue sustituida por la compra de títulos a los nobles arruinados, y la busca compulsiva de una

Orden Militar o la hidalguía: se intentaba no hacer censos de nobles, pero la hidalguía se acreditaba por la blanca de la carne³¹.

Esta “degradación nobiliaria” nos parece fundamental para explicar los cambios que se producen en la sociedad sevillana de la época y, por extensión, en toda la sociedad española de la época. El desprecio aristocrático al vulgo pasa a anidar en los sectores intermedios de la nobleza, e incluso en los grupos burgueses ascendentes, caso de la intelectualidad ilustrada que muestra frecuentemente su desprecio por lo popular, mientras los grandes gustan de las diversiones populares y cultivan el majismo. La vieja concepción estática de la vida aristocrática era ya demasiado exigente para todo un grupo social que en su mayoría se había ennoblecido recientemente y que además participaba directa o indirectamente en empresas económicas lucrativas y por educación recibía las tendencias e ideas de la Europa Ilustrada. En cuanto a la vieja aristocracia, estaba forzada a competir económicamente en un mercado precapitalista de encarecimiento de precios y devaluaciones monetarias para mantener su ritmo de consumo suntuario.

Creemos que la punta de lanza de esta nueva mentalidad aristocrática en la Sevilla que estudiamos es la Maestranza de Caballería, beneficiaria del espectáculo taurino y que va a abrir la puerta a las diversiones teatrales al querer convertir Sevilla en una pequeña Corte a la imagen de la Corte operística y fastuosa de la época de Fernando VI.

Como dice Águilar Piñal,

[...]La Real Maestranza de Sevilla, como las de Ronda, Granada y Valencia, acogía en su seno a los miembros de la nobleza provinciana, en calidad de hermandad o sociedad aristocrática, cuya finalidad primitiva era conservar entre las familias linajudas el gusto a los caballos y a las armas, gusto este último, por otra parte, que iba desapareciendo del

³¹ Sigo en todo esta argumentación a A. Domínguez Ortiz. “Los comerciantes en la sociedad andaluza de la Ilustración” en *La Burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Tomo 1, Cadiz, Diputación, 1991. La “blanca de la carne” era un impuesto sobre el consumo de carnes del que quedaba exento quien podía demostrar su ascendencia hidalga.

ambiente nobiliario, sustituido por la frivolidad moderna, el placer de la conversación, del trato social, del juego y del espectáculo³².

Apoyando y cubriendo ante la opinión ortodoxa de la ciudad a esta “punta de lanza” surgida de la propia aristocracia sevillana, encontramos al resto de sectores activos, renovadores, relacionados con el comercio, los gremios, y los sectores industriales de la sociedad sevillana. Creemos que sin esa ruptura mínima en el consenso ideológico de la clase hegemónica sevillana no se hubiera producido la apertura de la ciudad a la vida teatral de una manera casi definitiva, pues las interrupciones posteriores, especialmente la de (1779-95) son pequeños pasos atrás en una dinámica imparable ya en la sociedad sevillana.

Pero volvamos a 1760, ¿Había despertado el nuevo monarca ciertas esperanzas de relanzamiento económico y apertura social? Lo que se esperaba del nuevo reinado era la consolidación de la bonanza y el orden económico heredado del anterior. Lo que podemos decir es que la ciudad bullía económicamente, con todas las dificultades, y que su clase económica más boyante, la nobleza y los comerciantes, “en grueso” y pequeños, “cosecheros”, “cargadores”, y resto de componentes, abren un teatro de ópera en la ciudad. Si además sabemos de la conexión entre esta clase dirigente en lo económico y el grupo dirigente en el Cabildo municipal, no puede extrañarnos la disimulada tolerancia de éste en esta apertura hacia la diversión teatral.

Una vez más, ¿por qué esta actitud de disimulo (¿hipocresía?) de la oligarquía sevillana o de sus más conspicuos representantes en el Cabildo de la ciudad? Como veremos más adelante, la presión social por las diversiones públicas, concretamente la diversión teatral en un amplio sentido, es decir, la representación de obras teatrales en prosa y las

³² F. Águilar Piñal, *Historia...*, *ob. cit.*, p. 119.

representaciones operísticas, o sea aquellas con acompañamiento musical, se van a imponer por una serie de circunstancias de carácter político y social, no pudiendo el Cabildo municipal evitarlo en la práctica, en parte por su imposibilidad legal para actuar en determinados ámbitos, como el militar, y, en parte también, por la existencia dentro de los componentes del Cabildo, de cierta comprensión y afición a la diversión teatral.

Pero lo importante en nuestra opinión, respecto a esta oposición oficial cerrada del Cabildo municipal a este tipo de diversión pública, es que muestra el enorme peso de una ideología mayoritaria en la ciudad, dominada por una moral de las costumbres sumamente estrecha. Una moral tan exigente no puede sino ser trasunto de una sociedad y unos individuos siempre al borde del desorden que significan la miseria, la enfermedad, la muerte y, sólo en última instancia, la rebelión de unos contra otros. Las epidemias, las hambrunas y las continuas avenidas del río agravaban, en ciudad tan populosa como Sevilla, esta sensación de fragilidad vital, común a todas las sociedades de la época. Todo ello unido a la decadencia económica experimentada desde finales del siglo anterior.

Como todas las sociedades del Antiguo Régimen, la sevillana vivía al día, dados los escasos medios que el desarrollo científico y social proveían para la seguridad de la población. Lo efímero de la vida, sujeta a tantos súbitos peligros, haría necesaria la existencia de una moral exigente basada en premios y castigos de gran alcance para mantener una mínima coherencia en el sentido de la vida individual y social.

La importante deriva de la sociedad sevillana desde el siglo anterior, el siglo de su esplendor, hasta esta segunda mitad del siglo XVIII, en que llega a ser denominada como ‘Imperium monachorum’ por don Agustín de

Montiano³³, no puede explicarse sino como una consecuencia más de su decadencia económica, a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

Sin embargo, esta alianza ideológica entre las clases dirigentes locales a través de la cúpula dirigente del Cabildo municipal, y las autoridades eclesiásticas, producto a nuestro entender de circunstancias dramáticas para la ciudad, tal como trataremos de demostrar, se va a quebrar definitivamente en el periodo que estudiamos, el reinado de Carlos III, como consecuencia de la imparable evolución de la sociedad sevillana. Los sectores intermedios de la sociedad, aquellos que se hallan entre los privilegiados y los pobres de solemnidad, se consolidan en aquel caldo de cultivo de crecimiento demográfico e inquietudes económicas e intelectuales.

Junto a los sectores intermedios ascendentes de la sociedad local se va a situar la autoridad centralizadora de la monarquía, en su nueva etapa de reformismo carolino, a través de las autoridades delegadas de su ejercicio como los Asistentes y en alianza con la fidelidad monárquica de cuerpos nobiliarios como la Real Maestranza de Caballería.

2. La ópera en Sevilla y Cádiz.

El día 15 del mes de noviembre de 1760 tomaba posesión de la Asistencia de Sevilla, para la que había sido nombrado el 26 de junio anterior, don Ramón de Larumbe y Malli (1701-1777), nacido en Lumbier (Navarra), militar de profesión que había participado en las campañas en Italia durante el reinado de Felipe V y había sido promovido a comisario de guerra (1745) y ministro de hacienda y guerra en Ceuta (1747). Caballero de la Orden de Santiago en 1752, iniciaba su carrera gubernamental como

³³ *Ibíd.*, p. 127.

intendente de armada en Extremadura (1754) e Intendente y Corregidor en La Coruña (57-58).³⁴

Larumbe confirma por su carácter de militar de profesión la “...evidente superioridad numérica...” en relación a la nómina de los Asistentes de Sevilla en el siglo XVIII. Como dice la profesora Márquez Redondo, “...la Asistencia de Sevilla era el punto de destino donde se llegaba para ver coronada una brillante carrera...” pues “...era un cargo en el que la Corona apostaba sobre seguro...”³⁵.

El Asistente Larumbe debe inmediatamente a su toma de posesión, proveer a la constitución de la fianza de su *residencia*³⁶ y para ello recurre a uno de los comerciantes más potentes de la Sevilla de entonces, don Antonio de Aguirre³⁷, quien se constituye en su fiador³⁸. Ello nos lleva a concluir que don Ramón estableció importantes relaciones desde su llegada a Sevilla con el sector comercial más boyante de la ciudad. Esto último no podía ser de otra manera debido a que era papel habitual que los comerciantes acaudalados llevasen a cabo operaciones de este tipo entre ellos mismos, cuánto más para avalar a tan importante cliente como era de hecho la propia administración en la persona de un Asistente.

El Asistente Larumbe va a desempeñar un importante papel en el restablecimiento del teatro en Sevilla durante su mandato, pues se mantendrá firme en la defensa de esta diversión frente a la postura de las autoridades municipales y eclesiásticas, como tendremos ocasión de ver. No cabe duda de que con ello mantenía una postura de obediencia a las

³⁴ Tomo estos datos de F. Abbad, D. Ozanam, *Les Intendants espagnols du XVIII siècle*, Madrid, Casa de Velazquez, 1992.

³⁵ Ana G. Márquez Redondo. *El Ayuntamiento...*, *ob. cit.*, pp. 400-401.

³⁶ La fianza de residencia era una figura del derecho castellano a la que estaban obligados todos los funcionarios públicos y consistía en el aval económico que debían prestar para proveer a las importantes responsabilidades económicas que asumían durante su mandato. En relación a este tema en el caso de Sevilla en el siglo XVIII, véase, A. Márquez Redondo, *ibid.*, pp. 402-405.

³⁷ Sobre esta familia de comerciantes de origen vasco afincada en Sevilla, nos ofrece más datos, A. Heredia Herrera, “Comerciantes sevillanos: familias, jerarquía y poder”, en *La Burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Cádiz, Diputación, 1992, p. 300.

³⁸ AHPS, Of. 19, Leg. 13143, f. 1937r-v. Adjunta a la escritura de fianza otorgada el 16 de diciembre de 1760, hay anotación de cancelación sin incidencias en ella en 16 de Noviembre de 1778.

directrices de las autoridades del gobierno central, que ya antes de la llegada de Aranda y los sucesos de 1766, se mostraban proclives a la permisión de las diversiones públicas³⁹, a pesar de la ofensiva redoblada de las autoridades eclesiásticas en toda España.

Esta nueva ofensiva pudo deberse a la sospecha por parte de las instancias de la Iglesia de que se relajaba la postura de la Corona respecto al tema teatral en el nuevo reinado, tras el dominio que los confesores reales habían tenido sobre el tema durante el reinado de Fernando VI. Pero también pudo deberse a la extensión de la permisividad que las diversiones teatrales en general y operísticas en particular, venía siendo demostrada como hemos dicho por las autoridades del gobierno central, concretamente el Marqués de Esquilache desde la Secretaría de Hacienda y Guerra, corroborada a partir de 1763 con el nombramiento en la Secretaría de Estado del Marqués de Grimaldi, ambos italianos y este segundo, hombre de mundo, ex embajador en Estocolmo, La Haya y París, partidario de las diversiones teatrales como luego demostrará compitiendo en ello con el propio Conde de Aranda.

El hecho es, en lo que respecta a Sevilla, que curiosamente sólo en un año y pocos meses del reinado de D. Carlos III, se restablece la diversión teatral a pesar de todas las dificultades oficiosas, que no oficiales, de la Ciudad y de la Iglesia. En efecto, el establecimiento de óperas, y no solamente óperas, en Sevilla data de 22 de enero de 1761 y se obtuvo en autorización solicitada por unos particulares al Consejo de Castilla. Así nos lo comunica el analista Germán y Ribón:

³⁹ Los casos de Palma de Mallorca, el Obispado de Calahorra y Sto. Domingo de la Calzada, Lérida, etc., confirman el hecho, como lo atestiguan algunos expedientes en AGS, G y J, leg. 993, 53-54-55-57-61-62. Este amago de permisividad se confirmaría en 1764, como lo confirma la documentación existente en AHN, Cons., leg. 11406, 34: Lleva adjunto un interesante documento real firmado por Bernardo González Calderón, escribano de la comisión de comedias, el 6 de Junio de 1764, autorizando las comedias en todo el reino en alusión a la orden de 1714.

Año 1761. Enero. Jueves 22, fue la primera ópera representada en Sevilla por una compañía bufa italiana. Este divertimento público costearon algunos particulares sacando licencia de S.M. y para él se dispuso un Teatro de madera en un solar de la calle del Carpio que da vista al convento de monjas dominicas de Santa María de Gracia...⁴⁰.

La postura de Larumbe se limitaría a hacer pesar su autoridad de Asistente para facilitar la introducción de la ópera, poniendo a disposición del teatro las funciones de policía para su desarrollo. Aunque no sólo esto, pues podemos documentar la exactitud de las palabras del cronista Germán y Ribón cuando en referencia al establecimiento de la ópera nos dice sin concretar el momento, aunque lo hace en las referencias de noticias del mes de agosto de 1764:

Este año comenzó la ópera bufa italiana, en una casa junto al convento de Santa María de Gracia, donde antes hacían volatines y Maquina Real, construyéndose teatro de madera. Así se introdujo poco a poco, sin oposición de la ciudad, este género de diversión cómica porque era idea del Asistente y espectáculo apetecido del pueblo como de moda.⁴¹.

La intervención de Larumbe fue decisiva según la noticia del analista, y en efecto así fue, como se deduce de documentos existentes en el Archivo de Protocolos de Sevilla a que nos referiremos más adelante.

El papel del Asistente de Sevilla llevaba aparejado el Corregimiento de la ciudad, es decir, el cargo de mayor rango en el Cabildo, aunque sus funciones afectaban mayormente a la supervisión de rentas del Cabildo. Además, la Asistencia de Sevilla llevaba aparejada el cargo de Intendente de los ejércitos de Andalucía. Por todo ello, la dependencia jerárquica del Asistente-Intendente de Andalucía era más de la Secretaría de Hacienda y Guerra, la llamada *via reservada*, que del Consejo de Castilla, órgano supremo jurisdiccional de la Corona⁴². A este respecto, y para esta primera etapa del restablecimiento de la diversión teatral en Sevilla, hemos podido

⁴⁰ Citado en F. Águilar Piñal, *Historia...*, ob. cit., p. 38.

⁴¹ *Anales de Sevilla. Sacados de los apuntamientos que para continuar los Anales de Sevilla de Ortiz de Zúñiga ordenaba el Dr. Don Luis Germán y Ribón*, Sevilla, Tip. La Exposición, 1917, p. 139.

⁴² Vease F. Abbad, D. Ozanam, *Les Intendants espagnols...*, ob. cit., pp. 13-16.

leer una interesante carta de Larumbe al Marqués de Esquilache, entonces Secretario de Hacienda y Guerra, existente en el Archivo General de Simancas⁴³, en la que entre peticiones de ayuda económica para sufragar los altos costes de su vida oficial en Sevilla, el Asistente declara que debe su puesto al ministro italiano de Carlos III a quien conocía desde su participación en las campañas italianas de la última época de Felipe V, lo que, junto a otras circunstancias empresariales que abordaremos después, nos da pie a pensar que el apoyo para la presencia de la ópera en Sevilla en momento tan temprano podría ser resultado de la conexión del Asistente con el marqués de Esquilache, por una parte, y con la reina madre Isabel de Farnesio, quien había protegido durante mucho tiempo a las compañías de ópera italiana, primero a través de su favorito el marqués Scotti y luego directamente desde su retiro de la Granja, sin olvidar al “factotum” de los fastos operísticos del reinado de Fernando VI, el *castrato* Farinelli, que puso pies en polvorosa en el momento de la llegada del nuevo rey. Ahora los protectores iban a ser los nuevos ministros italianos que traía el rey Carlos de su reino de Nápoles.

Por otra parte, y como ya hemos apuntado, el Asistente de Sevilla era también Intendente del ejército de Andalucía, con lo que su competencia en este terreno se extendía a los cuatro reinos de Sevilla, Granada, Jaén y Córdoba. Es significativo que en los pocos lugares de España en que se produjo el espectáculo operístico con cierta continuidad, caso de Barcelona, Cádiz y Valencia, gozara éste de la protección de los Gobernadores Militares que apoyaron la ópera, a veces en contra de los propios Cabildos municipales, o sin que estos se pronunciaran, haciendo la vista gorda, como ocurriría en Sevilla⁴⁴.

⁴³ AGS, SHG, leg. 544, 1762.

⁴⁴ A este respecto, véase. X. M. Carreira, “Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Operas”. *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2. Madrid, (1987), pp. 581-99.

Como señala Domínguez Ortiz, es la época en que el estamento militar está surgiendo con nuevas características en la sociedad española, y entre ellas las afinidades con la mentalidad que podríamos denominar burguesa, en cuanto preocupada e interesada por las manifestaciones e inquietudes de la sociedad civil y, entre ellas, lógicamente la de las diversiones públicas⁴⁵. Junto a ello, es plausible tener en cuenta que la existencia de guarniciones militares daba lugar a una población flotante, y ociosa, a la que había que distraer. Este argumento es usado frecuentemente por los defensores de las diversiones teatrales en sus memoriales al Consejo de Castilla, particularmente en el caso de Cádiz.

El caso de la ciudad de Cádiz es bien interesante por la cercanía a Sevilla y su distinta vivencia respecto a las diversiones teatrales que, como es bien sabido, gozaron de gran vitalidad casi permanentemente desde el siglo XVII.

Es bien conocida la rivalidad que durante todo el siglo había suscitado entre los comerciantes y hacendados sevillanos el traslado progresivo del comercio indiano a la ciudad gaditana. Pero bajo esta rivalidad, plagada de conflictos de preeminencias casi protocolarias, pero también de luchas por el control económico, existía un intenso contacto entre ambas ciudades y sus prohombres “cargadores”, comerciantes y hacendados. Muchos de estos mantenían casa en ambas ciudades y todos los importantes tenían agentes de negocios destacados en una y otra ciudad. Como dice la profesora Heredia Herrera, a partir del traslado a Cádiz de la Casa de Contratación en 1717, “...no puede identificarse a la matrícula del Consulado con los cargadores sevillanos, ni con los gaditanos, sino con la suma de ambos...”⁴⁶, pero además, la mayoría de los comerciantes

⁴⁵ A. Domínguez Ortiz, *Sociedad y...., ob. cit.*, p. 400.

⁴⁶ A. Heredia Herrera, “Comerciantes sevillanos...”, *ob. cit.*, pp. 295-6.

matriculados en Cádiz pero originarios de Sevilla y sus alrededores y de otras regiones de España, "...en su mayoría no vivieron en el puerto gaditano porque no habían emigrado y seguían residiendo en Sevilla."⁴⁷

Podríamos decir que Cádiz representaría para estos grupos más destacados de la protoburguesía sevillana un oasis de libertad frente a las presiones que las diversiones sufrían en la metrópoli sevillana. Podemos suponer en los grupos que apoyasen las diversiones teatrales en la Sevilla de aquella época, el influjo que tendría la ciudad de Cádiz como ejemplo a emular, por cercanía y rivalidad. Los comerciantes y la gente más dinámica de la Sevilla de entonces mantenían por cercanía e intereses muchas relaciones con sus homólogos de Cádiz. Los comerciantes "en grueso" y cosecheros de Sevilla seguían estando muy vinculados al comercio americano y no cabe duda que la mentalidad secular de sus colegas gaditanos, demostrada concretamente en temas teatrales, influiría en los sevillanos. A este respecto, lo que llama la atención es la alineación clara del Cabildo municipal gaditano en defensa de las diversiones teatrales, actitud tan diferente a la de sus colegas sevillanos.

Creemos que esta diferencia puede explicarse por una circunstancia crucial: el teatro gaditano estuvo protegido desde sus albores en las primeras décadas del siglo XVII por su vinculación al Hospital de la Ciudad, regido como es bien sabido por la Orden de San Juan de Dios⁴⁸. El Ayuntamiento de la ciudad intervenía en las cuestiones de policía y poco más, es decir, no estaba vinculado económicamente a la diversión teatral por el lado de los costes y obtenía el beneficio de que la beneficencia pública, en la que tantas inversiones era necesario hacer en aquellos tiempos, no le resultaba onerosa pues parte de las ganancias de la diversión teatral le eran aplicadas. Así pues, el Cabildo gaditano era defensor de estas

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Véase, X. M. Carreira, "Orígenes de la ópera...", *ob. cit.*, pp. 581-99.

diversiones frente a los escrúpulos morales que estas despertaban y los ataques consiguientes de la jerarquía eclesiástica. Las circunstancias en Sevilla eran diferentes: el Cabildo municipal entró en el negocio teatral a partir de 1608, mediante el arrendamiento a empresarios de la explotación de los coliseos. Las catástrofes naturales, las malversaciones, la decadencia económica de la ciudad, con la ayuda de las autoridades eclesiásticas, dieron al traste con una actividad que no encontraba defensa ni por el lado de los ingresos para el Cabildo, siempre agobiado de gastos y enfeudado a la oligarquía gobernante, ni desde el punto de vista de una moral cotidiana agobiada por la decadencia económica de la mayoría. El hambre y la miseria solicitaban un gran aparato de beneficencia servida al alimón por la munificencia de la oligarquía y la jerarquía eclesiástica.

Por otra parte, el Cabildo gaditano favorecía la diversión teatral debido a otras circunstancias como la de ser: “...una de las más numerosas del reino; ciertamente la más rica, y sin disputa la menos divertida, por carecer de una vara de campo, ceñida por todas partes del mar...”⁴⁹.

Todas estas circunstancias habían atraído a compañías de operistas italianos que trataban de establecerse con permanencia en Cádiz ya desde 1739, aunque con las dificultades que entrañaba la exclusividad que la Orden de San Juan de Dios esgrimía en la concesión de la licencia para las representaciones teatrales, lo que debía traducirse en la percepción de porcentajes de las recaudaciones de las representaciones de ópera.

Si nos acercamos a la década de 1760, de nuevo se restablecía la diversión operística en Cádiz. Al darnos noticia de ello, don Emilio Cotarelo nos dice que el teatro: “...que se destinó a las óperas era nuevo en 1761, primer año en que hallamos allí una compañía italiana. Y muy

⁴⁹ AHN, Cons, leg. 11406, 13.

reciente debía ser su construcción cuando aún un año más tarde, en 1762, seguía llamándose ‘nuevo’⁵⁰.

En realidad en Cádiz no había teatro de óperas sino que tal como informa su Gobernador Militar y Político, don Jose de Senmanat, unos años más tarde cuando el éxito de la ópera en Cádiz incitaba a la construcción de un teatro y los enemigos de las diversiones teatrales se ponían en marcha para impedirlo, dirige un informe solicitado por D. Manuel de Roda, Secretario de Gracia y Justicia, dada la preocupación que informes “siniestros” habían levantado en el ánimo real. Senmanat hace entonces una defensa cerrada de los beneficios de la diversión operística para Cádiz y da ciertos detalles de los inicios de esta diversión allí:

“A poco tiempo de haberme confiado S.M. el Gobierno de esta ciudad y Plaza, se permitió en la sala de una casa particular una especie de serenata de Música publica, a que agrado todo el pueblo de educación y culto, clamó porque saliendo de la estrechez del sitio en que se ejecutaban estas diversiones se colocase en parte mas capaz para poder gozar de un tan racional recreo que lo hacían mas apetecible y aun necesario el poquísimo desahogo de que es capaz una ciudad ceñida por todas partes del Mar, y empleada la mayor parte de sus vecinos en las útiles pero molestas tareas del Comercio, y en vista de este deseo se vació un salón que servía de Juego de Requeta [sic] en que haciendo alguna obra de albañilería y reducida su irregular construcción a la posible forma de Teatro se trasladó a él con el correspondiente aumento de papeles la expresada diversión.”⁵¹.

De este informe podemos extraer también alguna información interesante relativa a Sevilla: por un lado, el inicio de la ópera en Cádiz es incluso más tímido que en Sevilla, pues allí lo hace en una casa particular, mientras que en Sevilla se procede a construir un teatro de madera; por otra parte, nos consta que las representaciones operísticas dieron comienzo en Sevilla en enero de 1761, mientras que no tenemos constancia de cuándo lo hicieron en Cádiz, aunque debió ser por la misma época.

⁵⁰ E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España, hasta 1800*. Madrid, Tip. De la “Revista de Arch, Bib. Y Museos”, 1917, pág. 261.

⁵¹ AGS, GyJ, leg. 993, 64.

Sí sabemos que las diversiones teatrales, óperas y comedias, se efectuaban en Sevilla en casas privadas, palaciegas o no, e incluso en Iglesias si el tema no era profano, y que a veces hubo tumultos debido al interés de la gente por presenciarlas, permítasenos suponer que “algunos particulares” de Sevilla, “emprendedores” (en lenguaje actualmente de moda), se atrevieron a establecer el teatro de Santa María de Gracia, pues era “...espectáculo apetecido del pueblo como de moda...”, todo ello en las exactas palabras del analista Germán y Ribón.

Por decisiva que fuera la actuación del Asistente Larumbe, como protector y valedor de estos “emprendedores” ante el Cabildo sevillano, algo debía estar ocurriendo en la ciudad de Sevilla al principio de la década de los 60 para que luego de las últimas prohibiciones y arengas contra el Teatro, a raíz del terremoto de 1755, se relajara la prohibición, bien es verdad que respecto al espectáculo operístico, del que el Cabildo hispalense dirá más tarde, en 1767 con ocasión de la ofensiva para la introducción de comedias en Sevilla, que:

“...introdujose por una temporada y la toleró creyendo que no duraría, y juzgándola de menos inconvenientes en las personas que la frecuentan; no adaptándose al gusto del vulgo por la diversidad del idioma y otras cosas”⁵²

Sólo tres años antes había tenido lugar en Sevilla, en la Primavera de 1757, una de las famosas misiones organizadas por el jesuita Padre Calatayud, repitiendo las predicaciones iniciadas en noviembre del año anterior, continuadoras de las predicaciones que había ocasionado el Terremoto de noviembre de 1755. El Padre Calatayud había encontrado a la población sevillana “...muy endeble en doctrina cristiana...”⁵³. Las destrucciones ocasionadas por el terremoto eran ocasión para redoblar la

⁵² Citado en J. Guichot. *Historia de la ciudad de Sevilla. Segunda parte, Documentos, memorias, noticias por Joaquín Guichot, publicada bajo los auspicios de las Excmas. Corporaciones Provincial y Municipal. Sevilla, 1892, p. 259.*

⁵³ Citado en F. Águilar Piñal, *Historia..., ob. cit.*, pag. 332.

presión de los predicadores. Y no sólo de los predicadores, pues este temor a las catástrofes naturales debía estar fuertemente arraigado en la población sevillana como lo demuestra la constante alusión a cualquier fenómeno natural como muestra de la cólera divina en el mismo *Hebdomadario útil sevillano* que utilizamos como portavoz semanal del pulso ciudadano de la época. Así, en la hoja del viernes 9 de octubre de 1761, aparece un ejemplo entre muchos de esta presencia permanente de peligro sobre la ciudad:

AVISOS DEL ALTÍSIMO. Lunes cinco del corriente, el Señor corrió un aviso a los mortales en esta ciudad...tempestad, relámpagos, muerte de una jumenta; y además un temblor de tierra el Martes siguiente, sin consecuencias...⁵⁴.

Esta sensación tenía sin duda un fuerte influjo sobre la población, pero ya con ocasión del gran terremoto de 1755, sus efectos habían sido discutidos por los mismos teólogos, y se levantaron voces como la del presbítero, futuro rector de la Universidad, don José Cevallos, que rechazaban la intervención punitiva divina como explicación de las desgracias ocasionadas por el terremoto y otros fenómenos naturales. Ello es muestra a nuestro entender de que ciertas opiniones discordantes en la aparentemente monolítica mentalidad de la ciudad se iban abriendo paso.

Quizás estas opiniones, entre otras circunstancias, empezaban a llegar al propio gobierno de la ciudad que va a tolerar la reintroducción del teatro, pues bien sabía el Cabildo que aparte de la ópera, también se daban otras representaciones en el Teatro de Opera de la ciudad. Además, sabemos que parte de los capitulares del Cabildo asistían a las funciones de ópera, pues más de una vez hubieron de dictarse normas para la asistencia de estos al balcón de la ciudad en el Teatro. El Cabildo del 7 de mayo de 1764, insta a que los capitulares solo concurren a la ópera con vestido militar, y se confirma que :

⁵⁴ Véase, *Hebdomadario útil sevillano*, 1761, Papel 164, Biblioteca Universitaria de Sevilla.

[...] ahora ni en tiempo alguno la Ciudad tome prenda más que la tomada en la asistencia de dicho Balcón [...] ni ahora ni en tiempo alguno con ningún motivo ni pretexto pueda asistir la Ciudad por Diputación a dicho Balcón, sino únicamente de particulares, como al presente⁵⁵.

Se toleraba la asistencia de los capitulares como particulares, pero debidamente vestidos de militar. La cúpula del Cabildo municipal, su Procurador Mayor, el Conde de Mejorada, y su Primer Alcalde Mayor, el Conde del Águila, cancerberos de la más estricta observancia de la ideología aristocrática en que pretendía envolverse parte de la oligarquía sevillana, ya habían forzado al Cabildo municipal a pronunciarse en contra de las funciones de ópera iniciadas en enero de 1761, y renovado esta protesta en 1764, ahora respecto a la decencia en la asistencia de los capitulares a que se refiere la cita anterior.

El caso es que sabemos que en el teatro de ópera no sólo se hacían óperas, tal como nos lo comunican sendas noticias aparecidas en el *Hebdomadario útil sevillano* en tan temprana fecha como 19 de junio de 1761, sólo 6 meses después de la apertura de éste teatro:

AUTO ALEGORICO. El domingo venidero 21 del corriente, en las casas de la opera, frente de Santa Maria de Gracia se ejecuta un auto alegórico de d. Pedro Calderón a la Concepción de Maria Santísima con su loa a esta muy noble y leal Ciudad de Sevilla, con varios sainetes nuevos.⁵⁶

Y en el mismo número, un poco más adelante el siguiente: “AVISO. En las casas de la Opera, desde el domingo próximo en todas las tardes de la semana se avisa se ejecutará nueva Opera y sainetes distintos”⁵⁷.

Así pues, con la iniciativa de las clases más pudientes de Sevilla y con la colaboración y anuencia del Asistente Larumbe, lo que se restablece

⁵⁵ Citado por F. Águilar Piñal, *Sevilla y el Teatro en el Siglo XVIII*, Oviedo, Universidad, 1974, p. 50

⁵⁶ *Hebdomadario útil sevillano*, Papel 157. Biblioteca Universitaria de Sevilla.

⁵⁷ *Ibid.*

en Sevilla a partir de enero de 1761 es el Teatro en su modalidad operística, pero también en su modalidad de teatro de prosa, y no sólo de teatro menor, sainetes, entremeses, etc. Ciertamente los espectáculos de más relumbramiento serían las óperas, y así estas actuaron de filtro para la introducción del espectáculo teatral de la comedia.

Resulta significativa esta coincidencia temporal del restablecimiento de la actividad teatral en Sevilla en el mismo año de 1761 con la reintroducción de representaciones operísticas en Cádiz. Cotarelo proporciona en su obra ya citada, noticia de los componentes de la compañía de operistas italianos que trabajaba desde 1761 en Cádiz. Entre los nombres presentes en Cádiz, hemos de destacar el de Miguel Zanardi, pues fue este Zanardi quien fue encargado por el Asistente Larumbe de organizar como empresario el teatro de ópera de Sevilla, como se deduce de algunos documentos mercantiles existentes en el Archivo de Protocolos de Sevilla:

[...] Miguel Zanardi, de nación italiano y vecino residente en esta ciudad de Sevilla [...] empresario aprobado que soy por el Sr. Asistente de dicha ciudad y en su lugar por el Sr. D. Pedro Coronado teniente primero de Asistente de ella para la temporada de ópera venidera que ha de dar principio por Pascua de Resurrección del año que viene de mil setecientos sesenta y seis [...] doy poder a Francisco Bandaran Bustillo para que pase a Italia a contratar a músicos y representantes de ambos sexos..." (y reafirma y garantiza estos poderes con sus bienes) "... y especial obligación e hipoteca de más de cuatrocientos pesos que en firmas seguras que de sujetos de la caballería y comercio de esta ciudad tiene preparados (¿) para dicho efecto como se verifica del testimonio dado por D. Diego Bejarano, escribano mayor de sacas y cosas vedadas de este reino y [...] y francos de esta dicha ciudad en su Real Aduana en diez y nueve de este presente mes y año de la fecha que original comprobada de otros tres entrega al dicho Don Francisco Bandarán con las dichas ordenes e instrucciones y copias de este poder para que en su virtud haga dichos ajustes sin poder usar de dicho caudal en manera alguna hasta que se cumpla lo ajustado, tratado y capitulado por el dicho. D. Francisco...⁵⁸.

⁵⁸ AHPS, of. 15, leg. 9561, 1765, ff. 857r-v.

Miguel Zanardi es pues hombre clave en el establecimiento de la ópera en Sevilla. Ahora bien, el documento que citamos es de fecha de 1765. Parece ser que se consolidaba el espectáculo en Sevilla y había que renovar elencos de operistas para lo cual se comisiona al tal Bandarán. Pero, ¿cuándo había sido aprobado Miguel Zanardi como empresario? Nos inclinaríamos a pensar que desempeñaría este encargo desde 1761, pero cita como Primer Teniente de Asistente a don Juan Pedro Coronado y este no había tomado posesión de este cargo hasta junio de 1764.

Por otra parte, la distancia entre estas fechas y las dudas que los historiadores nos han transmitido respecto a 1761 y 1764 como fecha de la introducción de la ópera en Sevilla⁵⁹, nos lleva a suponer que quizás las funciones de ópera se iniciaron en 1761 interrumpiéndose después hasta 1764. Eso es lo que dice además el Cabildo sevillano en su memorial de 1767 citado anteriormente. Sin embargo, Águilar Piñal cita impresos de óperas para los años 1763 y 1764⁶⁰, por lo que parece que la actividad operística continuó después de 1761, aunque de forma esporádica.

Pero ¿quiénes eran esos personajes sevillanos tan osados como para implicarse en actividad tan mal vista al parecer por la mentalidad dominante en la sociedad sevillana?

Zanardi habla en el documento antes citado del aval con que cuenta de "... mas de cuatrocientos pesos [...] en firmas seguras [...] de sujetos de la caballería y comercio de esta ciudad...". La alusión a sus soportes económicos no puede ser más exacta y sugestiva: sujetos de la caballería y comercio de esta ciudad. Por caballería debemos entender en un amplio sentido a la nobleza alta y media de la ciudad, y en un sentido más restringido al sector de ésta agrupada en la Real Maestranza de Caballería.

⁵⁹ Sin ir más lejos y muy significativamente, véase la doble alusión al tema de Germán y Ribón.

⁶⁰ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, pp. 38-39.

Hemos visto⁶¹ a esta institución detrás del negocio taurino mediante el arrendamiento de la plaza de toros a la sazón en construcción. La reanudación de los festejos a partir de 1759 aceleró los trabajos y por consiguiente la necesidad de fondos para ésta, fondos que no podían ser proporcionados sino por comerciantes de la ciudad. En efecto, en 1763 los patronos de la Maestranza otorgaban poder al Tesorero de la institución, don Antonio Laraña, para concertar préstamos para los trabajos de construcción de la Plaza de Toros. Las obligaciones de pago correspondientes a dos préstamos para este fin, están firmadas por Laraña con Diego Orozco y Antonio Orozco, dos prominentes comerciantes sevillanos, y ratificadas⁶² por el Marqués de las Torres, D. Andrés Francisco de Madariaga y Gaviria⁶³, teniente del Hermano Mayor de la Real Maestranza, el Infante D. Felipe de Borbón. Una vez más, es de destacar la vinculación de la Maestranza con la corona y, por tanto, el apoyo y protección de ésta a las empresas de la institución. La prohibición de los festejos taurinos producida en 1754, no sólo había quedado atrás con la celebración exitosa de estos desde la misma entronización de Carlos III, sino que se acometía la construcción de una plaza de toros no efímera, de material.

Pero más importante aún es la presencia en esta operación como Tesorero de la caballerescas corporación de un personaje secundario pero importante en la historia de las diversiones públicas en la Sevilla de la época, don Antonio Laraña. Por boca de él mismo sabemos que había llegado a Sevilla llamado por el Asistente Conde Ripalda, así que hubo de ser antes de 1731, fecha del fallecimiento de éste. Sabemos de Laraña por un expediente, fechado en 1745, existente en el Archivo municipal de

⁶¹ Ib.

⁶² AHPS, of. 15, 1763, ff. 31r-v y f. 107r-v.

⁶³ Don Andrés Madariaga fue elegido diputado del común en 1767, aunque no tomó posesión; fue miembro fundador de la Sociedad de Amigos del País impulsada por don Pablo de Olavide, y llegaría a ser Procurador Mayor del Ayuntamiento en 1780.

Sevilla en el que se identifica como “fabricante de pelotas”, y en el que solicita licencia para establecer un juego de pelota al sitio del Baratillo, inmediato a las tapias del convento del Pópulo:

[...]Antonio Laraña [...] habiendo pasado a esta ciudad de orden y llamado del Sr. Asistente Conde de Ripalda, como facultativo en hacer pelotas de viento y borra, y inteligente en el gobierno del Juego para que se habilite la Juventud que se hallaba olvidada de esta diversión, tuvo efecto autorizando la primera clase hasta que el tiempo y lo retirado del juego en la puerta de Córdoba la ha decaído de modo que nadie asiste y el suplicante se imposibilita en poderse mantener, y para que con mayores proporciones vuelva a suscitar esta diversión que en todas partes se habilitan todo genero de gentes, ha contemplado se podrá conseguir si se labra un nuevo juego de pelota al sitio del Baratillo inmediato a las tapias del convento del Pópulo y del husillo, sitio que se halla desierto y no tan solo no perjudica sino que por la mayor asistencia en todas estaciones estará más cómodamente asistido causando diversión, lo que esta pronto el suplicante a costear a sus propias expensas sin adquirir por ello propiedad en el terreno [...]. Suplica se sirva concederle su licencia para poder fabricar el dicho juego en la forma referida, ...⁶⁴.

Nada sabemos de qué pudiera ser el juego de pelota de aquellos tiempos, pero parece que andaba algo decaído y Laraña pretendía revitalizarlo. Las tapias del Convento del Pópulo en la llamada Resolana, junto al monte del Baratillo, a la orilla del río en el llamado Arenal de Sevilla, habían servido desde primeros del siglo XVIII como parte del recinto cuadrilongo donde se corrían toros⁶⁵. Este mismo recinto, ahora abandonado al parecer para labrar una nueva plaza de toros en el cercano Baratillo, es el que solicitaba Laraña para su proyecto de Juego de Pelota. En este local debían tener lugar también otros recreos populares permitidos como los volatines y la máquina real. No sabemos si llegó a obtener esta concesión por parte del Cabildo, pero no cabe duda que la habilidad de Laraña para emprender negocios relacionados con las diversiones públicas, le habilitaría después en sus privilegiadas relaciones con la Real Maestranza, primero como arrendatario de los festejos taurinos entre 1747

⁶⁴ AMS, Vecindades, expte. 206/18.

⁶⁵ Así lo consigna F. Águilar Piñal, *Historia...*, *ob. cit.*, p. 283.

y 1754⁶⁶ quizás en el recinto donde pretendía revitalizar el Juego de Pelota, y luego como tesorero y apoderado⁶⁷ de la corporación maestrante para el comienzo de la construcción de la Plaza de Toros definitiva. Finalmente, y esto es lo que justifica la importancia de Laraña en relación al teatro sevillano, lo veremos en su papel como aparcerero⁶⁸ en el negocio teatral emprendido por José Chacón a partir de 1767, cosa que será objeto de mayor detenimiento más adelante.

Si Laraña nos ofrece, como persona interpuesta, la vinculación de la caballería con el apoyo a las diversiones públicas, primero como empresario de la Plaza de Toros durante varias temporadas y luego como intermediario de los maestrantes con sectores del comercio sevillano capaces de suministrar liquidez para la construcción de la plaza, los “...sujetos de la caballería y comercio...” a que alude Zanardi en el documento citado anteriormente⁶⁹ aparecen en diversos documentos notariales relacionados con las vicisitudes del establecimiento del espectáculo operístico en la Sevilla de ésta época.

El primero de estos documentos que hemos encontrado data de 1766 y en él Alfonso Nicolini otorga poder a Faustina Tedeschi, declarando que ambos viven en la collación de San Lorenzo y que han sido primeros bufos de la compañía de ópera. Nicolini faculta a Tedeschi:

[...] para cobrar 3300 rs. que se le deben por D. Francisco Javier de Peralta, Francisco Baltasar de Morales y D. Domingo de Agüera, [...] protectores y empresario que han sido de dicha opera [...] cantidad que se me resta debiendo de mi salario como tal primer bufo que fuí de dicha ópera que estuvo a cargo de don Francisco Bandaran, sobre que sigo y están pendientes autos ante el Sr. Asistente de esta Ciudad...”⁷⁰.

⁶⁶ F. Nuñez Roldán, *La Real Maestranza de Caballería (1670-1990): de los juegos ecuestres a los espectáculos taurinos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, p. 158.

⁶⁷ Con esta denominación figura en las referencias a cuentas de la Real Maestranza de Caballería existentes en su archivo y citadas por D. Ricardo de Rojas y Solís, Marqués de Tablantes en sus *Anales de la Plaza de Toros de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, tomo I, pp. 116 y 120.

⁶⁸ AHPS, of. 4, leg. 2885, 1767, ff. 131r-v.

⁶⁹ véase nota 58.

⁷⁰ AHPS, of. 15, leg. 1766, f. 90 rº y vº.

En el documento aparecen nuevos nombres que trataremos de identificar. De Peralta y Morales se dice “que han sido... protectores”, mientras que Agüera es citado como “empresario”, también en el pasado. De Bandarán se dice que “...estuvo a cargo...”. Evidentemente, en la temporada de 1765-66 había habido cambios en el negocio operístico: al parecer Zanardi cogía las riendas, mientras Bandarán mantenía cierto papel. Las deudas del periodo anterior eran objeto de “...autos ante el Sr. Asistente de esta Ciudad...”.

Para la etapa que parece cerrarse en 1765 tenemos a un empresario, don Domingo de Agüera. ¿Quién era este Agüera? Debe ser el Domingo Agüera que cita don José de Velilla⁷¹ como empresario de teatro en Sevilla junto a Chacón. Pero dejando aparte esta curiosidad, hemos podido averiguar que Domingo José de Agüera pide certificado de vecindad⁷² pues ha nacido (1730) y vivido en Sevilla, acompañando partida de bautismo en S. Ildefonso. La petición pudo tener relación con su entrada como Guardarropa en la Real Aduana, cargo en el que ya figura en 1760 y con el que se le identifica en documentos notariales⁷³. También en este año gestionaba carta de hidalguía en la sala de hijosdalgo de la Chancillería de Granada⁷⁴. Por otra parte, Agüera estaba casado con Doña Josefa Thamaral de la Comba, hija de de D. Ignacio Thamaral, Platero y Guardajoyas que fue de la Reyna Madre, heredera universal junto a su hermana María de una cuantiosa fortuna en joyas⁷⁵. En 1766, Agüera figura ya como “...Alcayde y Guardarropa de la Real Aduana...”⁷⁶. En 1768, Agüera vende “...una tartana y pertrechos surta en el rio llamada Ntra. Sra. del Carmen de 1200 quintales...”⁷⁷, y en 1770 forma compañía: “...D. Domingo de Agüera,

⁷¹ Jose de Velilla y Rodriguez, *El Teatro en España*, Sevilla, Gironés y Orduña, 1876, p. 68.

⁷² AMS, Sec. V, 312/146.

⁷³ AHPS, Of. 17, leg. 18513, 1760, f. 93 r-v.

⁷⁴ AHPS, Of. 17, leg. 18513, 1760, f. 892 r-v.

⁷⁵ AHPS, Of. 19, leg. 18564, 1760, f. 1902 r-v.

⁷⁶ AHPS, Of. 17, leg. 18516, 1766, f. 697 r-v.

⁷⁷ AHPS, Of. 14, 1767, f. 589, r-v.

vecino del Sagrario... con Diego Ximenez, igual vecindad, maestro artista platero..."⁷⁸. La Compañía es por seis meses y se obligan a consultar los libros por parte de Agüera que participa como socio capitalista y proveedor de alhajas.

Con estos datos, creemos poder atribuir a Agüera el papel de socio capitalista en la empresa del establecimiento de la ópera en 1761 en Sevilla. Sería uno de esos particulares a los que alude Germán y Ribón⁷⁹ cuando dice "...Este divertimento público costearon algunos particulares sacando licencia de S.M....", y aún más si se nos permite suponer su acceso a altas instancias de la Corte por su matrimonio con la hija del joyero de la reina madre Isabel de Farnesio, tan relacionada con las compañías de operistas italianos como ya hemos dicho.

En cuanto a los llamados "protectores" del teatro, Francisco Baltasar de Morales y Francisco de Peralta, no podemos precisar en qué consistía la protección que a éste dispensaban. Morales aparece como agente de negocios en algunos documentos notariales: representa como apoderado a comerciantes extranjeros⁸⁰ y reclama pagos en herencias y autos de acreedores⁸¹.

Don Francisco de Peralta figura en los documentos notariales como "...corredor de Lonja de número..."⁸². En efecto, existe en el Archivo municipal de Sevilla⁸³ expediente de información sobre Francisco Javier de Peralta (así se firma) con información de testigos sobre la familia y limpieza del candidato a "...corredor de Lonja, Aduana y Oreja...", donde finalmente es recibido en enero de 1750. Todo ello le acredita como persona relacionada con el comercio, y todavía más, con lo que podemos

⁷⁸ AHPS, Of. 7, 1770, f. 99 r-v.

⁷⁹ Vease más arriba, nota 40.

⁸⁰ AHPS., Of. 19, 1760, f. 1201.

⁸¹ AHPS., Of. 19, 1760, f. 1886.

⁸² AHPS., Of. 14, 1764, f. 183.

⁸³ A.M.S., sec. V, 63/16.

denominar la aristocracia del sector, ya que desarrollaban actividades de alto comercio que por ello estaban sujetas a colegiación⁸⁴.

No nos resistimos a relacionar ciertas pinceladas sobre Peralta, este “protector” del teatro de Santa María de Gracia, como ejemplo de representante de ese grupo, seguramente minoritario, existente en la sociedad sevillana del momento. El profesor Campese Gallego nos proporciona interesantes datos sobre Peralta: así, en el momento de la creación de este teatro (1761) tiene unos ingresos del doble de la media de sus colegas corredores de lonja, de tal manera que poco después, en 1766, se convierte en tesorero de la institución; compra tierras en Tomares y es recibido allí como hidalgo; forma parte de la Sociedad de Amigos del País desde 1778; fue alcalde y hermano de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y hermano mayor de la del Cristo de la Expiración. Elegido diputado del Común en 1783, votará a favor del restablecimiento del teatro, y ocupará lugar preeminente durante la Asistencia de Lerena (1783-86), en los momentos difíciles de la terrible inundación de 1784. Finalmente, se muestra como emprendedor creando con sus hijos (uno de ellos, Fernando, fue enviado casi niño a Inglaterra para su formación) la fábrica de quincallería de San Carlos y San Felipe⁸⁵.

3.-Operistas italianos en Sevilla.

La ópera de Sevilla se nutrió como hemos dicho anteriormente y, como es natural suponer, de las compañías de operistas italianos que se

⁸⁴ A. Dominguez Ortiz, “Los comerciantes en la sociedad andaluza de la Ilustración” en *La Burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Tomo 1, Cádiz, Diputación, 1991, pp. 193-206.

⁸⁵ Fernando J. Campese Gallego. *Los Comuneros sevillanos del Siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*. Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2004, pp. 248-9.

movían por España, especialmente allá donde este espectáculo tuvo mayor aceptación, como en Barcelona, Cádiz, Valencia, Madrid y otros lugares. Estas compañías tuvieron la protección de la Corona durante el reinado de Fernando VI, debido a la afición de los propios reyes, pero también a la presencia en la corte de personajes como el *castrato* Farinelli, la propia reina madre Isabel de Farnesio y su protegido el marqués de Scoti. Respecto a éste último, protegido y favorito de la reina madre, se había convertido verdaderamente en el protector de los operistas italianos en España, hasta su muerte (1755)⁸⁶, a pesar del apartamiento que la Reina Isabel sufriría a partir del acceso al poder de Fernando VI.

Así pues, el espectáculo operístico contaba con poderosos valedores en la Corte a los que se unían componentes de los sectores más influyentes de las ciudades en que éste llegó a arraigar de alguna manera. Tanto en el caso de Barcelona como en el de Cádiz, estos sectores eran los correspondientes a la aristocracia más o menos implicada en los negocios comerciales y los comerciantes acaudalados capaces de suministrar los caudales necesarios para el desarrollo del espectáculo, fuera como fiadores o como abonados a los espectáculos. En Cádiz, por ejemplo, habla de estos poderosos apoyos el propio Arzobispo en ocasión de informar a petición del Consejo de Castilla sobre la intención de construir un nuevo teatro para la ópera que sustituyera al provisional a que se refiere el gobernador Sentmanat. Dice a este respecto horrorizado el Obispo

[...] que es dolor el más lamentable, y escándalo insufrible el que tienen esparcido las Operas, y las Comedias, para cuya corrección no alcanza su celo pastoral, así porque la mayor parte de los que asisten a ellas penden de la jurisdicción castrense como porque teme que los que están sujetos a la suya no obedezcan...⁸⁷.

⁸⁶ AGS, G y J, leg. 993, 19: En 1745, en conflicto con el protector de los hospitales de Madrid, D. Baltasar de Henao, el marqués de Scoti exhibía cedula real que ratificaba sus poderes sobre las compañías italianas no sólo en la Corte, poder que ya ejercía desde 1719, sino para toda España.

⁸⁷ AGS, G y J, leg. 993, 71.

Podemos suponer que algo parecido ocurriera en Sevilla, pues los apoyos debían ser los mismos como se desprende del documento antes citado⁸⁸ sobre el encargo del operista Zanardi como empresario. Pero una vez más debemos constatar la diferencia: los que apoyaban las diversiones públicas tenían que ocultarse en Sevilla debido a la opinión hegemónica, quizás no mayoritaria numéricamente, en contra de ellas.

Zanardi se llama a sí mismo empresario, lo que nos lleva a pensar que la estructura de funcionamiento del negocio operístico en aquella etapa en Sevilla se basaría en un director artístico o empresario, operista él mismo, en contacto con la parte empresarial de carácter económico, es decir, los inversores capitalistas que invierten en el establecimiento y funcionamiento de la ópera, probablemente sólo como fiadores. Se dice también “...empresario aprobado...” por el Asistente, en el caso de Sevilla máxima autoridad local en el ámbito municipal, pero también en el militar.

Junto al “empresario” Miguel Zanardi, los bufos Alfonso Nicolini y Faustina Tedeschi formaron parte seguramente de la primera compañía que representó en el Teatro de Opera de Sevilla, situado en la calle del Carpio frente al Convento de monjas dominicas de Santa María de Gracia. Dice Cotarelo que la Compañía que “...en 1762 trabajaba en Cádiz no parece haberse formado de una vez, sino que modesta y escasa de personal al principio, fue poco a poco aumentando...”⁸⁹. Ello nos da pie a pensar que estos italianos llegarían antes incluso a Sevilla que a Cádiz. Por Cotarelo sabemos también que Faustina Tedeschi provenía de Barcelona donde había trabajado desde primeros de 1761, así que probablemente no debutaría en Sevilla hasta 1762 al tiempo que lo hacía también en Cádiz, donde ya aparece en el reparto del “dramma jocosu” *El Boticario*, escrito

⁸⁸ Véase, cap 2, nota 58.

⁸⁹ E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento...*, *op. cit.*, p. 255.

por Carlo Goldoni, traducido por D. Pedro Maruján Cerón, y con música de Palavicini y Fischietti⁹⁰.

Hemos podido documentar la presencia de Zanardi, Nicolini y Tedeschi en Sevilla, aunque sólo a partir de 1765, lo que nos induce a pensar que es a partir de 1764 cuando se consolidan los balbuceos esporádicos iniciados en 1761 del espectáculo operístico. La apuesta definitiva del Consejo de Castilla por la diversión teatral en la orden de 1764⁹¹, aunque referida más a la comedia española, facultando y reforzando a los autores de compañías para sus movimientos por el territorio, debió afectar también a las compañías italianas en cuanto a que iba dirigida a vencer las reticencias locales para las representaciones. Ello influiría en el compromiso de Zanardi con la Asistencia sevillana citado anteriormente, en cuanto a facilitar un compromiso más expreso, incluso notarial, entre la Asistencia y Zanardi, lo que se traduciría en la práctica en que éste como empresario era una figura similar a la de Autor en el caso de las Comedias.

Por este compromiso, se encontraba Zanardi avalado para enviar a un tal Francisco Bandarán a buscar cantantes y músicos en Italia, lo que nos da idea de que esperaba asentar e incrementar su negocio. Sin embargo, en documento firmado sólo 6 meses después, en marzo de 1766, Zanardi revocaba el poder otorgado a Bandarán. ¿Quién era este Francisco Bandarán y Bustillo? Lo único que hemos podido averiguar es que figura como "...comerciante y vecino de esta ciudad..." y hermano de un tal "...Sebastian Bandarán, afinador de plata..."⁹². El oficio de su hermano tiene importancia si lo ponemos en conexión con datos de otros personajes relacionados con el establecimiento de la ópera en la Sevilla de esta época. El gremio de plateros sevillanos, como ocurría en otros lugares y

⁹⁰ *Ibid.*, p. 257.

⁹¹ AHN, Cons., leg 11406, 34.

⁹² AHPS, of. 19, 1765, f. 970 r.

especialmente en Madrid, era la más potente de las asociaciones de comerciantes hispalenses, pues sus miembros ejercían frecuentemente de prestamistas a crédito en sustitución de las inexistentes instituciones bancarias.

Este Francisco Bandarán interviene como testigo en varios poderes a procuradores de la Audiencia que otorgan los otros dos operistas italianos que citábamos anteriormente, Alfonso Nicolini y Faustina Tedeschi. En el otorgado por Nicolini, fechado en agosto de 1765, se dice "...de nación italiano, vecino de esta ciudad de Sevilla en la Collación de San Lorenzo..."⁹³. Faustina Tedeschi, por su parte, en el suyo se declara "...doncella mayor de 25 años, de nación italiano (sic), primera bufa de las óperas que se ejecutan en esta ciudad, residente al presente en ella..."⁹⁴. Ambos poderes se refieren a deudas que los empresarios del teatro mantenían con ellos y que se seguían en autos de acreedores, como sabemos por otro poder que otorga Nicolini en febrero de 1766, esta vez a favor de su compañera Tedeschi, para que esta pudiese cobrar en su nombre la "...cantidad que se me resta debiendo de mi salario como tal primer bufo que fuí de dicha ópera que estuvo a cargo de don Francisco Bandarán, sobre que sigo y están pendientes autos ante el Sr. Asistente de esta Ciudad..."⁹⁵.

Así pues, con arreglo a estos datos, parece que pueden distinguirse varias etapas en estos primeros años de representaciones operísticas en Sevilla:

1-Una primera etapa que abarcaría los años 1761 a 1763, que podríamos llamar de formación en la que por lo que sabemos, y hemos citado en el capítulo anterior, figura como empresario Francisco Bandarán

⁹³ AHPS, of. 19, 1765, f. 970.

⁹⁴ AHPS, of. 15, 1765, f. 701.

⁹⁵ AHPS, of. 15, 1765, f. 90.

y como protectores del teatro Francisco de Peralta, Francisco Baltasar de Morales y Domingo de Agüera.

Si es lógico pensar en una estructura del negocio operístico en la que habría un director artístico y unos inversores, nos inclinamos a pensar que en ésta primera etapa el papel de dirección artística, es decir de programación de espectáculos y de elección de cantantes y demás participantes en el espectáculo, correspondería a Francisco Bandarán, apoyándonos en la confianza que parece depositar en él posteriormente el cantante Zanardi, cuando le otorga poder para la contratación de nuevos músicos y cantantes en 1765. Por su parte, Domingo de Agüera, Francisco Baltasar de Morales y Francisco de Peralta, serían inversores por sí mismos, o como apoderados de otros, o fiadores-avalistas del empresario, junto a otros personajes del “...comercio y la caballería...”, como ya se ha especificado anteriormente. Podemos suponer que el establecimiento del teatro se haría a base de la suscripción de acciones por parte de estos personajes, en algunos casos comprometiéndose con ciertos caudales en el negocio, y en otros casos simplemente con el arrendamiento de palcos y aposentos por temporadas. Esto era lo habitual en casos como el de Sevilla y ejemplo de ello por la similitud del caso sería el establecimiento del Teatro Francés en Cádiz, en 1768. La similitud con el de Sevilla estriba en que el proyecto estaba dirigido a un público muy selecto y concreto⁹⁶. En futuros intentos de reposición de las óperas en Sevilla algunos años más tarde, así se procedió, tal como veremos más adelante.

Aunque es lógico pensar que el teatro sevillano de ópera se nutriría de los operistas italianos que actuaban en Cádiz, realmente no tenemos pruebas de ello pues por las noticias que nos proporciona don Emilio Cotarelo, basándose en la publicación de los libretos de ópera para uso de

⁹⁶ D. Ozanan, “Le Théâtre français de Cadix au XVIIIe siècle (1769-1779)”. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tomo 10, 1974, pp. 203-231.

los espectadores, Zanardi, Nicolini y Tedeschi figuran como activos en Cádiz desde fines de 1761 hasta principios de 1765. A partir de entonces desaparecen de los libretos editados para Cádiz y aparecen en los de Sevilla.

En esta primera etapa lo que sabemos es que el día de la apertura del teatro se representó una ópera bufa italiana, por lo que nos dice Germán y Ribón, textualmente: “Año 1761. Enero. Jueves 22, fue la primera ópera representada en Sevilla por una compañía bufa italiana...”. No sabemos qué obra fue ni quienes los participantes en la función.

Dado que sabemos que el día 22 de marzo de ese mismo año, se representó *El amor a todos vence*⁹⁷ y el 21 del mes de junio un auto alegórico de Calderón dedicado a la Concepción de María Santísima, “... con su loa a esta muy noble y leal ciudad de Sevilla, con varios sainetes nuevos...”, según noticia que nos proporciona el *Hebdomadario útil sevillano*⁹⁸, quien en el mismo número, anuncia que “...En las casas de la Opera, desde el domingo próximo en todas las tardes de la semana se avisa se ejecutará nueva Opera y sainetes distintos”, podemos concluir que el repertorio del teatro sevillano de la época era variado: ópera, zarzuela, un auto alegórico y sainetes. A falta de examinar el manuscrito de *El Amor a todos vence*, su título suena más a zarzuela que a ópera, aunque se le llame expresamente en el impreso original “...opera intitulada...”⁹⁹. Cotarelo duda también de que fuera propiamente una ópera, y nos proporciona algunos detalles de su desarrollo que vale la pena citar:

[...] Sin duda el verla tan recargada de música sugirió a los autores la idea de llamarla ópera; pero tiene más escenas habladas. En el acto primero se cantan: un coro de cazadores; un recitado y *área* de Astolfo; recitado y *área* de Carlos, estos dos galanes y un coro mixto; otro de ninfas; otro de sirenas; recitado y *área* a duo de Venus y Diana; recitado y *área* de Celia y Lucindo; otra de Cupido; otra de Laura, la cual vuelve

⁹⁷ F. Águilar Piñal, *Sevilla...*, ob. cit., p. 38.

⁹⁸ *Hebdomadario útil sevillano*. Biblioteca Universitaria de Sevilla, nº 157, 3 de Julio de 1761.

⁹⁹ F. Águilar Piñal, *Impresos sevillanos del siglo XVIII: adiciones a la tipografía hispalense*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1974, p. 157, nº 671.

a cantar un *minuet*; recitado y *área* “aminuetada” de Cupido, y terceto final. El acto segundo empieza con una escena hablada; sigue un duo de mujeres; un coro y otro duo de las mismas; recitado y *área* de las mismas; recitado y *área* de Diana; otra de Venus; coro de monstruos marinos y coro general¹⁰⁰.

Cotarelo sitúa esta zarzuela entre las del tipo que por entonces escribía don Ramón de la Cruz, aunque no explicita que fuera su autor, ni tampoco cita a los autores de la música¹⁰¹. Este tipo de obras encontraban acogida ya en los teatros de Madrid desde la década anterior, y parece que esta fuera la razón de su elección para esta primera etapa del teatro de ópera de Santa María de Gracia. Todo indica que los textos, como el título, fueran en español, y ello haría necesario el concurso de actores de recitado y cantantes en español, lo que nos lleva concluir la existencia en Sevilla de profesionales del teatro aparte de los operistas italianos.

2. Una segunda etapa abarcaría las temporadas de ópera de 1764 y 1765 en las que la compañía de Zanardi, habitual del teatro gaditano pasa a Sevilla. Junto a Zanardi, viene su inseparable en Cádiz, Antonio Ribaltó, director de la compañía de baile a quien hemos visto siempre citado en los libretos de las funciones gaditanas¹⁰². El papel de Ribaltó debía ser importante en una compañía que constaba de actores-cantantes y bailarines; el profesor Águilar Piñal lo cita como empresario en Sevilla ya en 1764. Es de suponer que el empresario sevillano Bandarán estaría siendo sustituido cada vez más por los empresarios italianos Ribaltó y Zanardi.

En cuanto al soporte económico del negocio, las cosas debían continuar igual, tal como lo atestigua el apoderamiento de Zanardi citado

¹⁰⁰ E. Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, pag.123. El propio Cotarelo nos da los datos del libreto de esta ópera-zarzuela: “*Opera intitulada “El amor a todos vence”. Ejecutada en la muy noble y leal ciudad de Sevilla, el día 22 de Marzo de 1761. Sevilla, Joseph Padrino, en calle Génova. 4º, 24 pags. Está en dos actos, en verso”*.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 119-123.

¹⁰² Véase E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera...*, ob. cit., pp. 262-265.

anteriormente en el que expresamente se hace constar la garantía que Zanardi ofrece al apoderado con sus bienes y la

[...] especial obligación e hipoteca de mas de cuatrocientos pesos que en firmas seguras que de sujetos de la caballería y comercio de esta ciudad tiene preparados (¿) para dicho efecto como se verifica del testimonio dado por D. Diego Bejarano, escribano mayor de sacas y cosas vedadas de este reino [...] y francos de esta dicha ciudad en su Real Aduana en diez y nueve de este presente mes y año de la fecha...¹⁰³.

Nótese que, como ya sabemos, corrían autos por deudas reclamadas por los cantantes Nicolini y Tedeschi al anterior encargado o empresario Francisco Bandarán, lo que no impedía la continuidad del negocio con el apoyo de personajes del comercio sevillano. Aunque parece que la existencia de deudas anteriores y la introducción de los operistas italianos más directamente en el negocio, despertaba desconfianza pues junto al poder de Zanardi que acabamos de citar hemos encontrado testimonio de D. Francisco Chacón, Alcalde del Crimen de la Audiencia, con fecha de 30 de octubre de 1766, de que a petición de D. Domingo Barnede y C^a, “...vecino y del comercio...”, se le dé copia del poder y de su posterior revocación, alegando que “...dice lo quiere para guarda de su derecho y ocurrir con ello donde convenga...”¹⁰⁴. Barnede figura como “comerciante en grueso” en una lista de 1764¹⁰⁵. Suponemos que era uno de los contribuyentes a la ópera y trataba de proteger su dinero.

En efecto, sólo unos meses después de haberlo apoderado, Zanardi revocaba el poder a Bandarán, aunque no sabemos si éste había cumplido con la misión que Zanardi le había encomendado y para la que le habilitaba mediante el poder, la cual como podemos recordar era pasar “... a Italia a contratar a músicos y representantes de ambos sexos...”, o como especifica en la citada revocación de 3 de marzo de 1766, “...para que pudiese pasar a

¹⁰³ Véase, nota 58.

¹⁰⁴ AHPS, of. 15, leg. 9561, 1766, f. 857r-v.

¹⁰⁵ Obtengo el dato en A. Heredia Herrera, “Elite y poder: Comerciantes sevillanos en el siglo XVIII”, *Archivo Hispalense*, nº 213, p. 88.

las ciudades de Bolonia, Florencia, Milán y otras de Italia para solicitar personas de ambos sexos músicos representantes que condujera a esta ciudad para las operas que se celebran en ella en este presente año... ”¹⁰⁶ .

De esta etapa hemos podido ver el libreto de una de las óperas que se representaron. Se trata de un impreso de pequeño formato en cuya portada se puede leer lo siguiente:

BUOVO de ANTONA, Drama Jocosó en Musica, para representarse En el Theatro de la mui Noble, y Leal Ciudad de Sevilla, en el primer año de su permission de 1764. Con licencia: en Barcelona, y por su original en Sevilla. Vendese en la Casa de dicha Opera¹⁰⁷ .

Llama la atención que el papel de la portada está reforzado con doble hoja impresa en la que figura veladamente la leyenda “Dedicado al Señor don Ramon de Larumbe”. Era práctica normal la dedicatoria de la función por parte de los empresarios a los protectores del teatro, normalmente personajes relevantes, muy frecuentemente militares, incluyendo en ellas ditirambos sobre el homenajeado. La ausencia de este tipo de referencias en el caso que hemos visto, o bien se debe a la pérdida de las páginas en que figuraran estas, o bien se debe a la semiclandestinidad en que se desarrollaba la actividad teatral en la Sevilla de entonces, lo que se traduce en que no hay nombres de empresarios ni dedicatoria clara en el libreto.

En el vuelto de esta página de portada, figura el reparto siguiente:

“PERSONAGGI.

PARTE SERIA.

DRUSIANA Princesa de Alemania.

La Señora Gertrudis Gollinelli.

MACABRUNO Duque de Antona

El Señor Nicolas Ambrosini

PARTE BUFFA.

MENIQUINA Molinera.

¹⁰⁶ AHPS, of. 15, leg. 9562, 1766, f. 181r-v.

¹⁰⁷ Existe ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Fondo Antiguo, A 109/013(4).

La Señora Rosa Ambrosini.
BUOVO DE ANTONA
El Señor Alfonso Nicolini.
CHIQUINA Jardinera.
La Señora N.N.
CAPACHO Molinero.
Señor Joseph Ambrosini.
ESTRILLA amigo de Buovo.
Señor Francisco Larramendi.

Inventor, y Director de Bailes,
el Señor Antonio Ribaltó.

Por otra parte, en 1765, para conmemorar el cuarto aniversario de la llegada de la compañía a Sevilla, Ribaltó convocaba a los aficionados sevillanos a una función:

[...] siendo toda la utilidad de este día a honor y culto de Ntra. Sra. Del Rosario, Protectora de dicho Teatro...” (En ella cantarían) “...la Señora Rosa un aria; la señora Malagrida, otra; la señora Gertrudis un duo con el señor Nicolini; y el Señor Nicolás su aria obligada de flautas; el señor Antonio Ribaltó pondrá dos bailes especiales, acompañado de dicho señor Nicolás, y al fin se cantará el juguete de la segunda parte del Maestro de Capilla...”¹⁰⁸.

Esta reseña nos proporciona algunos datos interesantes. En primer lugar, resulta curioso que el Teatro sevillano estuviera bajo la protección de la Virgen del Rosario, patrona también de la Real Maestranza de Caballería. Consideramos que es un dato de cierta relevancia respecto a la participación de esa corporación en la recuperación del teatro para Sevilla. En segundo lugar, Ribaltó convoca expresamente a la conmemoración del cuarto aniversario de la llegada de la compañía a Sevilla. Ello nos confirma que la empresa Zanardi-Ribaltó venía siendo asidua en la ciudad desde la apertura del teatro el 22 de enero de 1761 y nos proporciona la fecha de esta función: 22 de enero de 1765.

¹⁰⁸ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el Teatro...*, ob. cit., p. 50.

Otros datos interesantes de la cita anterior serían los relativos al elenco participante en la función. Se habla de la “...Señora Rosa...” quien debió ser Rosa Ambrosini, a quien conocemos ya por su participación en *Buovo de Antona* el año anterior; “...la Señora Malagrida...” sería Felisa Malagrida, activa en Cádiz desde 1762; “...la Señora Gertrudis...”, Gertrudis Golinelli, activa igual que la anterior en Cádiz, al igual que su acompañante en el duo citado “...el Señor (Alfonso)Nicolini...”; “...el Señor Nicolás...” sería uno de los hermanos Ambrosini, junto a José y Rosa, los tres que juntos participaban como hemos visto en el reparto de *Buovo de Antona*¹⁰⁹.

3. En una tercera y última etapa del teatro de ópera de Santa María de Gracia, que así podemos llamarlo por encontrarse enfrente del convento homónimo, parece que el empresario fuera Antonio Ribaltó, pues es quien va a liquidarlo tras su cierre en 1767 y quien figura como empresario comprometido con el Asistente Larumbe en mayo de ese mismo año, cuando éste apoya la continuación de las óperas a pesar de la frontal oposición del Cabildo municipal¹¹⁰.

Tenemos noticias de la cartelera del teatro de ópera en esta etapa a través del *Hebdomadario útil sevillano* cuya publicación se había interrumpido a fines de 1761 y reanudado en mayo de 1767. En el número correspondiente al viernes 12 de septiembre de 1766, nos informa:

“OPERA NUEVA. Mañana en la tarde, a las cuatro es la entrada primera para la nueva Opera Bufo, titulada LAS LABRADORAS BIZARRAS; al fin de cada Acto hay Conciertos especiales, las voces son de gusto, y de lo mejor de Italia”¹¹¹.

¹⁰⁹ Cfr. E. Cotarelo, *Orígenes ...*, *ob. cit.*, p. 264.

¹¹⁰ Véase J. Guichot. *Historia de la ciudad de Sevilla. Segunda parte, Documentos, memorias, noticias por Joaquín Guichot ; publicada bajo los auspicios de las Excmas. Corporaciones Provincial y municipal.* Sevilla, El Progreso, 1892, p. 262-264.

¹¹¹ *Hebdomadario útil sevillano.* Biblioteca Universitaria de Sevilla.

Y en el número correspondiente al día 29 del mismo mes se nos proporcionan dos interesantes noticias:

“OPERA NUEVA. Mañana sábado da principio a ejecutarse la gran opera nueva seria, intitulada el Creso. Es historia de gran gusto; y al fin del segundo Acto, en Español cantará un Juguetillo el célebre Pesci”. “COMEDIAS. En San Juan de Alfarache, miércoles 24 en la tarde han dado principio las Comedias, los aficionados vinieron gustosos.”¹¹².

En efecto, a partir de 1766, la ópera sevillana tiene un fuerte competidor en el teatro de comedias que se ha abierto con licencia real en la vecina San Juan de Aznalfarache por el autor José Chacón. La batalla ahora es por la introducción de la comedias, junto a las óperas, en el recinto de la propia Sevilla. Esta batalla va a acabar con la erección de un nuevo teatro en la calle San Eloy y el abandono y liquidación del de Santa María de Gracia.

Pero aún nos proporciona el *Hebdomadario* un ejemplar más de espectáculo operístico para añadir a la cartelera sevillana del momento. En la hoja correspondiente al 7 de noviembre de 1766 se da noticia de la celebración del día de S. Carlos, martes 4 de noviembre en que se corren parejas y Chamberga en la Plaza del Duque,

[...] y a la noche la Compañía italiana, en la Casa de la Opera iluminada se dio principio a ejecutar la intitulada la Olimpiada del célebre Metastasio: asistieron los concurrentes en la mayor decencia, celebrando el esmero de los Actores y lucido del Theatro...¹¹³.

Esta obra debía ser la que la Compañía Ribaltó-Zanardi había representado en 1762 en Cádiz y cuyo libreto en italiano y español reseña Cotarelo¹¹⁴, como “...drama en música...” de Metastasio, con música de Baldassare Galluppi.

Es de notar que las obras que conocemos como ciertas en la cartelera teatral sevillana no son siempre las que conocemos para Cádiz, y que en el

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ E. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento...*, *ob. cit.*, p. 259.

caso de las que son coincidentes como esta de *L'olimpiada* hay una distancia temporal considerable en las representaciones en una y otra ciudad.

No sabemos por el momento nada más sobre la aventura del teatro de Santa María de Gracia, sino algunos pormenores de su cierre y liquidación, que se deducen de una serie de documentos notariales existente en el Archivo de Protocolos sevillano. Estos documentos tienen por protagonistas a Antonio Ribaltó y a Domingo de Agüera, dos personajes que ya conocemos, a quien se une un tercero que va a desempeñar un cierto papel en la historia del nuevo teatro que sustituiría al de Santa María de Gracia, el que se construyó en la calle San Eloy. Este personaje es Pedro García Noriega, apoderado del propietario oculto de éste último teatro y a quien conoceremos detalladamente más adelante.

En el mes de enero de 1768, es decir, cuando ya estaba en funcionamiento el nuevo teatro de San Eloy, don Pedro García y don Domingo Agüera firmaban una carta de pago a Antonio Ribaltó por un importe de 11.371 reales de vellón

[...] la misma cantidad que han importado los efectos del teatro de ópera establecida en dicha ciudad, cuyos efectos estaban embargados en los Autos de acreedores a bienes de Miguel Zanardi y dichos efectos nos han sido adjudicados como Acreedores Privilegiados (por la cantidad de sus aprecio) en cuenta y parte de pago de nuestro respectivo crédito por providencia del día 7 de Diciembre del año próximo pasado de 1767, dada por el Sr. D. Francisco Chacón del Consejo de S.M., su alcalde en esta Real Audiencia como juez que conoce de dichos autos, [...] por la cual se nos dio facultad para poder venderlos al citado Antonio Ribaltó [...] en 11.371 reales....¹¹⁵.

Del documento podemos deducir que la aventura de Zanardi como empresario había acabado ante el Asistente debido a las deudas y que de estas resultaron como acreedores privilegiados García y Agüera.

¹¹⁵ AHPS, of. 11, leg. 7156, 1768, f. 20r-v.

Junto al anterior documento y el día antes, 7 de enero de 1768, hay sendos documentos interesantes para la liquidación del teatro de Santa María de Gracia. El primero es una escritura de ajuste, convenio y carta de pago que Antonio Ribaltó firma a favor de D. Domingo de Agüera y que dice:

A. Ribaltó de nación italiano en su nombre y el de Alfonso Nicolini, primer Bufo que fue de la Compañía de Ópera [...] otorgo carta de pago a D. Domingo de Agüera, vecino de esta ciudad por 3.000 rs. vll. como parte del total (6.350 rs.vll.) que se le deben a él y su parte en virtud de ajuste por D. Francisco Valdarán (sic), vecino de Sevilla, [...] por el tiempo que estuvimos trabajando en el teatro de ópera...¹¹⁶.

En realidad, como se aclara en el documento, se trata del adelanto que le hace Agüera del dinero debido por los otros empresarios del teatro de ópera, Francisco de Peralta y Baltasar de Morales, pues a continuación da poder a Agüera para que reclame judicial y extrajudicialmente la deuda a estos.

Hay un tercer documento que nos interesa, pues, a partir de él podemos deducir alguna otra circunstancia relativa al teatro. En él Ribaltó se obliga con Tomasa Martínez de Aponte a pagar la cantidad de 1.000 reales, "...los mismos que son procedidos de cierta porción de madera que la susodicha dio a Miguel Zanardi para el teatro de la ópera [...] y dichos mil reales son por cuenta de mayor cantidad que se le debe por el Zanardi..."¹¹⁷.

Tomasa era hermana de José Martínez de Aponte, vecino de San Lorenzo, maestro de obras del Hospital de la Misericordia y de la última de las Plazas de Toros de madera comenzada a construir en 1759, previamente al inicio del coso definitivo de material¹¹⁸. Por el citado documento, se obligaba a pagar a su hermana parte de la dote de matrimonio con Juan

¹¹⁶ AHPS, of 11, leg. 7156, 1768, f. 6r-v.

¹¹⁷ AHPS, of 11, leg. 7156, 1768, f. 22r-v.

¹¹⁸ Este dato en F. Nuñez Roldán, *La Real Maestranza...*, ob. cit., p. 151.

Rabel, ya difunto¹¹⁹. Rabel había pertenecido al gremio de mercaderes de madera, y su viuda siguió perteneciendo a este gremio, por lo que lo suponemos activo en las construcciones efímeras de madera tanto para los festejos taurinos como para el Teatro de Ópera.

Hemos podido seguir la actividad del gremio de mercaderes de madera en documentos notariales en que nos llamó la atención la presencia junto a Tomasa y una serie de varones, la de otra mujer, “...Dña. Ignacia Illanes, de estado honesto mayor de 25 años...” con motivo de un negocio relacionado con “...el ramo de madera de pino y cajas de naranja...”¹²⁰ en el que actuaban como gremio, apoderando a uno de ellos para la fabricación de los citados géneros. Aunque no hemos localizado la documentación, permítasenos suponer la participación del gremio de comerciantes de madera en la construcción del Teatro de Santa María de Gracia, fiando sus géneros a los empresarios del negocio en las diversas vicisitudes de éste.

4.-Ópera y comedia. Los cómicos.

Ya hemos aludido a que la restauración del espectáculo teatral en Sevilla tras cerca de 100 años de prohibición se produce bajo la forma operística, pero también con la representación de obras teatrales en prosa, no líricas, al parecer en su mayoría de pequeño formato, sainetes, entremeses, etc., pero también en formato mayor.

Así pues, podemos decir con fundamento que la restauración afectó a la diversión teatral en general. Lo que es lo mismo: bajo el pretexto de espectáculos operísticos se introdujo también el teatro de prosa

¹¹⁹ AHPS, of. 19, leg. 13146, 1763, ff. 1189r-v.

¹²⁰ AHPS, of. 17, leg. 18514, 1767, ff. 484r-v y 485r-v.

representado por actores, cómicas y cómicos, y si la defensa aristocrática de la diversión operística soslayaba los aspectos morales de las representaciones por su carácter lírico y estático, por ser en lengua italiana y probablemente porque los “representantes” se producían con mayor recato en la escena, la ocasión de disponer de un local, los deseos del público en general y la oportunidad de mayores ganancias para los empresarios, hacían lo demás.

En efecto, es de suponer que el negocio atraía a más público si incluía teatro en español, con argumentos más cercanos al público, más sencillo. A este respecto, cuando en 1778 se intenta prolongar la vida del teatro de la calle San Eloy, en la crisis previa a su cierre, el Asistente del momento don Francisco Domezain pide información de los abonados con los que se pretende mantener con vida el teatro, y en informe que envía al gobernador del Consejo de Castilla, detalla que los abonos comprometidos lo son en su mayoría por

“...empleados subalternos, comerciantes, cajeros y otras clases que no aventajan a estos últimos, y algunos militares en corto número...”¹²¹.

El Asistente dice también que “...sólo hay cuatro personas de distinción...”. El apoyo de la clase distinguida se había ido retirando paralelamente al largo y proceloso proceso investigador emprendido por la Inquisición para, finalmente, condenar a Olavide, chivo expiatorio de toda la operación.

Las clases distinguidas habían apostado por el espectáculo operístico en la empresa de Santa María de Gracia, Olavide apostaría por la tragedia y la dignificación del teatro como modelo, en la línea de los ilustrados. Quedaba la apuesta del “pueblo inferior”, como lo denomina el Cabildo

¹²¹ AHN Cons., leg. 1259 (22).

sevillano¹²², más o menos agobiado económicamente, por las diversiones públicas como los festejos taurinos y las comedias. Más adelante veremos como se abre esta última posibilidad, la de las comedias, a “...poco más de un cuarto de legua...” de Sevilla, en San Juan de Alfarache, como decía José Chacón en un memorial que analizaremos detenidamente.

Mientras tanto, la presión de la moral imperante mantendría la situación de autorizaciones locales para la comedia, como en las citadas ciudades de Palma de Mallorca, Lérida, Logroño y otras, e impedimentos habituales de las autoridades eclesiásticas, sin que hubiera una postura general por parte de las autoridades centrales, hasta que en 1764 se produce un decreto general de autorización de comedias en todo el país, arrancado por los cómicos de Madrid a través de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, patrona de los cómicos españoles, que se ofrecía a colaborar en el ordenamiento de las actividades teatrales en toda España, convirtiéndose en central que asesoraba a la Judicatura de Protección de Comedias en el otorgamiento de licencias a autores para provincias. Los autores con actividad en provincias se vinculaban a la Cofradía y ésta los avalaba como tales profesionales. Ello daba un poder importante a los Autores de las compañías de Madrid, a través de cuyos informes, unidos a los de sus subdelegaciones, actuaba el Juez Protector de Comedias del reino.

El decreto de mayo de 1764 al que acabamos de referirnos, se inspira en la autorización general de 1714, y es el pistoletazo de salida para los cómicos españoles que se apresuran a formar compañías licenciadas para toda España. Los cómicos españoles protegían su trabajo frente a las dificultades habituales, pero también frente a la competencia de los operistas italianos, aunque entendemos que el decreto de 1764 forma parte ya de la ofensiva regalista carolina de delimitación de las frecuentes

¹²² J. Guichot. *Historia de la ciudad...*, *ob.cit.*, pag. 262-264.

intromisiones de las autoridades eclesiásticas en el ámbito civil, en este caso en lo relativo a la actividad teatral, más que de una decidida protección de la monarquía a los cómicos españoles frente a los operistas italianos. Esta ofensiva regalista maduraría con la llegada al Gobierno del Consejo de Castilla del Conde de Aranda, y nos detendremos en ella en el capítulo siguiente.

Junto a los operistas italianos, de quien hemos hablado extensamente en el capítulo anterior, deberían haber en Sevilla actores y actrices para el desempeño en las obras españolas que se representaban en el teatro de ópera. Sin duda serían cómicos más o menos profesionales, pertenecientes seguramente a compañías ambulantes de las que sabemos se movían en Andalucía, a pesar de las prohibiciones, con la protección cada vez más expresa de la Judicatura de Protección de Teatros, residente en Madrid y que vemos actuar con la colaboración de la Hermandad-Congregación de Nuestra Señora de la Novena, del Gremio de Representantes españoles.

Los actores necesarios serían traídos ex profeso a Sevilla para las representaciones en el teatro público de ópera, pero también en las representaciones que consta se llevaban a cabo en las casas particulares, no sólo en estos años sino anteriormente. Las representaciones en casas particulares ocurrían en otros lugares de España con cierta frecuencia y eran uno de los motivos que aducían los partidarios de permitir las comedias, pues las representaciones privadas daban lugar según ellos a mayores desordenes morales que las públicas, debido a la imposibilidad de controlar los ámbitos privados.

Desgraciadamente, no hemos podido documentar la presencia de ninguno de estos cómicos en estos primeros años de la década de los años 60 del siglo XVIII. Podemos sólo aventurar la hipótesis de que este ambiente en torno al teatro de ópera fuera el germen de desarrollos

posteriores tan importantes para la historia del teatro español como el establecimiento en Sevilla de la Escuela-Seminario de Actores auspiciada por Olavide y el origen sevillano de grandes actores de la escena española de la época como fueron los graciosos Miguel Querol y Garrido, y las grandes actrices, Rosario Fernández, “la Tirana”, y María de la Bermeja. Creemos que si no continuadores de una tradición teatral sevillana, pues la vida de esta actividad artística se había sofocado una y otra vez desde la prohibición, reavivaban el anterior esplendor del teatro áureo sevillano, que a buen seguro se había mantenido por actores, autores y músicos como los ilustres hermanos Manuel, Antonio y Vicente Guerrero, sevillanos de nacimiento y figuras de los teatros de Madrid.

Hemos visto la implicación del Consejo de Castilla, y más concretamente de su presidente el Conde de Aranda y el Fiscal Campomanes en la contienda teatral desarrollada en Sevilla en el transcurso de los meses de febrero a junio de 1767. José Chacón había conseguido licencia en mayo del año anterior para representar en San Juan de Aznalfarache, “...en una aldea que no se compone ni de cien vecinos, pobres trabajadores del campo...”, en palabras del propio Chacón.

Hemos visto que Chacón preparaba el asalto a Sevilla desde la citada aldea. ¿Cómo pudo Chacón introducir esta cuña de diversión teatral a las puertas de Sevilla, plataforma que le permitiría saltar a Sevilla inmediatamente ? Veamos.

San Juan de Alfarache, como se la llamaba entonces, pertenecía al señorío secular de Tomares, perteneciente al Marquesado de El Carpio, después de su compra por el Conde-Duque de Olivares en 1627. A su vez, el marquesado de El Carpio incorporó la Casa de Olivares, y ambas

quedaron unidas a la Casa de Alba por matrimonio del X Duque de Alba con Doña Catalina de Haro y Guzmán en 1690.¹²³

Ya desde mediados del siglo XVI, en la época dorada de opulencia y brillo de la metrópolis sevillana, como dice Rodríguez Marín, los alrededores de San Juan de Aznalfarache “...amen de todo el pie de murallas, la ribera derecha del río hasta San Juan de Alfarache, todo el campo de Tablada, eran uno de los lugares [...] predilectos de la germanesca sevillana...”,¹²⁴ y añade Ruth Pike: “Toda la margen derecha del Guadalquivir era popular y había varias ventas que (los elementos de la germanesca sevillana) frecuentaban en sus diversiones”¹²⁵.

Así que la villa de San Juan no pertenecía a la jurisdicción del Cabildo sevillano sino que era de jurisdicción señorial, y esta pertenecía en aquellos momentos (1766-67) al XII Duque de Alba de Tormes, don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, X Marqués de El Carpio, quien nombraba a las justicias y Cabildo municipal de la villa de Tomares a cuyo Concejo pertenecía San Juan. Ello significa que pasado el cauce del Guadalquivir se abría un espacio sobre el que la jurisdicción del Cabildo civil sevillano se quebraba, lo que puede explicar a nuestro entender esa cuña de tolerancia teatral que se introdujo en la Sevilla de esos años. Todo ello a falta de comprobaciones documentales respecto a la actitud concreta del Señor XII Duque de Alba, de quien sabemos su talante “avanzado”.

Al triángulo de jurisdicciones que hemos visto en la contienda sobre el teatro que hemos analizado antes, y que se desarrolla entre el Consejo de Castilla y los Cabildos civil y eclesiástico de Sevilla, se uniría un nuevo elemento de mucho peso. Personaje intrigante y muy poderoso, don Fernando de Silva, a quien llegarían noticias de la polémica sevillana, se

¹²³ D. Pineda Novo, *Historia de San Juan de Aznalfarache*. San Juan de Aznalfarache, Ayuntamiento de San Juan de Aznalfarache, 1980, p. 114.

¹²⁴ *Ibid.*, cita en p. 114.

¹²⁵ Ruth Pike, *Aristócratas y comerciantes: la sociedad sevillana en el siglo XVI*. Barcelona, Ariel, 1978, p. 210.

situaría del lado del Consejo, aparte de por sus posturas avanzadas, como prueba de fidelidad de la primera casa noble de España al rey Carlos III, en tiempos tan convulsos, tras el motín de Esquilache (marzo, 1766). Ahora, probablemente, trataba de congraciarse con Aranda, de quien era enemigo personal¹²⁶. Por otra parte, sabemos de su influencia en la expulsión de los jesuitas en abril de 1767, de cuyos bienes adquiriría importantes tierras en los alrededores de Sevilla en las subastas subsiguientes (1770).

Debió ocurrir exactamente igual, unos años después, en 1793, cuando con ocasión de otra etapa de prohibición teatral en Sevilla (1779-1795), vienen a instalarse unos cómicos en San Juan de Aznalfarache y el obispo de Sevilla, Alonso de Marcos Llanes Argüelles escribe (Umbrete, 31 de agosto de 1793) al Consejo municipal de esa villa aludiendo a haberse enterado de que una compañía de cómicos estaba representando allí, a los males que de ello se derivaban, y a las ordenes de los anteriores monarcas contra tal práctica y las de sus antecesores, concretamente la última de 1779 emitida por el Cardenal Delgado¹²⁷.

Continúa el Arzobispo alegando que tales prohibiciones no se han levantado porque las causas de ellas permanecen y se agravan por la situación de guerra en que estaba en aquel momento España (guerra contra la Convención francesa), y continúa

[...] Son de recelar [...] muchos males, por la disposición del teatro; por no observarse las reglas de policía que están prevenidas; y no reverse (sic) las piezas que se dan al público; pero no son menos ni menores los que necesariamente se siguen de la ida y vuelta de los concurrentes de la ciudad de Sevilla y pueblos inmediatos; [...] punto este que me horroriza y hace estremecer [...] la idea más abominable de desordenes, viendo partir juntos a San Juan de Alfarache a una multitud de jóvenes de ambos sexos, y volver de noche por una legua de despoblado.

[...] A nadie se le ocultan las calamidades que se están sufriendo y aún nos aguardan por la escasez de todas las cosechas [...]; y será posible que cuando en los semblantes de sus vecinos y moradores (de San Juan de

¹²⁶ R. Olaechea y J. A. Ferrer Benimeli, *El Conde de Aranda (mito y realidad de un político aragonés)*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998 .

¹²⁷ D. Pineda Novo, *Historia de San Juan...*, ob. cit., documento numero IV en p. 249-255.

Alfarache) se ve el retrato de la miseria haya de haber un teatro que incite al infeliz jornalero a la disipación del fruto de su sudor...”
[...] Y si es verdad que todos somos interesados en los sucesos públicos de la nación, ¿por donde se conocerá en San Juan que estamos manteniendo una tan larga y justa guerra ?¹²⁸.

La carta acaba pidiendo que se retire la compañía de cómicos que ya debía llevar tiempo trabajando en la villa, pues el obispo alude a que tenía conocimiento de ello desde hacía algún tiempo, pero su estado de salud le había impedido actuar antes.

A la petición del Arzobispo responde (Sevilla, 24 de septiembre de 1793) el Alcalde del Estado Noble del lugar, don Juan de Andrade, que dice

[...] habiendo encaminado [...] al Consejo, Justicia y Regimiento del lugar de San Juan de Alfarach (sic) la carta de Vuestra Excelencia, [...] han proveido en su vista que con los antecedentes que haya se remitan en asesoría al licenciado Don José Moreno Vosa, abogado de esta Ciudad para con su dictamen acordar lo conveniente.
Aunque con la autoridad de Alcalde del Estado Noble he solicitado con eficacia se haga la remisión acordada [...] no lo he podido conseguir, cuya resistencia procede de que de acordarse el que cesen dichas comedias pierden las dichas Justicias y escribano los salarios con que por la dicha Compañía de Cómicos se hallan dotados...¹²⁹.

El 5 de octubre siguiente, el Arzobispo escribía 3 cartas: en la primera carta instaba al párroco de la villa, Fray Manuel Pérez de San José, a interesarse en el tema y a que “...observe y cele si asisten algunos eclesiásticos a las representaciones...”; en la segunda, insistía en su solicitud al Concejo de San Juan, reiteración a la que alude en otra dirigida a Andrade, el Alcalde de Estado Noble, donde le dice

[...] no puedo menos de extrañar dos cosas, a saber: que a esta fecha no se me haya acusado siquiera recibo de la citada carta, y la grande, irreparable lentitud con que se procede en un asunto tan interesante a la causa de Dios Nuestro Señor.
[...] como Alcalde por el Estado Noble contribuya cuanto le sea posible a que tengan el debido efecto mis justas intenciones, pero recelo que se

¹²⁸ *Ibid.*
¹²⁹ *Ibid.*

aspira con esta dilación a que queden ilusorias, dejando pasar la temporada de las representaciones¹³⁰.

El Párroco responde al Arzobispo el 11 de octubre con recado de los munícipes de que dan respuesta a la petición del obispo a través de “...sujeto de su confianza...” y que “...en solo el asesor que ha de dar respuesta a ella ha estado toda la demora...” en responderle.

El “...sujeto de su confianza...” que había de pasar el “recado” al Arzobispo no era otro que el Alcalde del Estado Noble, Andrade, quien en carta de 16 de octubre escribe

[...] Traslado a manos de V.C. la carta adjunta que dirigen a V.C. el Consejo, Justicia y Regimiento del lugar de San Juan de Aznalfarache [...] Por ella vera V.C. que no conceden su justa solicitud, tampoco la niegan y sí han tomado el medio que de ella se demuestra para dilatar el particular hasta que se le cumpla la licencia concedida o entren las lluvias de la presente invernada.

[...] Aunque con la personalidad de Alcaide [...] he practicado cuantas diligencias [...] no lo he podido conseguir antes si todos se han aunado y me han dejado solo y para haber puesto el asunto en los términos en que hoy se halla, me ha costado muchos pasos y algunas desavenencias.

Además que estas resistencias no consisten sólo como tengo dicho a V.C. en que de acabarse las comedias pierden las Justicias con que se hallan dotadas. Si también por tener a la frente distintas personas de graduación y carácter, por quienes se les estimula a que subsinta (sic) en el dicho lugar las referidas comedias, por las ningunas diversiones que hay en esta Ciudad...¹³¹.

No podía el Arzobispo dejar así las cosas y recurre al Consejo de Castilla el 9 de noviembre siguiente, fecha que figura en la contestación del Consejo, muy posterior, de 31 de enero de 1794, donde: “ha resuelto se comunique orden al regente de la Real Audiencia de esa Ciudad [...] para que disponga se suspenda, desde luego, la representación de comedias en el lugar de San Juan de Alfarache...”¹³².

Aunque no sabemos si mediaron todos estos acontecimientos con motivo de las representaciones que la compañía de Chacón llevó a cabo en

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

1766-67, y a que antes hemos hecho referencia, la situación debió ser similar, aunque sí resulta curioso que en aquella ocasión no interviniese el Cardenal Solís para expulsar a los cómicos.

El lugar de San Juan era ahora jurisdicción de la XI Marquesa del Carpio y XIII Duquesa de Alba, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, que era además esposa del XV Duque de Medina-Sidonia, José María Álvarez de Toledo y Gonzaga. Y la compañía de cómicos era la de José Solís, que tal como Chacón en su momento, trataba de establecerse en Sevilla, y así lo pidió al Cabildo en febrero de 1793¹³³. Aunque a todo esto nos referiremos en su momento.

5. Chacón y Olavide.

Pocos datos poseemos acerca de José Chacón hasta que le vemos como Autor en San Juan Aznalfarache, esperando dar el salto a Sevilla. Hemos podido verle como Autor con compañía en Granada a través de un documento¹³⁴ conservado en el Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, en el que se dice "...La de Joseph Chacón en Granada, 94 partes que pagó...", lo que certifica su aportación a dicha cofradía como Autor con compañía en Granada en la temporada de 1763 a 1764.

Este documento confirma su carácter de Autor licenciado por el Juez de Teatros de Madrid que lo era para toda España, y la vinculación de Chacón con la cofradía de cómicos, lo que le obligaba a ciertas aportaciones económicas de sus ganancias, pero también le proporcionaba la protección de la cofradía no sólo en su objetivo benéfico, sino también ante las continuas prohibiciones impulsadas por las autoridades

¹³³ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 178.

¹³⁴ ACNSN, leg. 11, carpeta 16.

eclesiásticas, por el reconocimiento legal que la cofradía había obtenido de la autoridad real. Una vez más, vinculando su profesión a un fin piadoso y caritativo, los cómicos trataban de hacerse aceptables a las autoridades y a la opinión pública contraria a su actividad.

Probablemente Chacón ejercería también la temporada siguiente de 1764-65 en Granada, aunque no hemos podido confirmarlo pues no hay documentación relativa a ese año en el archivo anteriormente citado. Sí la hay para la temporada de 1765 a 1766, y en ella figura "...La de Joseph Chacón en Andalucía no ha dado razón..."¹³⁵. No sabemos si es que no tuvo actividad o no pudo pagar, pues es frecuente encontrar en estas certificaciones anuales pagos atrasados en años posteriores. Si es interesante el dato "...en Andalucía..." pues acredita que la compañía de Chacón era ambulante y estaba autorizada a ejercer en Andalucía, aunque no hemos podido encontrar todavía ningún documento de formación de compañía para este Autor.

Sabemos que Chacón exhibió licencia (que debía tener validez para cualquier lugar de Andalucía) para su actividad en San Juan de Aznalfarache, obtenida en mayo de 1766, cuando el Asistente Larumbe trató en noviembre de 1766 de parar las comedias que allí se representaban como consecuencia de las presiones del Cabildo sevillano, visto el éxito que aquellas cosechaban. La estrategia para pasar enseguida a Sevilla parece clara. En cuanto a su establecimiento en esta pequeña localidad de jurisdicción señorial a las afueras de la capital sevillana, la hemos comentado ya. Parece una estrategia meditada que las circunstancias -pero también la inteligencia del personaje- van a favorecer y finalmente materializarse en la restauración de las comedias, del teatro en su conjunto, en el recinto de la capital hispalense.

¹³⁵ ACNSN, leg. 12.

Los acontecimientos de 1766 en toda España habían ocasionado grandes cambios en la cúpula de poder de la Monarquía española. El Conde de Aranda venía a reforzar la posición del grupo dirigente, Campomanes, Roda, Grimaldi y otros, ya introducidos en la alta maquinaria de la administración.

Ya nos hemos referido a las escaramuzas que tuvieron lugar no solamente en Sevilla, sino que alcanzaron a la misma Corte y que dieron la ocasión al monarca y a su equipo de gobierno de satisfacer su proyecto de lograr la preeminencia del poder real sobre el de la Iglesia. El llamado Motín de Esquilache y el resto de disturbios que se produjeron en toda España convencen a Carlos III de la necesidad de colocar a las autoridades eclesiásticas en su sitio. Otra razón importante, como luego se verá en el momento del enfriamiento de esta cruzada teatral, tras la caída de Aranda en 1773, era sin duda proporcionar diversión a un país algo revuelto. Todo ello, como vamos viendo, favorece la cruzada teatral momentánea del Consejo de Castilla dominada por Aranda y Campomanes. En este sentido, el convencimiento real de la resistencia a su autoridad por parte de las autoridades eclesiásticas y el deseo explícito del Consejo de frenar a estas en Sevilla, sometiendo de camino al díscolo Cabildo municipal sevillano, debió influir en el nombramiento de don Pablo de Olavide como Asistente de Sevilla e Intendente de Andalucía.

Inmediatamente al nombramiento de Olavide, cuya jura del cargo se efectuó el 25 de junio, remitió Chacón el 27 de junio de 1767 escrito al ayuntamiento sevillano para poner en marcha su ansiado proyecto de introducir las comedias en la ciudad. El escrito está dirigido al Cabildo cuya máxima autoridad era el Asistente, pero ¿conocía ya Chacón el nombramiento de don Pablo de Olavide? Lo conociera o no, parece más bien, por el curso de los acontecimientos posteriores, que se dirigía a las cabezas visibles locales del Cabildo, es decir el Conde Mejorada, su

Procurador Mayor, y su más destacado colaborador, el Conde del Águila. Debía saber que tenía la ley de su parte, que el Asistente, fuera quien fuera le apoyaría, pero que con quien había de habérselas era con las cabezas locales del Cabildo.

Este escrito a que nos referimos es continuación de su inicial solicitud dirigida al conde de Aranda en el mes de febrero anterior y del Memorial del mes de abril siguiente. Hay copia de este escrito en el Archivo Histórico Nacional¹³⁶ y creemos que vale la pena comentarlo, tal como hemos hecho con los dos documentos de febrero y abril del mismo año de 1767 que le precedían.

En este escrito, Chacón se presenta aún como “...Autor de la Compañía de Cómicos que representa en el lugar de S. Juan de Alfarache...”, lo que indica que seguían las comedias en aquel sitio. A continuación, se refiere Chacón a su petición inicial de licencia para introducir las comedias en Sevilla, dirigida al mismo conde de Aranda y que este devolvió al Cabildo sevillano para que le informara. Como sabemos, el Cabildo se opuso a la petición, y Chacón envió al Cabildo un completo Memorial en que rebatía las razones del Cabildo para continuar con la prohibición. En relación a este Memorial, dice Chacón en este escrito que

[...] sin embargo de haberse opuesto la Ciudad a la introducción de Comedias en su recinto, repitió el que suplica nueva representación a S. E. quien se dignó de pasar este expediente al Consejo y en su vista se resolvió que así en esta ciudad como en cualquiera otra del reino se pudieran representar Comedias sin embargo de las ordenes anteriores que lo prohibían dejando al Cuidado de las justicias ordinarias el Reglamento del Teatro y demás que correspondiese a su disposición y decencia...¹³⁷.

Interesa resaltar del párrafo anterior, la consciencia de haber librado una batalla que se salda con una victoria. Pero una victoria que no sólo se

¹³⁶ AHN, Cons., 1259, 22.

¹³⁷ *Ibid.*

limita al hecho de introducir finalmente las comedias en Sevilla, sino de que la autorización es para todo el reino, y además "...bajo el Cuidado de las Justicias ordinarias...".

Hemos seguido todo el itinerario de esta batalla por el teatro desde la llegada al Consejo del Conde de Aranda y la coincidencia en ella con Campomanes: la línea principal de esta lid es la preeminencia de la autoridad real sobre la eclesiástica. Y en ello incide ahora como de pasada José Chacón, pero no se nos escapa que coincide plenamente con la citada línea argumental.

Una vez más se muestra José Chacón como lo que nos atreveríamos a calificar con palabras de nuestra época, un 'intelectual comprometido', a la vez que empresario. Porque, quizás cabe preguntarse ya si las expectativas económicas del negocio eran tan pingües como puedan parecer. No tenemos datos concluyentes respecto a las posibles ganancias del negocio emprendido por Chacón y, aunque trataremos de exponer algunos datos cuando nos refiramos al Teatro de la Calle San Eloy, sí tenemos noticias, bien que indirectas, de algunas dificultades económicas pasadas por el Autor. Sabemos ciertamente que el teatro hubo de cerrar al parecer por falta de ingresos. Se nos antoja que como Autor riguroso, Chacón puso ilusión y profesionalidad en el empeño. La pregunta pertinente es si valía la pena tanta batalla argumentativa, económica y de prestigio personal, dada la enemiga y el recelo de parte de la opinión de la ciudad hacia los cómicos, en relación a las ganancias que presumiblemente pudieran obtenerse.

No parece ser Chacón un simple cómico o Autor, mezcla de empresario y actor. Por el contrario, y esto llama la atención, no lo conocemos como actor, aunque lo habitual en la época era la simultaneidad de las funciones de Autor y a la vez actor. Y en efecto Chacón era actor

como lo prueba una de las condiciones que establece en el escrito que estamos examinando: que durante el tiempo que dure el compromiso

[...] (no) se ha de obligar ni compeler al suplicante ni a las referidas Isabel Fernández (su mujer) y Jacoba de Hortega (su sobrina) a que representen por sí mismos pues han de cumplir su obligación en sus respectivos tiempos con traer como va dicho a su costa Actores y representantes que sean de su satisfacción y den gusto al publico¹³⁸.

Ello prueba que tanto Chacón como sus familiares citados, eran actores de profesión, pero que la condición de autoría implicaba ciertas actividades a las que en este caso quieren comprometerse con plena dedicación, quizás para mejor efectuarlas, o bien por las dificultades y penosidades que entrañaba la profesión de actor y representante. Nótese, de paso, la diferenciación entre Actores y representantes, que parece otorgar a los primeros una cierta preeminencia y diferenciación.

A continuación, siguiendo con su escrito, ofrece Chacón para que la licencia que pide tenga efecto

[...] construir a sus expensas y en el termino de cuatro años un Coliseo igual al llamado del Príncipe en Madrid por cuyo modelo se ha de labrar y para cuya construcción ha de nombrar V.S. el Maestro que fuere de su agrado y este a costa del suplicante ha de dirigir la obra hasta su conclusión...¹³⁹.

El modelo para Chacón de establecimiento teatral era el de la ciudad de Madrid como vemos. Aunque Olavide y el duque de Medina-Sidonia fantasearían posteriormente con un horizonte aún más amplio, el modelo de París y, como sabemos¹⁴⁰, el peruano haría venir al arquitecto francés Charles la Traverse para que trazara los planos de un teatro “...como está en Paris la Opera del Palacio del Duque de Orleans...”¹⁴¹, con acceso privado desde el Palacio del Duque de Medina-Sidonia que había cedido

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ M. Defourneaux, *Pablo de Olavide, el Afrancesado*, Sevilla, Padilla Libros, 1990, p. 212 y n. 128.

¹⁴¹ Citado en F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 150.

los terrenos para su construcción¹⁴². La Traverse vino personalmente a Sevilla en diciembre de 1768¹⁴³, un año y medio después de la propuesta de Chacón sobre la construcción del Teatro, lo que parece ser síntoma de un cambio de planes en los proyectos teatrales de Chacón y del propio Asistente, tema del que hablaremos más adelante.

En este punto cabe preguntarse si la construcción del teatro propuesto por Chacón coincide con la del teatro de la calle Armas, en terreno cedido por el Duque de Medina Sidonia. Cabría pensar más bien en que el proyecto de Chacón, pensado para convencer al Cabildo sevillano, era diferente al que luego, bajo el impulso de Olavide, se comenzaría a construir y no llegaría a terminarse. Incluso cabe preguntarse si en realidad el propósito de Chacón simplemente se vió cumplido con la construcción del nuevo teatro de la calle San Eloy, y el proyecto Olavide-Medina Sidonia era sólo la idea del Asistente para dotar a la ciudad de un teatro definitivo y no de madera y en cierto modo provisional, como lo habían sido el de Santa María de Gracia y el mismo construido a expensas de Chacón.

Continuando con su escrito y una vez expuestas sus intenciones, pasa José Chacón a establecer sus condiciones. Y la primera es que mientras se construye el nuevo teatro

[...] ha de representar el suplicante en esta ciudad en el sitio que eligiese con licencia y aprobación de V.S., trayendo a su costa los Actores y representantes que se necesitasen y sean de su satisfacción percibiendo el suplicante todo el producto de las entradas, Asientos y Aposentos sin el menor desfalco para distribuirlo entre los demás Actores en la forma que con cada uno se conviniese y ajustase¹⁴⁴.

¹⁴² *Ibid.*, p. 154.

¹⁴³ M. Defourneaux, *Pablo de Olavide...*, ob. cit., n. 128, pág. 476.

¹⁴⁴ AHN, Cons., 1259, 22.

Establece a continuación un periodo de disfrute de 12 años “...contados desde el día en que se empiece a representar en él...”. Y que pasado dicho plazo

[...] ha de quedar el nuevo coliseo en posesión y propiedad a favor del Hospicio de Pobres inválidos si llega el caso de establecerse en esta ciudad pues es justo que lo que en ella se adquiriera como producto de la diversión de sus vecinos se aplique a una obra tan útil a la religión, y al estado y tan de la obligación de la propia ciudad...¹⁴⁵.

Ya desde su primera petición del mes de febrero anterior, había insistido Chacón en esta idea de beneficencia. O bien, formaba parte de su estrategia para convencer a sus protectores, Aranda y el Consejo, sabedor de la ejecutoria del mismo Olavide para la erección de un Hospicio en Madrid, o bien su ofrecimiento era sinceramente benéfico. De cualquier manera, podemos destacar una idea central que subyace a este ofrecimiento concreto de Chacón: los beneficios de la diversión debían tener una utilidad piadosa y civil, caritativa y ciudadana. Allá donde en la España de la época, las diversiones teatrales habían arraigado frente a sus enemigos, Barcelona, Cádiz, Madrid, las diversiones teatrales iban unidas a la beneficencia, a través de ordenes religiosas (Cádiz, Barcelona) o del propio Cabildo (Madrid). La idea de Chacón era arraigar la diversión teatral en Sevilla mediante la misma vinculación. Y creemos que con ello se muestra Chacón como espíritu ilustrado conciliador entre lo religioso y lo civil. Y, por otra parte, demostraba ser consciente del verdadero problema que impedía el desarrollo de estas diversiones en Sevilla: la alianza de los Cabildos eclesiástico y secular para el monopolio de la beneficencia en la ciudad. La dominación de ambos Cabildos no solo era la propia de una sociedad estamental, sino que abarcaba también a las derramas, a las limosnas, a la beneficencia de una ciudad quebrada a fines de la centuria anterior.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Establece Chacón, a continuación, algunas condiciones para proteger su trabajo: por ejemplo, la condición de que si

[...] se ajustase con otro para representar en calidad de Autor en dicho teatro por su muerte, ausencia u otro impedimento han de gozar las mismas preferencias, Isabel Fernandez su mujer y Jacoba de Hortega su sobrina por el orden con que van nombradas y por lo mismo han de disfrutar el Coliseo los dichos 12 años o parte de ellos...¹⁴⁶.

Y a continuación pone como condición que durante los 12 años del compromiso respecto al nuevo teatro y el tiempo anterior, mientras dure su construcción

[...] no se ha de permitir que represente otra compañía alguna en esta ciudad ni una legua en contorno de ella, porque en otros términos no puede el suplicante adquirir lo necesario para sostener los gastos de la obra ni mantener el teatro con el decoro y decencia que corresponde a ciudad tan grande y tan Ilustre¹⁴⁷.

Excluía con ello Chacón la posibilidad de que alguien como él había hecho anteriormente en San Juan de Aznalfarache, pudiera competir con su actividad.

Finalmente, nos da José Chacón interesantes datos sobre su manera de abordar económicamente la empresa teatral que propone, estableciendo

[...] que para seguridad de la contribución del Coliseo y gastos de obra ofrece desde luego por sus fiadores a Don Manuel Saenz y Don Antonio Gómez, vecinos y del comercio de esta ciudad en la collación del Sagrario que se obligaran desde luego de mancomun e insolidum con el suplicante al cumplimiento de lo que lleva expuesto en orden a la referida obra...¹⁴⁸.

Como hemos visto al tratar del teatro de Santa María de Gracia, el capital para la puesta en marcha del negocio proviene de comerciantes. Pero, ¿quienes eran esta vez estos comerciantes? En cuanto al primero de estos comerciantes, don Manuel Sáenz, hemos podido averiguar que era cajero de una compañía de comercio que figuraba operando desde la

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

década de los años 50 a nombre de “Manuel del Castillo e hijo”, ejemplo de compañía de comercio formada a base del capital en tierras de un agricultor, en este caso vecino de El Arahal, quien emprende negocios integrando a su hijo Miguel del Castillo en la compañía. Esta compañía quebró en diciembre de 1765 como figura en los Autos de Quiebra¹⁴⁹ que se han conservado entre los pocos documentos que quedan del Archivo de la Audiencia sevillana.

Aparte de la información que nos aporta respecto al citado cajero de la compañía, Juan Manuel Sáenz, propuesto como fiador en los negocios teatrales de Chacón, el referido expediente resulta muy interesante como muestra de una compañía comercial familiar a cuya cabeza estaba Miguel del Castillo, hijo de su fundador, residente en Sevilla y del que todos los testigos en los Autos dicen “...que comerciaba con naranjas con los ingleses en Coria y que sabía su idioma...”¹⁵⁰. La compañía de Miguel del Castillo tenía sucursal en Cádiz y mantenía relaciones comerciales con importantes comerciantes como Jacobo Constantino de Kerse, acaudalado comerciante sevillano con sucursal en Cádiz¹⁵¹. La importancia de la compañía comercial de Miguel del Castillo queda también acreditada porque su titular figura en una lista de comerciantes en grueso del Consulado sevillano (1764), grupo que puede considerarse como la aristocracia comercial sevillana del momento¹⁵², existente en el Archivo General de Indias.

Se ve que este ambiente comercial dinámico, pero alejado del reglamentismo y el coto cerrado de los corredores de Lonja, aunque con suficiente potencial económico como para figurar entre los Cargadores y Comerciantes en grueso matriculados en el Consulado, es el que deseoso de

¹⁴⁹ ARAS, expte. 504/5.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ AHPS, of. 19, 1764, leg. 13143, f. 983r-v.

¹⁵² Véase A. Heredia Herrera, “Elite y poder...”, *ob. cit.*

invertir en negocios con retorno fácil, pretenden hacerse cargo del nuevo emprendimiento teatral.

Parecen desaparecer ciertos implicados de más altas esferas que lo habían estado en la etapa del teatro de ópera, y ser sustituidos por comerciantes de un nivel social menos distinguido, como lo podía ser este Miguel del Castillo, quien a pesar de declarar junto a su socio, su padre, la quiebra, parece conservar cierto poderío económico, bien que a través de su Cajero, Juan Manuel Sáenz.

Por otra parte, ya desde los primeros años 60 vemos actuar como testigo de operaciones comerciales de esta Compañía de la que era cajero Sáenz a un personaje importante en la aventura teatral de la calle San Eloy, don Pedro García Noriega. Como hemos visto, este Pedro García ya figuraba en los autos de liquidación del teatro de Santa María de Gracia junto a Domingo de Agüera, como acreedor privilegiado.

Contamos con documentación acreditativa de las relaciones de Chacón con la compañía de Miguel del Castillo en un poder a procuradores que aquel otorga el 18 de agosto de 1767, fecha muy próxima al inicio de la actividad teatral de Chacón en la misma Sevilla, en el que éste figura como

[...] autor de la Compañía de Cómicos que representa en el lugar de San Juan de Alfarache, residente al presente en esta ciudad [...] y son testigos de la operación [...] Juan Manuel Saenz y Antonio Gómez quienes asisten en casa de don Miguel del Castillo frente al alfolí de la Sal...¹⁵³.

Con Olavide ya en Sevilla, en septiembre de 1767, Chacón ponía en marcha sus planes, dirigiéndose al Cabildo el día 3 de octubre en estos términos

[...] se halla con licencia del Sr. Asistente para representar comedias en esta ciudad en el teatro en que se ha recitado operas por ahora e interim se concluye el Coliseo provisional que ya **esta** principiado y creyendo muy propio de su obligación esta noticia en la alta comprensión a V.I. hace presente que desde el lunes 5 del presente dará principio con su

¹⁵³ AHPS, of. 17, 1767, f. 1329 rº y vº.

compañía a dicha representación mediante el agrado de V.I. y que tendrá a singular honor que para mayor ornamento y decoro del teatro le autorice V.I. por medio de los Señores Capitulares que gustaren de esta publica diversión, por lo que suplica a V.I. rendidamente de tener a bien esta reverente representación y acordar que los Señores Capitulares que quieran concurrir a la de las Comedias lo hagan en el Aposento Principal propio de V.I. en la forma que fuere de su agrado, favor...¹⁵⁴.

Chacón invitaba a los capitulares a asistir al teatro como para que con su presencia convalidaran el permiso que la diversión teatral tenía del Consejo de Castilla y de su máximo representante en la ciudad, el Asistente don Pablo de Olavide.

El Cabildo, el día 5 de octubre hacía constar en acta lo siguiente:

[...] Inteligenciada la ciudad de la noticia que le ha comunicado D. Jose Chacón, autor de la compañía cómica de que va a dar principio a la representación de comedias, suplicándola se sirva de autorizar el Teatro en el palco principal que tenía antes por medio de los Sres. Capitulares: se acuerda que los Sres. Capitulares de ambos Cabildos, puedan concurrir en el Palco de la Ciudad a esta diversión debiendo ir en el traje de Militar que el Excmo. Conde Mejorada disponga dicho con la decencia correspondiente como estaba y se ejecutaban las operas en el mismo teatro y que asista un Ministro para lo que pueda ocurrir¹⁵⁵.

El Cabildo municipal daba por buenas las ordenes superiores, insistiendo en dar permiso a los capitulares ‘de ambos Cabildos’, Veinticuatro y Jurados, para concurrir al palco de la ciudad, remachando que ya iban en traje militar y “...con la decencia correspondiente como estaba y se ejecutaban las operas...” y añadiendo la asistencia de un alguacil para cualquier eventualidad.

Pero es que la Ciudad ya contaba con un teatro en la calle del Carpio, frente al Convento de Santa María de Gracia, el teatro donde se representaban las óperas. ¿Por qué eliminar este y crear uno nuevo? ¿No se podían alojar en el teatro de ópera también las comedias? ¿Cuáles fueron las causas de toda esta mutación, hablando en términos teatrales?

¹⁵⁴ AMS, Papeles del Conde del Águila: tomo 62, nº 55.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

Lo único que sabemos es que el teatro de ópera y sus efectos habían sido embargados por los acreedores y los Autos de este embargo fueron evacuados por la Audiencia en diciembre de 1767.¹⁵⁶ El teatro de Santa María de Gracia llevaba ya funcionando desde 1761 y probablemente su estado de conservación no era bueno. Su situación física y legal, como hemos visto respecto a este último aspecto, no tenía visos de estabilidad. Chacón, previendo esto desde su establecimiento en San Juan de Aznalfarache, ofrecía labrar nuevo teatro para albergar, con todas las de la ley, las representaciones de ópera y comedias, así como luego a estas se unirían los bailes de máscaras. Podemos suponer que ante la situación de liquidación por deudas del anterior teatro y también seguramente por su estado de conservación, no olvidemos que su fábrica era de madera, Chacón decidió construir un nuevo teatro.

No había tiempo que perder, por lo que se iniciaron las representaciones en el viejo teatro de Santa María de Gracia mientras se iba construyendo el teatro de la calle San Eloy, que abrió sus puertas el 25 de diciembre de 1767. Unos días antes, el 7 de diciembre se evacuaban Autos de acreedores por la Real Audiencia en que se liquidaban los bienes correspondientes al teatro viejo. El nuevo teatro ya no era Coliseo de Óperas, sino un teatro en que se representarían comedias y ópera, para todos los tipos de público.

Desgraciadamente, no podemos citar los autos que liquidaron el Teatro de ópera de Santa María de Gracia, pues como es bien sabido los archivos de la Audiencia fueron pasto de las llamas. Sin embargo, ya hemos aludido al reflejo notarial de los acuerdos a que llegaron aquellos autos y a través de ellos podemos conocer quienes estuvieron implicados en aquella empresa teatral que se había iniciado en 1761 y tocaba ahora a su fin.

¹⁵⁶ AHPS, of. 11, 1768, libro 7156, f. 20.

8. El Teatro de la calle San Eloy

Vamos a desarrollar este apartado en dos partes. En una primera trataremos de describir el edificio teatral de la Calle San Eloy y el que quedó sin acabar de la Plaza del Duque. Asimismo el ambiente social de la ciudad en torno al equipo de personas que bajo el mando de Olavide emprenden la tarea reformista que se proponía el Asistente y en la que el capítulo teatral, como veremos, era sólo un empeño más, y probablemente no el más importante, al menos por su envergadura económica, pero de importancia relevante desde un punto de vista ideológico y civil.

Haremos intervenir en esta primera parte a las fuerzas vivas de esta etapa, tal como lo hicimos en la etapa anterior cuando se trataba de introducir el teatro en Sevilla. Así pues, como en la etapa anterior, el Asistente, en este caso don Pablo de Olavide como representante del Gobierno Central, y a este mismo en una nueva coyuntura interior y exterior de la monarquía, al Autor Chacón y todo el equipo de personas que va a estar en torno al teatro en esta etapa. La Iglesia jerarquía, [el Cardenal Solís hasta 1775 y su sucesor el Arzobispo-Cardenal Delgado Venegas (1776-81)], el resto del clero regular y secular, y un nuevo y terrible actor en esta parte, la Inquisición. Finalmente, el Cabildo municipal.

La segunda parte de este capítulo la dedicaremos a los actores y las obras que pasaron por el Teatro.

El 25 de diciembre de 1767 abrió sus puertas el nuevo Teatro de la Calle San Eloy, construido en menos de tres meses, completamente de madera. Las funciones teatrales habían comenzado, sin embargo, a principios del mes de octubre anterior en el Teatro de Santa María de Gracia. Como hemos ya dicho, no se pensó en la reconstrucción o

remozamiento de este teatro, también de madera, que venía funcionando desde 1761, probablemente debido a su situación legal, pues todo lo referente al llamado Teatro de ópera estaba siendo objeto de Autos judiciales por cuestión de deudas. Así pues, Chacón simplemente pasaría con su compañía que representaba en San Juan de Aznalfarache a representar en Sevilla.

Como hemos visto, uno de los compromisos de Chacón era “...construir a sus expensas y en el termino de cuatro años un Coliseo igual al llamado del Príncipe en Madrid...”. Siendo evidente que no iba a esperar los cuatro años, se dispuso a construir el de la calle San Eloy. No creemos que tampoco Chacón cumpliera su compromiso de construirlo a sus expensas. Ante la situación legal del anterior teatro, y la imposibilidad física de construir un teatro de las características del prometido por Chacón, intervendría también el Asistente para facilitar la construcción del teatro provisional de San Eloy por algún o algunos inversores que se convertirían en asentista/s o empresario/s autorizado/s. El Asistente apoya nuestra hipótesis, pues en carta al Duque de Medina-Sidonia con motivo de convencerlo para la cesión de su propiedad para la construcción del Teatro de la Plaza del Duque, le dice textualmente: “...Pienso también en construir aquí un coliseo de firme, porque el que hice es de madera...”¹⁵⁷. No sabemos que ese teatro provisional se hiciera con fondos públicos, pero es muy probable que Pedro García Noriega, apoderado de la propiedad del solar de la calle San Eloy, y don Domingo de Agüera, que a veces figura como empresario del teatro, ambos socios ya del anterior teatro de ópera, estuvieran detrás de la citada construcción, especialmente éste último, quien quizás se ocultaba tras el primero.

Ello nos lleva a concluir que las expectativas de Chacón estaban equivocadas. Chacón pudo pensar en el mes de junio de 1767, momento de

¹⁵⁷ AMS, Papeles del Conde del Águila, t. 62, nº 62.

su oferta, valerse del Teatro de Santa Maria de Gracia hasta la construcción de "...un Coliseo igual al llamado del Príncipe en Madrid...", lo que era su ilusión. La situación legal del antiguo teatro y la premura por comenzar las ansiadas representaciones le disuadirían de su primitivo proyecto. El caso es que como declara don Pedro García Noriega, apoderado del propietario del nuevo Teatro, con ocasión de las dificultades acaecidas poco antes de su cierre en 1779

[...] esta casa se construyó por Jose Chacón Autor que ha sido de ella ínterin y hasta tanto que ponía en practica otra de material que ofreció ejecutar, la cual después de cierto termino había de quedar a beneficio de aquella obra pía [...] y aunque el dicho Chacón, construida la casa actual empezó en ella a ejecutar sus representaciones, no se verificó el cumplimiento del contrato en cuanto a dar principio a la construcción de la que había ofrecido de material, motivo por el que D. Pablo de Olavide valiéndose de aquellos arbitrios que tuvo por conveniente dio principio a ella [...] en la que se impendieron mas de 20000 pesos [...] quedando en alberca...¹⁵⁸.

Parece que las ilusiones de Chacón habían chocado con la realidad. No creemos que luego de construir un teatro fuera a construir otro, por lo que lo más probable es que Olavide, hombre imaginativo, ideara la fórmula para dotar a la ciudad de un teatro definitivo. Sabido es que tampoco esto llegó a feliz término.

Su sucesor como Asistente, fiel y riguroso ayudante y sustituto suyo durante sus dilatadas estancias en las Nuevas Poblaciones, don Francisco Domezain, nos ilustra respecto a este tema en un Informe que realiza para el Consejo de Castilla en febrero de 1779, recién confirmado en el cargo de Asistente. Tras algunas consideraciones, dice Domezain:

[...] tampoco he logrado descubrir los motivos porque permitiéndole al autor Jose Chacón que se aprovechase de los productos íntegros sin retribución para el Hospicio u otro fin piadoso, no se le obligó a la erección del teatro de material semejante al de la Calle del Príncipe de Madrid conforme a su propuesta.

Al contrario, poco después D. Pablo de Olavide proyectó construir por si mismo un famoso (sic) Teatro en el sitio que se nombra la Plaza del

¹⁵⁸ AHN, Cons., leg. 1259, 22.

Duque, contiguo al palacio de Medina-Sidonia en terreno de la pertenencia de este [...]. Y en su virtud se otorgó escritura en treinta de enero de 1769 por el apoderado del Duque y el mismo Olavide estimándose este Magistrado como parte del Hospicio Real [...] Empezó la obra e invirtió en ella en reparos y reditos 3629488 rs... [...] Invertida la suma mencionada conoció el Artífice y manifestó a Don Pablo que era menester mucha más y fue en ocasión de que otros asuntos del servicio de SM le condujeron a las Nuevas Poblaciones y obligaron a una dilatada mansión [...] impidiéndole pensar en este teatro y en los medios de finalizarlo...¹⁵⁹.

El proteico don Pablo y el bueno de Chacón hicieron lo que pudieron, como la Invencible, ‘contra los elementos’.

Por su parte, Chacón -o sus fiadores- construyeron el teatro de la calle San Eloy. El dueño del solar siempre estuvo oculto bajo el nombre de un apoderado, don Pedro García Noriega. Tal era la situación de presión ideológica contra los implicados en el tema teatral entonces. ¿Quién era este Pedro García Noriega? Creemos que otro personaje típico de la Sevilla de la época: por cierto, lo vemos formando compañía con Juan Fernández¹⁶⁰, padre de Rosario Fernández ‘La Tirana’, para un negocio de chalanería (tráfico de ganados) que cancelan en 1765. También pretende ser recibido como hidalgo en Valencina¹⁶¹. En 1776 figura como Procurador de la Audiencia y hacendado en Camas, con un negocio de venta de frutas¹⁶². Hemos visto que se dedicaba también al negocio del teatro, pues participa en la liquidación del teatro de ópera de Santa María de Gracia y actúa como apoderado del propietario del teatro de San Eloy.

El papel de persona que representa al teatro en nombre de alguien oculto desempeñado por don Pedro García, nos lleva a la hipótesis de que junto al autor Chacón, había un dueño del teatro que debía coincidir con el dueño del solar donde estaba ubicado. Hasta ahora no hemos podido desentrañar el enigma. Solamente podemos decir que con vistas a la

¹⁵⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰ AHPS, Of. 11, 1762, f. 619 r-v.

¹⁶¹ AHPS, Of. 11, 1762, f. 936, r-v.

¹⁶² AHPS, Of. 11 1776, f. 397, r-v.

temporada del año cómico que empezaba en abril de 1777, la contratación de determinados actores y cantantes es hecha por Manuel Martínez, autor del teatro del Príncipe de Madrid, en nombre de don Domingo de Agüera, a quien ya conocemos como empresario del teatro de ópera de Santa María de Gracia, citándose a Agüera como “...vecino de la ciudad de Sevilla e Impresario de la Casa Teatro de ella...”¹⁶³. Al parecer, Agüera estaba detrás del negocio del teatro de la calle San Eloy, aunque parecía haberse quitado de en medio con motivo de la liquidación del anterior teatro. Lo que no hemos podido averiguar es si estuvo siempre oculto tras Pedro García, o bien no era él el dueño del teatro, sino un mero empresario que adelantaría el dinero para traer actores y cantantes para esa temporada concreta, como vemos en los contratos citados. No parece, pues, que Chacón costeara el teatro de la calle San Eloy. Más bien parece que pagaba un canon o renta de utilización.

Para hacernos una idea física de este teatro tenemos que recurrir a información indirecta, pues no ha quedado, o al menos no hemos encontrado, ninguna imagen exterior o interior del mismo. Tenemos que recurrir por ahora a ciertos detalles descriptivos que de pasada se nos aportan en un expediente de revisión del teatro¹⁶⁴, ordenado hacer en diciembre de 1778 para comprobar las posibilidades de evacuación que el teatro ofrecía en caso de incendio. La alarma se había creado por el desgraciado incendio que se había producido en el mes de noviembre anterior en el Teatro de Zaragoza. El Consejo de Castilla cursa circular a todos los teatros del reino para obligar a unas reformas conducentes a aumentar la seguridad de los teatros frente a estas eventualidades. Para estas reformas se hace reconocimiento por técnicos del Ayuntamiento que ofrecen un dictamen con detalles del teatro

¹⁶³ AHPM, of. de Manuel E. Repiso, 1777, fs. 258-269r-v.

¹⁶⁴ AHN, Cons., 1259, 22.

[...] tiene en la actualidad seis puertas, una sin uso que cae a la calle que llaman de las Tiendas; otra por donde se entra a la luneta y camarotes de primer piso que cae a la calle del Dormitorio de San Pablo; otra a la de San Eloy que solo sirve para el despacho de las boletas, otra mas adelante que da uso al Patio o Platea; otra contigua por donde se sube a los camarotes de segundo piso, y la otra que da uso a la Cazuela,...¹⁶⁵.

Unos días después (15 de diciembre de 1777) evacuan informe los arquitectos y maestros de obra: se deben abrir puertas de comunicación en el interior del teatro y la puerta que “...cae a la calle de las Tiendas se pondrá de uso y solo servirá para los comediantes y toda la gente que se ocupa en las maniobras de dicho teatro por estar muy cómoda para ella...”¹⁶⁶.

Los técnicos aconsejan construir más escaleras: dicen que en el primer piso hay dos escaleras, una que da a la calle Dormitorio de San Pablo y otra a la calle S. Eloy, para facilitar ambas la salida del público del Primer Piso de Aposentos. Aconsejan construir otra escalera más a la espalda del Palco donde se pone la justicia, suponemos que el palco central frente al escenario, “... para cuyo embarco se hará un corredor de vara y media...” (1,30 metros aproximadamente) y que vaya a dar a la calle San Eloy. En el 2º piso hay una sola escalera para el acceso y desalojo de los espectadores, la cual se junta con la de salida del primer piso y se debe hacer otra más que salga a la puerta de venta de las boletas en la calle San Eloy. Para el tercer piso hay dos escaleras angostas que se deben ampliar hasta vara y media. La cazuela tiene una sola escalera que da a su propia puerta de cazuela en San Eloy y debe haber otra que dé salida también a la puerta de las boletas, aumentando también el ancho de todos los pasillos a vara y media. Aconsejan también los técnicos construir dos bombas de 40 arrobas de agua haciendo un deposito contiguo al pozo de 8 varas de largo por 4 de ancho.

¹⁶⁵ Ibíd.

¹⁶⁶ Ibid

Además se revisan los huecos, ventanas y respiraderos del local que, según el informe

[...] Tiene 14 ventanas o respiraderos repartidas en toda la circunferencia del patio de las que seis están en el tejado y las otras contiguas a los mismos...”; "...además hay en el resto de la casa otras 8 (ventanas o respiraderos) distribuidas por los suelos de 1º y 2º piso sin incluir 4 que tiene el Teatro de más de vara y media como las otras y una en su testero muy alta que tiene 5 varas de alto y 2 y media de ancho....¹⁶⁷.

Llama la atención en la descripción que el Patio estaba dispuesto en circunferencia, más semejante a un teatro a la italiana que al tradicional recinto rectangular de los corrales españoles. Por otra parte, debía tener cierta envergadura por la gran ventana que se describe "...en su testero muy alta...", suponemos que en la portada principal del Teatro en la calle San Eloy, de más de 4 metros de alta por 2 metros de ancha. Por otra parte, y atendiendo a las medidas actuales de lo que suponemos era el teatro en la esquina de las hoy calles de San Eloy y Bailén, y dando por su trasera a un callejón a la calle Murillo, la extensión superficial del teatro sería de unos 1.500 metros cuadrados de planta, contando con un frente de fachada a la calle San Eloy de unos 35 metros y un fondo hacia la calle Murillo de unos 45 metros.

Pero es claro que este teatro de madera era provisional, y no era el que había ofrecido Chacón para que quedara a beneficio de alguna institución de beneficencia, a los 10 años de su contrato. Sevilla no contaba ya con ningún teatro definitivo edificado de material, desaparecido ya el Coliseo de la calle Alcázares, y desde luego la mejor forma de establecer definitivamente las diversiones teatrales en la ciudad era dotándola de un edificio teatral. Esta sería la idea de Olavide que vería al bueno de Chacón incapaz económicamente para semejante empresa, aparte de que probablemente, aunque no tenemos datos, los beneficios del teatro en las primeras temporadas no dieran para muchas ilusiones.

¹⁶⁷ *Ibíd.*

Así pues, Olavide emprendió la obra de dotar a Sevilla con un gran teatro. Para ello convenció al Duque de Medina-Sidonia para que cediese un anexo a su Palacio de Sevilla sito en la Plaza del Duque, cosa que consiguió en enero de 1769. Ya en el verano anterior había hecho algunos contactos para la planificación de este teatro. Al menos conocemos dos ambiciosos contactos: el primero con Du Tillot, primer ministro del Ducado de Parma donde reinaba el infante don Felipe, hermano de Carlos III, vinculado a Sevilla por ser Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería. Olavide había estado con Du Tillot y trabado amistad con él con motivo de sus viajes a Italia, y le escribe pidiéndole planos de teatros italianos, concretamente los construidos por el famoso Bibienna¹⁶⁸. Asimismo, por medio de contactos con el embajador francés Ossun y su ‘factotum’, el famoso abate Beliard, se hace escribir por el arquitecto francés Charles de la Traverse un proyecto para un teatro que sería el que finalmente se emprendería.

Una carta de La Traverse a Olavide conservada en el Archivo Histórico Nacional¹⁶⁹ nos da noticias del ambicioso proyecto inicial para el Teatro de la Plaza del Duque. La carta está fechada en Balsaín en 28 de julio de 1768. Permítasenos citar algunos párrafos de ella por los interesantes datos que aporta, especialmente por la nostalgia de un proyecto que no llegó a termino:

Monsieur, vous enflamme mon imagination pour la chaleur avec laquelle le Project brillant de Don Pablo est communiqué à son Excellence M. L’Ambassadeur.... [...] nous allons deployer les misteres et le charme de l’art, pour le plaisir d’un peuple chéri de la fortune, et qui depuis deux ou trois siècles ne recueille les trésors du nouveau monde que pour en recompenser les sciences et les vertus de l’ancien...¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Tomo esta noticia de L. Perdices de Blas. *Pablo de Olavide (1725-1803). El Ilustrado*. Madrid, Ed. Complutense, 1992, p. 449.

¹⁶⁹ AHN, Inq. 4210-1.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

Habla a continuación de esbozar los planos en Balsaín con arreglo a las medidas y prescripciones que le ha dictado Olavide, cuyo coste será de 8.000 reales. Continúa proponiendo viajar a Sevilla para llevar personalmente los planos, cosa que hizo en diciembre de 1768, pues figura en lista de visitantes del Asistente en tal fecha¹⁷¹. La idea de Mr. La Traverse es que lo que respecta a la construcción propiamente dicha debe ser encargado a un “...excellent ‘maestro de obras’ ainsi que le fut monsieur Marquet dans mes deux fêtes de Madrid...”¹⁷². Se refiere a Jaime Marquet, arquitecto del teatro de Aranjuez y colaborador en las fiestas de los Reales Sitios. Este papel parece que pudo llevarlo a cabo en Sevilla el arquitecto municipal Lucas Zintora.

Continuemos con la carta de La Traverse:

[...] 6° Tout ce que la magnificence de la decoration fixe; la justesse, l’economie des points de vue, la commodité des spectateurs et des acteurs dans les loges et sur le Théâtre exigeront du génie: tout dis-je, sera déterminé sur mes desseins, depuis la façade exterior du vestibule d’entrée jusque derriere la scène.

7° Une medaille éternisera dans les fastes de l’Espagne la gloire du protecteur des muses: j’en serai honoré au nom de la Province dont il fait le bonheur; et mes travaux seront couronnés par une gratification de mille Pistolets ou soixante mille Reaux [...].

[...] Lorque que le corps de l’edifice, loger, Theatre ou Tablado, seront achevé: un chef de Peintres, avec dix de ses officiers, depuis quarante Reaux de sueldo journalier jusqu’à huit seront employés a tracer, imprimer ou aparejar, filer, et peindre ce qui n’à pas besoin du secours de mon bras.

On s’attachera ensuite aux décorations qu’exigent les diferentes scènes ou changements de spectacles. Voici le fond le plus nécessaire. 1° Place Publique. 2° Port du mer. 3° Palais. 4° Appartement. 6° Chambre. 7° Prison. 8° Foret. 9° Jardin. 10°. Rochers solitaires. 11°. Village. 12°. Campagne arrosée d’un fleuve, etc....¹⁷³.

Como sabemos se emprendieron las obras con gran rapidez y se desarrollaron estas hasta fines de 1770 en que quedaron paralizadas. El

¹⁷¹ Tomo el dato de M. Defourneaux, *Don Pablo de Olavide...*, ob. cit., nota 128, pp. 475-6.

¹⁷² AHN, Inq. 4210-1.

¹⁷³ *Ibíd.*

Asistente Domezain en informe que hemos ya citado¹⁷⁴ nos da noticias de que “...invertida la suma mencionada conoció el Artífice y manifestó a don Pablo, que era menester mucha más...”. Creemos que el citado Artífice fue el Arquitecto municipal Lucas Zintora, pues participa habitualmente en los informes técnicos del ayuntamiento.

Olavide faltó de Sevilla durante toda la construcción de la primera fase del Teatro de Medina-Sidonia y al volver en 1773 no quiso o no pudo insistir en continuar la obra, autorizando incluso a utilizar lo construido para otros usos, lo que andando el tiempo haría reclamar a los Duques de Medina-Sidonia la devolución de los locales. Respecto a esta devolución, reclamada por los herederos del Duque, daría lugar al correspondiente expediente ante el Consejo de Castilla en el que se hace tasación de lo existente por parte de peritos, a la orden del Asistente Domezain y su Primer Teniente Juan de Santa María el 3 de mayo de 1779, y de la citada tasación parece deducirse un último intento del Asistente por salvar las obras, pues existen datos de lo que costaría acabarlas: según los técnicos “...por el camino que iba se necesitaban 517.500 reales; por otro modo, al menos 367.500...”¹⁷⁵. Lo curioso de esta tasación es que el 31 de marzo anterior se había recibido orden del Gobernador del Consejo, Ventura Figueroa, prohibiendo las comedias de nuevo. Cabe preguntarse si el Asistente Domezain, favorable personalmente a las diversiones teatrales, hizo un último intento de salvar al menos un local con obras avanzadas que dotaría a la ciudad de un magnífico teatro. Una nueva reclamación del apoderado del Duque de Medina-Sidonia provocó la orden de devolución de la propiedad en abril de 1781¹⁷⁶.

El fracaso de este hermoso proyecto de un teatro estable en la ciudad es preludeo quizás del aciago futuro que esperaba al Asistente. La batalla

¹⁷⁴ AHN, Cons., leg. 1259, 22.

¹⁷⁵ AHN, Consejos, leg 5093, 8.

¹⁷⁶ *Ibíd.*

por el teatro desarrollada en Sevilla desde principios de la década de 1760 continuaba, y seguía librándose entre los contendientes que ya vimos en el capítulo cinco. Creemos que puede ser útil ver la situación de estos mismos contendientes en la siguiente década.

El Asistente de Sevilla don Pablo de Olavide llevaba anejo a su cargo, de manera excepcional y por tanto intencionada, el cargo de “...Subdelegado en la Judicatura y Conservaduría de Comedias en Sevilla y su Reino...”. Esta subdelegación actuaba en funciones del Juez Protector de Comedias del Reino creado en 1724, consagrando una práctica anterior, en una Real Orden en la que por cierto, y a pesar de la fecha, se cita a Sevilla como sede de Subdelegación de la citada judicatura¹⁷⁷.

Como si no tuviera bastante, un encargo más para don Pablo, quien en todo el tiempo de su Asistencia efectiva, hasta noviembre de 1776 en que fue encarcelado por la Inquisición, pasó en Sevilla sólo dos temporadas de cierta envergadura: la primera abarca desde septiembre de 1767 a abril de 1769, con varias estancias más o menos dilatadas en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena; la segunda va desde mayo de 1773 a marzo de 1774; a partir de esta fecha las visitas a Sevilla van a ser esporádicas y cortas¹⁷⁸.

Olavide considera que su nombramiento como Asistente de Sevilla y Superintendente de los Ejércitos de Andalucía eran nombramientos subsidiarios para su principal proyecto que era el de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena¹⁷⁹. La pasión de Olavide es pues la creación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, convirtiéndose Sevilla en una ocupación secundaria y desagradable. Viene a Sevilla en 1773 casi obligado por el Secretario de Hacienda don Miguel de Múzquiz, debido a nuevos problemas de abastecimientos y carestías en Sevilla, y rezongando

¹⁷⁷ AGS, G y J, leg. 993, 84.

¹⁷⁸ Tomo estos datos de M. Defourneaux, *Pablo de Olavide...*, ob. cit..

¹⁷⁹ Citado por L. Perdices de Blas, *Pablo de Olavide...*, ob. cit., nota p. 345.

de tener que enfrentarse al “...terrible Consejo...”¹⁸⁰ en alusión al Cabildo. En una carta de agosto de 1771 había llegado a solicitar a Múzquiz que “...lo releve el rey de la Asistencia e Intendencia de Andalucía porque las Nuevas Poblaciones necesitan de su presencia por varios años para su mantenimiento...”¹⁸¹.

El proyecto de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, acariciado en sus años en Madrid junto al fiscal del Consejo de Castilla, don Pedro Rodríguez de Campomanes, era contemplado por Olavide como la siembra de una nueva sociedad de medianos campesinos, germen de una nueva España. Las enormes dificultades para alumbrar y desarrollar este proyecto van a ocupar de manera primordial sus energías, dejando a la capital de su Asistencia en manos de hombres de su confianza que hacen lo que pueden dentro de la dinámica ideológica, social y económica de la Sevilla de la época.

Como dice la profesora Bolaños Donoso, “...-vida pública del Asistente Olavide = vida del teatro sevillano-...”¹⁸², pero con la salvedad de que excepto por su nombramiento, Olavide no pudo ocuparse sino en una primera y corta época de la instalación del Teatro en Sevilla. A pesar de la temporada larga (septiembre 1767-abril 1769) de su estancia inicial, Olavide tiene más bien su cabeza e interés en las nuevas colonias pues las dificultades para su creación y desarrollo son grandes, y no sólo desde un punto de vista material, sino también por las enormes resistencias de las zonas afectadas a la creación de estos nuevos núcleos de población¹⁸³.

Los apoyos de Olavide para toda su enorme labor reformadora estaban como es sabido en el Consejo de Castilla con su presidente el Conde de Aranda y el fiscal Campomanes. Una primera crisis de confianza

¹⁸⁰ AHN, Inq, 3604.

¹⁸¹ *Ibíd.*

¹⁸² P. Bolaños Donoso. “La Escuela-Seminario...”, art. cit., p. 758.

¹⁸³ Sigo en todo ello a M. Defouneaux, *Pablo de Olavide...*, ob. cit., p. 145-154

en tan inicial etapa de su trabajo en las Nuevas Poblaciones, con incluso una remoción temporal de su cargo como Superintendente de ellas durante una visita de inspección enviada a las Poblaciones por el Consejo en abril de 1769, va a ser crucial para la autoridad de Olavide en sus empresas reformadoras, en Sierra Morena y en Sevilla. En efecto, como dice M. Defourneaux, esta crisis sufrida por el Superintendente Olavide

[...] revela que la *trinca* (Aranda-Campomanes-Olavide) [...] ha perdido cohesión; que un desacuerdo separó, al menos provisionalmente a los dos grandes promotores de la cruzada ilustrada, el presidente de Castilla y el fiscal del Consejo...”; “...este episodio dejó alguna huella en el alma de los dos gobernantes. El golilla (Campomanes) no olvidará la humillación que le había inflingido el gran señor aragonés; contribuirá tres años más tarde, quizás como desquite a la brillante caída de Aranda, que no otra cosa fue su nombramiento de embajador en Paris. Por otra parte, como Olavide temía, Campomanes se mostrará en lo sucesivo más prudente, evitando comprometerse al aportar a su amigo un apoyo incondicional y sin reserva¹⁸⁴.

La enorme tarea reformadora de Olavide puso en pie de guerra a todos sus enemigos, que lo eran del cambio del ‘status quo’ operante en aquella sociedad. Obviamente lo que nos interesa primeramente es la vida teatral sevillana de la época, pero al contemplar a su ‘pilar fundamental’, el Asistente Olavide, luchando en tantos frentes a la vez, comprendemos mejor lo que realmente ocurrió.

Olavide nombró enseguida de su llegada a Sevilla como director del Teatro al marqués de Grañina, don Manuel de Cárdenas y Verdugo, caballero maestrante, perteneciente a la nobleza media sevillana que había obtenido el título recientemente (1711) y que va a ser elegido Diputado del Común en 1772. Por encargo de Grañina se firman los primeros contratos de la Escuela-Seminario de Teatro creada por el Asistente en 1768¹⁸⁵. Grañina es asiduo a las tertulias del Asistente en el Alcázar sevillano y será de los primeros interrogados por la Inquisición en el proceso abierto contra

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 157.

¹⁸⁵ P. Bolaños, “La Escuela-Seminario...”, art. cit., p. 755.

él, concretamente el 10 de octubre de 1768, figurando como el testigo número 18 del citado atestado¹⁸⁶. La prueba que investigaba en este caso el tribunal era la denuncia de alguien sobre que el Asistente había considerado excesivas las misas múltiples que se hacían por los difuntos, alegando que si era cada misa de valor infinito, bastaba con una, y que así lo había él mismo cumplido en el caso de la muerte de sus padres en el día por el Terremoto de Lima. Grañina confiesa que sí que se había producido aquella conversación en una comida celebrada por el Asistente en el Alcázar sevillano.

Traemos estas citas del proceso de Olavide como muestra de lo que poco a poco se estaba preparando contra el Asistente reformador. Sobre el mismo tema es interrogado incluso antes, en el mes de julio de 1768, don Cayetano Valdés y Bazán, Comisario de Guerra de los Reales Ejércitos, hijo de un anterior Asistente de Sevilla entre 1752 y 1757, don Fernando de Valdés, y asiduo también de las tertulias del Alcázar. don Cayetano Valdés fue nombrado director del Teatro en enero de 1769 en sustitución de Grañina

[...] con misión suficiente para que arregle las compañías, amoneste, corrija y castigue a los actores que lo merecieren, hasta ponerlos en prisión, de que dará cuenta, disponga las comedias y demás fiestas que deben ejecutarse, distribuyendo los papeles a los que puedan desempeñarlos mejor; cuide de que no se diga ni haga palabra o acción contraria al respeto que se debe al público y a las buenas costumbres...todo lo relativo al teatro desde, a punta del tablado adentro queda a su dirección y cuidado, reservando a la Justicia el de la tranquilidad, decencia y reglas que deben observar los concurrentes. Y [...] hará saber este decreto al Empresario José Chacón, a quien prevendrá junto a la compañía para leérsela a toda ella...¹⁸⁷.

No parecía gozar de mucha consideración don José Chacón por parte del Asistente. Más adelante confirmaremos este perfil de la personalidad del Autor que se nos va delineando, como persona de quizás no mucho

¹⁸⁶ AHN, Inq. 1866, testimonio nº 18.

¹⁸⁷ AHN. Inq, 3612, caja 1.

carácter. Como dice el profesor Aguilar Piñal, respecto a las atribuciones de Valdés, “...todo lo relativo a este cargo...promovería discordias con el empresario al ostentar competencias muy similares a las suyas...”¹⁸⁸.

El nombramiento de Valdés estaba ya hecho en previsión de una próxima y dilatada ausencia del Asistente que desde mayo de 1769 dejaría abandonada a su suerte la del teatro aún balbuciente y necesitado, como el resto de reformas emprendidas por Olavide en la ciudad, de su presencia física diaria, en una ciudad llena de intereses encontrados y con una dinámica social, económica e ideológica secular fuertemente resistente a los cambios.

Un segundo elemento en esta etapa es el Autor Chacón. Chacón es el Autor de las compañías de cómicos que van a actuar en Sevilla y toma determinadas decisiones en el campo artístico, pero realmente no es el empresario del Teatro, aparte de que el tema del teatro depende en todos los temas de policía pública del Asistente y en su ausencia, de su Primer Teniente, y como hemos visto, de los directores nombrados por Olavide. Por otra parte, como el tema teatral sufre en Sevilla de una situación especialmente anómala, vamos a ver desfilar a más personajes en torno a Chacón.

A falta de más datos, después de sus brillantes memoriales para la introducción del teatro en la ciudad frente al Cabildo municipal y sus generosos ofrecimientos a este para establecerse en ella tras su ‘acercamiento’ a San Juan de Aznalfarache, aparte de sus contactos empresariales para llevar adelante sus proyectos teatrales, se nos va aclarando su personalidad como la de una persona de teatro, de buena intención, superado como su protector por las circunstancias.

¹⁸⁸ F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 92.

Hemos podido verlo viviendo primero en el barrio de San Vicente¹⁸⁹, probablemente para estar más cerca de los cómicos que se formaban en la Escuela Seminario promovida por Olavide, a pesar de que algunos de ellos se marchan a Madrid a trabajar en los teatros de los Reales Sitios en la primavera de 1770, quedando él a su cargo, pues don Luis Reynaud, el francés que hemos visto como director de la Escuela-Seminario, marchó a Madrid igualmente. A partir de 1775, figura viviendo en la Calle Dormitorio de San Pablo, es decir en la calle lateral del Teatro, no figurando su mujer, aunque figurando como casado, a veces empadronado sólo y otras veces acompañado de cómicos¹⁹⁰.

Sus dificultades económicas se reflejan en las deudas que arrastra con la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, a la que debía ingresar anualmente ciertas cantidades como Autor adherido al Gremio de Representantes para contribuir a determinadas actividades de este entre las que estaban una enfermería para cómicos existente en Madrid, ayudas para misas de cómicos difuntos y el cuidado y adecentamiento de las doce capillas de Nuestra Señora de la Novena, patrona de los comediantes, existentes en toda España¹⁹¹, entre las que se contaba la de Sevilla, en la Iglesia del Convento de Nuestra Señora del Pópulo.

José Chacón debía ingresar unos 900 reales por temporada, según la documentación existente en el Archivo de la Cofradía en la Iglesia de San Sebastián de Madrid. Aparte, debía hacer el ingreso de los beneficios completos, menos los gastos, de una función al año. En el transcurso de los 10 años que duraron las representaciones teatrales en Sevilla, mantuvo atrasos en el pago de estas contribuciones y finalmente quedó como deudor cuando abandonó Sevilla en las dificultades finales en el verano de 1778.

¹⁸⁹ APSV: En efecto figura viviendo junto a su mujer, Isabel Fernández, en la calle Ancha de San Vicente en 1770, 1771 y 1772, según los Padrones nº 4 y 5.

¹⁹⁰ APM, padrones de los años 1775 (nº 170), 1776 (nº 170) y 1777 (nº 170).

¹⁹¹ AGS, G y J, 993, 84.

Los primeros atrasos se debieron al consejo del propio Olavide de que no contribuyera a la Cofradía, por lo cual el Juez Protector de Teatros de todo el reino, don Alonso Pérez Delgado, le reconvino por carta, quejándose de ello Olavide al Conde de Aranda¹⁹². Chacón tuvo que ponerse al día y pagó atrasos de cuatro temporadas por un importe de 4.337 reales en la temporada de 1771-72¹⁹³.

En 1777, y como consecuencia de nuevos atrasos en el pago, escribe al tesorero de la Cofradía, Juan Ponce, un memorial en "...solicitud de los representantes de Sevilla a los de Madrid pidiendo algunos fondos para emplearlos en reparaciones que necesita la Capilla de la Virgen de la Novena que hay en el Convento de Ntra. Sra. del Populo de aquella ciudad y que es propiedad de los representantes". Hay carta adjunta de Chacón a Ponce de 13 de septiembre de 77, en que se expresa de esta manera:

[...] Amigo, remito este memorial para que lo proponga a nuestros hermanos a fin de que como en él se expresa se logre nuestro deseo. La Capilla esta adornada y con retablo nuevo, solo la falta que tiene es que la lapida de la bóveda esta hecha pedazos. El retablo está sin dorar y la lámpara sin arder por cuya causa espero que VM esfuerce el asunto a nuestros hermanos para que nos dispensen alguna cosa para suplir dichas faltas. Espero [...] Joseph Chacón.¹⁹⁴

En el mismo expediente hay¹⁹⁵ otra carta de 30 octubre 1777 en que Ponce le requería que pagara 900 reales que debía y Chacón contesta que se los manda con la carta presente que le entregará un tal D. José Suero. La marcha económica del negocio teatral no debía ser todo lo desahogada que Chacón había supuesto.

El teatro pasó por más dificultades económicas como hemos podido comprobar a través de algunos documentos que se hallan en la voluminosa correspondencia y documentación que la Inquisición ordenó recoger

¹⁹² Citada en F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., pp. 73-75.

¹⁹³ ACNSN, leg. 12, 1772.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, leg. 12, 1777.

¹⁹⁵ *Ibíd.*

cuando don Pablo fue condenado. Ya el propio Asistente expresaba estas dificultades en carta al Conde Aranda en septiembre de 1768:

[...] Esta ciudad donde ha muchos siglos (sic) que no había comedias empezó a tenerlas el año pasado con mucha contradicción de estas gentes: sobre todo de la Nobleza de uno y otro sexo que imbuida de falsas máximas la miran todavía con horror. Llega a tanto esta aprehensión que todavía no se ha conseguido que asistan a ella. De aquí viene que este establecimiento por la poca concurrencia de las gentes no hubiera podido subsistir si yo no me hubiera aplicado extraordinariamente a sostenerlo a costa de muchas dádivas. Pues ha habido ocasiones en que ha sido preciso diferir las representaciones y en otras suspenderlas porque no se sacaba ni aún la mitad de las costas...¹⁹⁶.

El “hambre de comedias” de que hablaba Chacón debía ciertamente existir, pero no tanto como para llenar el teatro, sobre todo si no se contaba con la gente más acomodada de la ciudad, fueran nobles o comerciantes. Quizás el nuevo teatro no reunía condiciones de apariencia y comodidad suficientes para la gente distinguida de la ciudad. O más bien, esta gente distinguida no quería mezclarse en un mismo local con el pueblo llano. Olavide y Chacón quizá cometieron el error de suponer que el ejemplo de una ciudad como Madrid se produciría en Sevilla.

En las largas ausencias de Sevilla, Olavide había dejado personas de su confianza en Sevilla al frente de los numerosos frentes abiertos en su programa de reformas, aparte de un Primer Teniente de Asistente que le representaba legalmente. En 1776 estaba al frente del teatro don Cristóbal Montilla, nombrado para este encargo en el verano de 1773 en sustitución de don Cayetano Valdés, que murió al poco tiempo.

Ya en octubre de 1774, pedía Montilla a Olavide que le liberara de la dirección del teatro pues “...tengo mucho trabajo y estoy también organizando la biblioteca de los regulares extinguidos...”¹⁹⁷ con destino a la Biblioteca de la Universidad. Olavide le contesta desde S. Lorenzo del

¹⁹⁶ AHN, Inq. 3604.

¹⁹⁷ AHN, Inq. 3611, caja 1.

Escorial el 2 de noviembre rogándole que "...permanezca hasta su vuelta a Sevilla por ser la persona idónea para el tema..."¹⁹⁸.

Montilla, Abogado de los Reales Consejos y Relator de lo Civil de la Real Audiencia, había sido encargado por Olavide de todo lo referente al teatro y a su orden. Entre sus cometidos, y ello era lo que más pesaba a Montilla, estaba la revisión de las obras que debían representarse, probablemente con instrucciones de evitar roces con la censura eclesiástica y con los sectores sociales de la ciudad más contrarios al teatro. En carta de 28 de febrero de 1776 a don Francisco Javier de Larumbe, hijo del Asistente anterior a Olavide, comisario de guerra y gran colaborador y amigo de don Pablo durante toda esta época, enviada también al propio Olavide, reitera Montilla su renuncia a ser director del teatro por "... saber mi falta de salud, muchas ocupaciones que me hacen estar en el bufete hasta las 8 de la noche y falta de tiempo para reconocimiento de Piezas y velar sobre una obligación delicada y escrupulosa..."¹⁹⁹.

Hombre riguroso y culto, Montilla está siendo presionado ya por la Inquisición, como demuestra que por voluntad propia envía en diciembre de 1776 poco más de un mes después de la detención de Olavide, una declaración al Tribunal con escrúpulos de conciencia en relación con su trabajo de revisión de las piezas teatrales y con declaraciones oídas a colaboradores de D. Pablo. Concretamente se refiere a su revisión de la Tragedia la *Zaire* de Voltaire, traducida por Olavide. En efecto, Montilla se convertiría en diciembre del año siguiente, en el testigo 94 de la causa contra el Asistente²⁰⁰.

Montilla actuaba como censor civil mientras que el censor eclesiástico era don Francisco de Paula Baquero, quien remite memorial de

¹⁹⁸ AHN, *ibidem*.

¹⁹⁹ AHN, Inq. 3651.

²⁰⁰ AHN, Inq. 1866, testimonio 94.

su trabajo como censor en 1777 con la lista de obras revisadas²⁰¹, quejándose de que le entregaban todas las obras a la vez, a veces para su representación en el mismo día, y que en esa situación le resultaba imposible realizar su tarea, comprobando que realmente se representaban muchas obras sin revisión eclesiástica. Entre estas obras que el censor sabe se han representado “...por los carteles que se fijan en las calles...”, sin que hayan pasado por la censura eclesiástica, está la citada tragedia *Zayre* que luego creará escrúpulos de conciencia a Montilla, quien acude en confesión a la Inquisición.

En relación con la renuncia de Montilla escribe don Francisco Javier de Larumbe a Olavide, ofreciéndole su opinión sobre el tema:

[...] yo seria de dictamen de que continuase Montilla porque su genio [...] es acomodado para el intento y cuando se ha necesitado algún rigor le he ayudado yo, que con motivo de la ausencia de Suero ha sido preciso cuidar de todo porque Chacón para nada sabe ni tiene gobierno....²⁰².

Larumbe informaba fielmente a Olavide de todo lo que ocurría en los diferentes frentes políticos que tenía abiertos el Asistente: en carta de abril de 1776, le adjunta lista impresa de los cómicos con que contará el teatro esa temporada de 1776-77 y le dice que Montilla va a continuar con la dirección del Teatro, y añade:

[...] lo que si he procurado es que este año esté abierto el Teatro lo que no se hubiera verificado si no fuese por mí: pues la ausencia de Don José Suero y no tener Chacón quien le diera un cuarto eran sobrados motivos para que faltaren las comedias: pero no ha habido jamás tan buena compañía de modo que Jovellanos y yo estamos disponiendo se haga el Delincuente por haber regulares actores para él.²⁰³.

Vemos el ambiente de la ciudad en torno al teatro. Don José Suero era un comerciante acaudalado de la ciudad que seguramente acudiría a los apuros económicos de Chacón. Apuros que se concretarían especialmente en los adelantos para gastos de los cómicos, traslados y alojamiento de

²⁰¹ APAS, Justicia, 3094.

²⁰² AHN, Inq. 3651.

²⁰³ *Ibíd.*

estos, lo que se conocía habitualmente como “préstamos de cómicos”, costes de alquiler del propio teatro, etc. Hemos visto a Suero antes como enviado de Chacón para pagar la deuda con la Cofradía de la Novena. Y lo vemos también como candidato a un puesto ciertamente importante desde un punto de vista económico y municipal, el de Tesorero de la Junta de Propios y Arbitrios que había quedado vacante a fines de 1775²⁰⁴. En esta candidatura se le caracteriza como “...comerciante acaudalado y gestor eficiente...”²⁰⁵. Parece que el Asistente trataba de colocar a otro de sus hombres en Sevilla para atajar uno de los varios frentes de reforma que tenía abiertos en la ciudad. No sabemos si lo logró, pero este tema era muy importante y sensible pues se trataba de la administración de los bienes de propios y arbitrios del ayuntamiento, palanca económica de cualquier intento de reforma, que encontraba recia oposición en los intereses ya consolidados²⁰⁶. Los bienes de propios del Cabildo sevillano eran ingentes, tanto en propiedades urbanas como rurales, lo que provocaba un poderoso entramado de favores e intereses entre el Cabildo y sus clientelas.

Larumbe, como hombre de la plena confianza del Asistente y protagonista en los temas teatrales, a pesar de que el director del teatro es Montilla, despertaba recelos en éste último quien se queja de sus intromisiones a Olavide en carta de abril de 1776 en la que le dice que

[...] corre por Sevilla que el verdadero director del teatro es Larumbe, porque se dice que Olavide le ha dado esa función...” (pues) "...todos ven a Larumbe disponer funciones, señalar piezas, quitar partidos, y dar casi todas las ordenes en el interior y exterior del Teatro: con todo atribuyo este celo a algún otro interés de que se habla por algunos: bien que éste es oculto, y muy desfigurado; y el manejo manifiesto²⁰⁷.

Los recelos entre los propios colaboradores y hombres de confianza de Olavide son notorios. La presión sobre ellos debía ser muy fuerte.

²⁰⁴ AHN, Inq. 3651.

²⁰⁵ AHN, Inq. 3050.

²⁰⁶ Véase, M. Defourneaux, *Pablo de Olavide...*, *ob. cit.*, pp. 194 y ss.

²⁰⁷ *Ibíd.*

Montilla pide al Asistente plenos poderes y si no que traspase sus responsabilidades a Larumbe. Olavide contesta a Montilla agradeciéndole que continúe como director del teatro y reafirmando que todas las competencias del tema son del Asistente y del Primer Teniente y no de Larumbe, excepto que si hay problemas económicos o que no afecten a jurisdicción, ambos se entiendan²⁰⁸.

En efecto, Larumbe, a pesar de las dificultades del teatro, fantasea con programar la obra de don Gaspar de Jovellanos *El delincuente honrado* nacida en la tertulia del Asistente en 1773 donde "...se estimulaba la creación dramática mediante concursos y lecturas públicas,"²⁰⁹. La representación no se produciría dado que en noviembre de ese mismo año era encarcelado Olavide y la situación de los asuntos en Sevilla era complicada. Larumbe pide a continuación a Olavide que vuelva de la Corte porque los asuntos de los gremios no los puede llevar solo, y van funcionando bien "...a pesar de los que quieren que vuelva la confusión y desorden por sus fines particulares". Este era uno de los frentes más importantes abiertos en la sociedad sevillana por el Asistente²¹⁰. Además era un frente que afectaba a sectores de la sociedad, los comerciantes, teóricamente más cercanos al Asistente. Resumiendo, los gremios sevillanos, actuaban como arrendadores de la percepción de impuesto y al mismo tiempo como prestamistas al común. La colusión de intereses entre estas corporaciones y el Cabildo era manifiesta: existían grandes atrasos en los pagos al común por parte de los gremios, y del común hacia estos en función de préstamos comprometidos. El Asistente encontró fuertes resistencias en este sector tan activo de la sociedad sevillana. Los poderosos tentáculos del poder del Cabildo sevillano se manifestaban en un

²⁰⁸ *Ibíd.*

²⁰⁹ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro*, ob. cit. p. 81.

²¹⁰ Para el tema de la reforma organizativa y financiera de los gremios sevillanos, véase M. Defourneaux, *Pablo de Olavide...*, ob. cit., pp. 194 y ss., y L. Perdices de Blas, *Pablo de Olavide...*, ob. cit., pp. 338 y ss.

sector tan numeroso y de tan específico peso económico y social. Ello proporciona explicación, a nuestro juicio, a la hegemonía ideológica que venía ejerciendo la clase dirigente sevillana sobre la ciudad, hegemonía que se manifestaba en temas como el de la tolerancia de la diversión teatral.

Con motivo de la batalla que llevó finalmente a la autorización del teatro en 1767, colocábamos como actor principal de aquella victoria al Consejo de Castilla y a su Presidente, el Conde de Aranda. Como es sabido, Aranda fue enviado de embajador a París en 1773, siendo sustituido en el cargo por don Manuel Ventura Figueroa, manteniéndose como Fiscal del Consejo, don Pedro Rodríguez de Campomanes.

La coyuntura política internacional en la década de los setenta marcaba también, en un imperio colonial como lo era el español de entonces, la política interior. La política relativa a las diversiones públicas tras la caída de Aranda, se mantenía sostenida ahora por el Marqués de Grimaldi, Secretario de Estado y nuevo hombre fuerte, tan vinculado como sabemos con los Teatros de los Reales Sitios y con los proyectos de Escuela para Actores que pusiera en marcha Olavide en Sevilla y cuyos primeros frutos recogió Grimaldi para los teatros de la Corte, al reclamar toda una primera generación de actores formados en Sevilla para servir en ellos a partir de 1770.

Frente a la percepción económica positiva del inicio de la década anterior por el nuevo reinado y por la llegada de remesas coloniales, durante la década 70-80 la situación internacional cambia y los ingresos coloniales empiezan a tener dificultades. El pacífico reinado de Fernando VI y su continuación durante la primera década del de Carlos III, había mantenido a la Hacienda española en estado de superávit, pero ya en 1769 alertaba el riguroso ministro de Hacienda Múzquiz "...que los gastos eran

excesivos y las entradas no correspondientes...²¹¹. La alineación completa de España con Francia por el Pacto de Familia de 1763, había incrementado cada vez más la tensión en las rutas comerciales con la otra gran potencia marítima y comercial, Inglaterra. Producto de esta tensión era la inseguridad en las rutas de llegada de las remesas americanas y por tanto la disminución de caudales para la hacienda pública.

La batalla reformista dada por Campomanes y Aranda a favor del teatro en 1767, había perdido su primitivo impulso y su razón básica, la respuesta a los motines y desarreglos del año 1766. Los consejos de los partidarios de las comedias de dar distracción al pueblo, especialmente en las ciudades más populosas habían decidido al rey a tolerarlas, aunque insistiendo muchísimo en el orden y la evitación de situaciones pecaminosas. Los bailes de máscaras fueron suprimidos al poco tiempo de cesar el conde de Aranda bajo la acusación de sucesos indecentes²¹², pero también con motivo de dar lugar al lujo y al despilfarro.

Olavide logró introducir los bailes de máscaras en Sevilla y, probablemente duraron hasta el mismo año de 1773 en que fueron suprimidos como en el resto de España. Ello queda atestiguado en la orden comunicada por el Consejo para que cesen estas diversiones "...a los gobernadores y justicias, así de esta Corte, como de Galicia, Valencia, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Cartagena, Alicante, Murcia y Orihuela..."²¹³. Las recaudaciones de estos bailes en el teatro sevillano atestiguan su éxito, aunque no sabemos si tras la novedad de los primeros años, decaerían por las mismas razones que lo hicieron en Madrid, según comunica su Cabildo

[...] Porque los primeros bailes eran compuestos en la mayor parte de las clases de personas de primera distinción, de los tribunales: de oficinas reales; de rentas y del gobierno; de la oficialidad de los regimientos de esta plaza, y de los forasteros; [...] en los últimos bailes, a falta de estas clases de gentes de modo y estimación, algunos fastidiados ya de ser muy

²¹¹ Véase L. Perdices de Blas. *Pablo de Olavide...*, ob. cit., p. 391.

²¹² Para la suspensión de los bailes de Mascara, véase AGS, G y J, 993.

²¹³ AGS, G y J, 993, 110.

frecuentes y en horas intempestivas; y los más escarmentados de las incomodidades e insuperables gastos [...] (los bailes) se formaban de personas bastas, comunes, que hacen negocio en los concursos con los futuros conocimientos adquiridos con artificiosas, atractivas introducciones o libertades...; esta decadencia, que fue notoria, llegó a tal extremo que declaradas dominantes o dueños del teatro las personas de las tales clases sin recatarse las mujeres de nota de lucir con ventajas, novedad y escándalo y de ser vistas y conocidas, ya no tenían las distinguidas y modestas con quienes alternar competentemente ni en el baile ni en el trato...²¹⁴.

Olavide había tratado, como Aranda en Madrid, incluso con su presencia física en los bailes, de estimular la asistencia a estos de la aristocracia y gente distinguida de Sevilla. Una cosa no iba a permitir este tipo de gente: mezclarse con gente de inferior extracción. En Sevilla esto sería incluso más acusado, pues en Madrid las máscaras se celebraban en el teatro de los Caños del Peral y había dos teatros más para las comedias. En Sevilla, las máscaras y las diversiones teatrales tenían provisionalmente un mismo escenario, el teatro de la calle San Eloy.

Creemos que hay en este clasismo, por otro lado perfectamente acorde con la época, y no sólo en España, un factor importante para entender la creación primero en Sevilla de un teatro de ópera, y luego, ya en la etapa del teatro de San Eloy, las dificultades para su mantenimiento, pues difícilmente las clases distinguidas de Sevilla querrían mezclarse en un mismo recinto teatral con el vulgo.

Los teatros de los Reales Sitios fueron clausurados en 1776, confirmando la política de austeridad económica de esta nueva etapa en que la preocupación principal de la monarquía era la defensa y mantenimiento del Imperio. Las preocupaciones ilustradas por la felicidad pública pasan a un segundo plano. Los costes económicos y políticos del reformismo ya no son asumibles: en la Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y en las dehesas

²¹⁴ AGS, G y J, 993, 104.

de propios del Cabildo sevillano del Armajal y Prado del Rey se han deteriorado las relaciones políticas y vaciado las arcas reales. Ni siquiera ya el fiscal Campomanes arriesga posiciones decisivas en defensa de los temas teatrales.

Aparte de la situación que acabamos de describir, ya hemos visto la verdadera actitud del propio rey respecto a las diversiones teatrales: dejó hacer a sus ministros mientras le convino y luego dejó a salvo su capacidad de maniobra frente a las autoridades eclesiásticas y sus compromisos políticos. La llegada al poder del conde de Floridablanca aumentó el giro anti-reformista más que por el talante del nuevo hombre fuerte, por el cambio de coyuntura política marcada por el peligro colonial provocado por la implicación de la monarquía española en la guerra de la independencia americana (1776) que suponía el estado de guerra con Inglaterra y enormes gastos, especialmente en el sitio para recuperar Gibraltar (1779-83).

En cuanto a la Iglesia en esta etapa teatral sevillana hay que considerar, junto a la jerarquía y el clero regular y secular, un nuevo elemento, la Inquisición.

Pero vayamos por partes. Ya vimos la postura del Cardenal Solís en la refriega previa a la autorización teatral de 1767. Ya entonces apuntamos cómo el citado prelado conocía por su propio análisis de la situación, pero también por su cercanía a la Corte, los aires decididamente reformistas que adquiriría el reinado con la expulsión de los Jesuitas y la llegada al gobierno del Conde de Aranda y su equipo. Sus relaciones con Olavide fueron cordiales. Probablemente, el Asistente practicó con él su estrategia de persuasión. Así, con motivo de la sustitución del Maestro de Capilla de la Catedral, a la muerte del maestro Pedro Rabassa en 1767, hace gestiones para proporcionar a la sede sevillana un músico a la altura de su

importancia. El Asistente escribe una carta con este motivo al Embajador de España en Nápoles, recibiendo contestación en julio de 1768: dos maestros compositores napolitanos están dispuestos a venir a Sevilla, Vincenzo Orgitano está dispuesto "...por 1000 piezas al año, más gastos de viaje y que se le mantenga luego el sueldo por el resto de su vida..."; el afamado maestro Nicolo Piccini, favorito de Olavide, no puede venir por compromisos adquiridos, y propone al "...giovine valente Giuseppe Gazzaniga..." por 1000 piezas al año y gastos²¹⁵. Finalmente, Rabassa sería sustituido por el maestro español Antonio Ripa.

Como dice F. Amores del Cardenal Solís,

[...] a pocos eclesiásticos puede aplicarse tan bien como a él el título de "Príncipe de la Iglesia", ya que toda su vida estuvo marcada por una estrechísima vinculación con la realeza hispana, que le hizo prácticamente imitar la forma de vida cortesana en casi todos sus aspectos...²¹⁶.

Aunque había secundado las prohibiciones teatrales durante toda su vida pastoral, era aficionado a las representaciones teatrales, y con ellas fue recibido cuando se hizo cargo en 1745 del Arzobispado. Y en 1769 organizó grandes fiestas en la plaza Colonna de Roma durante los días en que el Papa le impuso el capelo cardenalicio²¹⁷. Pero esto no era contradictorio, pues como dice Aguilar Piñal,

[...] para la mente de la época eran cosas bien distintas [...] una comedia 'popular' con sus lances amorosos o político-sociales, y las funciones alegóricas del colegio, cuya intención panegírica y moralizante las distanciaba de aquellas otras [...] en que se desarrollaban humanas pasiones, como el amor y la violencia²¹⁸.

Durante el obispado de su sucesor, el Cardenal Delgado Venegas, natural de Sevilla y hombre de extracción más sencilla, hay una nueva oleada de predicaciones en contra del teatro en todo el Obispado a cargo

²¹⁵ AHN, Inq. 3612,1.

²¹⁶ F. Amores Martínez. "Los antiguos jardines del palacio arzobispal de Umbrete". *Laboratorio de Arte*, 17 (2004), p. 328.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 328.

²¹⁸ F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 35.

del famoso Fray Diego de Cádiz. En efecto, los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1776, en la lista de representaciones teatrales de la época que nos ha legado don José González de León y que se conserva en la Biblioteca Colombina, se consigna: “ (Noviembre)...30-No hubo por la Mision que estaba haciendo el Padre Fray Diego de Cádiz. Diciembre.1(dom.)-No hubo por la razón dicha el día 30...”²¹⁹.

En la conducta del clero, sin embargo, hay que hacer algunas distinciones. Parte de las acusaciones contra Olavide, y el entorpecimiento de la Iglesia a su actividad reformadora y concretamente su protección al teatro, provino del clero regular, aunque el secular lógicamente se dejara arrastrar por la hostilidad. A este respecto, hemos observado que en los libros de empadronamiento de la Parroquia de la Magdalena en cuya collación se hallaba el Teatro de San Eloy, consta la Casa de Comedias, a partir del Padrón de 1773 con apelativos como “Comedias Viles” ó “Comedias Malditas”, cosa que no ocurría en los años anteriores.²²⁰. Puede ser casual, pero ¿acaso se enrareció aún más el ambiente en ese momento?

El elemento decisivo contra el Asistente fue, como es sabido, el Tribunal de la Inquisición. Esta había estado siendo frenada por el poder civil durante la primera década del reinado de Carlos III y, por ejemplo en el caso de la censura de libros hubo de someterse a la Real Cédula de 1768, muy en la línea de lo que hemos visto respecto a la censura de las comedias, en conflictos como el de *La Criada Señora* objeto de informe del fiscal Campomanes previo a la apertura teatral de 1767, que hemos analizado detenidamente y que permitiría las representaciones en Sevilla y en todo el reino. Como dice el profesor Cañas Murillo, la citada Cédula

[...] Viene a defender la superioridad del poder civil sobre el poder eclesiástico en materias no religiosas que afectan al gobierno de la nación [...], a asentar el derecho de la monarquía a la supervisión sobre decisiones de los tribunales eclesiásticos en asuntos civiles, a otorgar a

²¹⁹ BC, 60-1-129.

²²⁰ APM, Padrones 1768-1778.

los órganos civiles de gobierno, al Consejo y al propio rey, la posibilidad de decir en estos casos la última palabra.”²²¹.

Cuando en 1771 se le arrebató por parte de los tribunales civiles, el delito de bigamia y la potestad de prender y multar a los feligreses por causa de pecados públicos o por falta a normas religiosas, el Inquisidor General Quintano Bonifaz hablaba de “...los irreparables perjuicios que ha de padecer la religión en estos reinos, ...persuadiéndose muchos que ya cesó el Tribunal de la Inquisición en España...”²²².

Como dice Domínguez Ortiz,

[...] aunque era un tribunal eclesiástico, los reyes tenían en ella una autoridad ilimitada [...] Carlos III y sus ministros [...] querían reforzar la autoridad real; en este sentido les convenía mantener la Inquisición”...; “...la monarquía reformadora se limitó a limar las garras del león, sin perjuicio de utilizarle cuando necesitara sus servicios...”²²³.

Quizás había que reforzar de nuevo a la Inquisición entregándole como rehén al Asistente Olavide. El reformismo carolino mostraba su verdadero carácter despótico avisando a todo el equipo reformista de quién era el verdadero patrón.

Otro actor importante en esa época, que lo había venido siempre contra el teatro, era el clero regular, pero a pesar de que de este sector surgieron los ataques más furibundos, no se puede pensar que todo este sector fuera reaccionario. Si la Compañía de Jesús había perfeccionado sus métodos de control de la sociedad civil a través de los predicadores y las misiones que realmente alcanzaron cumbres en este sentido con el Padre Calatayud y sus métodos, una vez que fue expulsada, esta auténtica milicia de la fe debía ser sustituida y acaso esta circunstancia explica este reverdecer tardío de la Inquisición.

²²¹ Jesús Cañas Murillo. “Inquisición y censura de libros en la España de Carlos III: la Real Cédula de Junio de 1768”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, 2004, pp. 5-11

²²² A. Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado...*, ob. cit., pp. 365-367.

²²³ *Ibíd.*.

Junto a las denuncias de Fray José de la Cruz y otros miembros de los sectores más reaccionarios del clero sevillano contra Olavide por el teatro y por otras causas, existía un clero regular que podemos calificar de ilustrado y que reflejaría bien, en el ámbito religioso, lo que también ocurría en el ámbito civil: el pensamiento ilustrado europeo liberal, como el reaccionario, que también lo hubo, ingresa en España con caracteres propios, enlazando con la tradición “...española del gobierno limitado...” con raíces en el siglo XVI, en el caso de los ilustrados liberales²²⁴. Los testimonios del expediente inquisitorial contra Olavide son muy expresivos a este respecto: por poner un ejemplo, la actitud tibia del Marqués de Torreblanca, uno de los fundadores de la Sociedad Patriótica, contrasta con la firmeza del Conde del Águila, sedicente reaccionario, aunque también fue miembro fundador de la Sociedad Sevillana de Amigos del País. Lo mismo puede decirse del caso de los padres Domingo Morico, colaborador de Olavide, y Manuel Gil, feroz acusador²²⁵. El testimonio de Morico ante la Inquisición, defensa apasionada de la tarea reformista de Olavide y valiente denuncia de los vicios y la hipocresía de la clase dirigente sevillana es muestra de un pensamiento ilustrado que sintetiza la ortodoxia cristiana con el racionalismo científico, pues no en vano Morico era matemático. El mismo padre Gil que atacaba a Olavide ante la Inquisición con todos los lugares comunes de una rancia ortodoxia, especialmente en contra del teatro, era Prefecto del Colegio de Abogados y miembro de la Sociedad de Medicina de Sevilla, en calidad de lo cuál redactó la *Relación de las solemnes exequias hechas al Rey N.S.D. Carlos III, impresa en Madrid, en 1790*²²⁶, llegando posteriormente a verse involucrado en la llamada Conspiración Malaspina (1795), urdida al parecer contra Godoy²²⁷,

²²⁴ Citado por L. Perdices, *Pablo de Olavide...*, p. 58.

²²⁵ Cf. Testimonios nº 30 y 78, en AHN, Inq. 1866.

²²⁶ Véase, F. Aguilar Piñal, “Sentimiento de Sevilla en la muerte de Carlos III”. en *Temas Sevillanos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

²²⁷ Véase E. Soler Pascual. “Oposición política en la España de Carlos IV: la Conspiración Malaspina

por lo que llegó a estar encarcelado, no sin antes haber redactado por encargo de la Sociedad Patriótica de Sevilla un *Plan de Nueva Ordenanza de Montes* (Madrid, 1794) dirigido al gobierno, donde se muestra como un reformador económico muy bien informado.

Por su parte, cuando apareció en Sevilla el libelo contra Olavide “Vida de Don Guindo Cerezo”, se produjo una reacción contraria que llevó a una orden de la Audiencia para su prohibición. Los reaccionarios habían llegado demasiado lejos, incluso en Sevilla. Todo ello muestra, en nuestra opinión, que las aparentes contradicciones de la Ilustración española, si la comparamos con la europea, o más concretamente con la francesa, aparecen diáfanas en este periodo de la historia española, muy concretamente en la sociedad sevillana, y específicamente reflejadas en el devenir de la relación de ésta con el teatro.

En cuanto a los actores y el repertorio, por los datos muy incompletos de que disponemos, Chacón contó con buenos profesionales, procedentes de teatros como el de Granada, pero también de Murcia, y sobre todo de Cádiz y de Madrid, e incluso Barcelona. Cada temporada se renovaba parte del elenco, aunque permanecería un cierto número de profesionales de la confianza del autor. Su colaborador permanente, hasta el último día fue Judas Tadeo Navarro, Primer Apuntador de la compañía y que colaboraba con Chacón en la búsqueda de actores para completar los elencos anuales.

Para las primeras temporadas teatrales tenemos pocos datos fidedignos: a la propia compañía de Chacón, parte de la que ya trabajaba en San Juan de Aznalfarache, se añadirían los actores de la Escuela-Seminario de los que nos consta que hicieron sus primeros papeles en el teatro de San

(1795-1796)”. Alicante. *Revista de historia moderna*. N. 8-9 (1988-1990).

Eloy, por la correspondencia del marqués de Grimaldi con don Francisco de Bruna, en la que aquel pregunta por lo que ganaban los actores que iban a viajar a los Reales Sitios en el teatro de Sevilla²²⁸. Por otra parte, encontramos algunas personas en las listas de estos viajeros que no estaban en la Escuela-Seminario, lo que puede suponer, como creemos, que en Sevilla había cierta actividad teatral relacionada con la actividad del teatro de ópera y por tanto anterior al teatro de la calle San Eloy.

Según la información de que disponemos, firmaron contrato para estar en la Escuela-Seminario, Francisco Estrella, Francisco de Palma, Tomas Burquera, Joaquin de Figueroa, Ignacio Caro y Maria de la Bermeja²²⁹. Sin embargo, viajaron a los Reales Sitios Antonio de la Fuente, Francisco Mouton, Vicente Casas, Félix Martínez, Juan Antonio Alzega, Antonio Gómez, Manuela Duque, María Duque, Jacoba Núñez y Francisca de Paula, junto a los ya citados, Francisco Estrella, Joaquín de Figueroa, y Maria de la Bermeja²³⁰. De todos ellos debió nutrirse el teatro de Sevilla desde su apertura en 1767 hasta el final de la temporada 1769-70, es decir hasta la cuaresma de 1770 en que ya se preparaba el viaje de los cómicos sevillanos a Madrid.

Chacón debió encontrarse que parte de la compañía se le marchaba y debía sustituirlos para la temporada 1770-71. Hemos encontrado una carta de pago²³¹ otorgada por "... don José Chacón y don Antonio Laraña, aparceros en el teatro de esta ciudad..." a favor de Antonio Guerrero, prestigioso y anciano músico, guitarrista y compositor que lo había sido de los teatros de Madrid desde la década de 1740, nacido en Sevilla, y que se había contratado para servir al teatro sevillano con sus tres hijas, Alfonsa, la *Poncha*, que pasaría en 1772 a Murcia, y en 1773 a Madrid; Antonia, la

²²⁸ AHN, Inq. 3612.

²²⁹ P. Bolaños Donoso. "La Escuela-Seminario...", art. cit., pp. 762-766.

²³⁰ F. Águilar Piñal. *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 98.

²³¹ AHPS, of. 4, 1770, leg. 2885, f. 131r.

mayor, que también llegaría a Madrid en 1772, y Manuela que acompañó a sus hermanas en 1773 a Madrid²³². Podemos suponer, pues, que el músico con sus hijas serviría el teatro sevillano hasta el final de la temporada 1770-71.

Aunque no hemos podido documentarlo, también Cotarelo nos informa que en aquellas temporadas sirvieron el teatro sevillano Mariana Raboso, actriz probablemente nacida en Cádiz, que serviría en aquella ciudad y que llegó a Madrid en 1771 “...desde Sevilla...”²³³. Era esposa de Vicente Sánchez “Camas”, excelente tenor que llega a Madrid “...desde Cádiz...”²³⁴ en 1774, lo que nos hace suponer que también sirvió por aquellos años el teatro sevillano. Como vemos, dos actores que siguen el fructífero intercambio teatral entre el teatro gaditano y el de Sevilla. Otra actriz que pudo servir el teatro sevillano en esta primera etapa, sería Jacoba Núñez, de quien sabemos que viajó a los Reales Sitios en 1770, pero volvió enseguida porque al parecer no daba la talla. Trabajó, siempre según Cotarelo, como 2ª dama y sobresaliente en Cádiz donde conoció y casó con Joaquín Palomino, con quien la veremos posteriormente en Sevilla. Pero su vuelta a Sevilla desde los Reales Sitios, nos hace suponer que allí seguiría trabajando en esta primera etapa, alternando con Cádiz.

Hemos podido documentar el empadronamiento de otras actrices como Francisca de Silva y Juana Blanco en los alrededores del Teatro de San Eloy, lo que sin ser una prueba definitiva de su trabajo en el teatro, si nos hace suponerla por lógica. A este respecto, en los padrones de la Parroquia de la Magdalena hallamos un padrón de profesiones realizado por encargo del Cardenal Solís en 1769 y en él aparecen declarados como

²³² Extraigo todos los datos en torno a los actores y actrices a partir de E. Cotarelo y Mori. *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, Apéndice, pp. 510-615.

²³³ *Ibíd.*

²³⁴ *Ibíd.*

“comediantes” Juana Blanco y Francisca de Silva²³⁵. De la primera sabemos que llegó a Madrid en 1770, y de la segunda, que no viajó en la expedición de cómicos a los Reales Sitios por desavenencias con la Bermeja y Reynaud, pero que fue reclamada por Clavijo y allá fue a fines de 1770²³⁶. Asimismo, en el padrón que citamos aparece José Correa “cómico” acompañado de su primera mujer María Ríos, también actriz²³⁷.

En temporadas subsiguientes, hemos podido documentar la presencia de la familia Rubert, localizada en 1773 en el padrón de la Parroquia de la Magdalena: Francisco era el padre, famoso gracioso llamado *Francho* que dio ocasión y nombre al partido de los *Chorizos*, y cuando en 1764 formaba parte de la compañía de María Lavenant en Madrid, pidió licencia para marcharse a provincias para atender a la educación artística de sus hijas: con él en Sevilla está Gertrudis, casada con el violinista, sobrino del compositor y músico de los teatros de Madrid Manuel Ferreira, Isidro de la Puerta, quien debemos suponer que colaboraría en la orquesta del teatro²³⁸.

También podemos suponer que serviría en esta primera etapa del teatro sevillano otro ilustre cómico, Miguel Garrido, pues sabemos que llegó a Madrid en 1773, procedente de Sevilla, después de andar en provincias desde 1763. Y Josefa Pérez, “...excelente música y cantora...”, según Cotarelo, quien añade que era sevillana y llegó a Madrid en 1775. De ella podemos suponer que serviría en Sevilla desde los primeros años del teatro, aunque no hemos podido documentar esto todavía.

En el mismo caso estaría Mariano Querol, ilustre gracioso que luego tendría dilatada y exitosa carrera en los teatros de Madrid, quien podría ser natural de Sevilla o Cádiz, pero que en todo caso trabajó en ambos teatros en esta primera etapa del teatro sevillano. A Querol lo hemos podido

²³⁵ APM, Padrón 1º, 1769, nº 215.

²³⁶ APM, Padrón 1º, 1769, nº 224.

²³⁷ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 101.

²³⁸ E. Cotarelo y Mori. *Don Ramón de la Cruz...*, ob. cit., p. 593.

documentar para la temporada 1775-76 a través de un informe que Francisco Larumbe envía a Olavide sobre un curioso incidente ocurrido en enero de 1776 a varios cómicos que trabajaban por entonces en Sevilla. El incidente refleja el enfrentamiento entre instituciones en un caso de aplicación de la justicia a los cómicos quienes estaban protegidos por el fuero del Asistente como Subdelegado protector de Comedias en el territorio de su asistencia. Los cómicos habían sido robados, humillados y encarcelados al ser hallados en una casa de juegos por un alguacil de la ciudad, calificado por Larumbe de “bellaco”, y piden la protección de Olavide, y en su ausencia, de su teniente primero. Junto a la carta de Larumbe, figura el memorial que los cómicos dirigen al Corregidor de Madrid, Juez Protector de Comedias del Reino. Firman este memorial “...Mariano de la Rosa, Isidoro Maiquez, Mariano Querol, Pedro Pastrana y Pablo Rabay, primer y segundo galán, gracioso, segundo Barba y segundo apuntador de la C^a de cómicos de esta ciudad...”²³⁹.

También pudieron servir al teatro de San Eloy, José Morales y su esposa Manuela Pacheco, pues de ambos dice Cotarelo que antes de 1775 habían estado trabajando en Sevilla. Y en el mismo caso estaría María Antonia Méndez, hija del músico de los teatros de la corte Francisco Méndez con quien anduvo en teatros de provincias todos estos años, y de quienes -dice Cotarelo- trabajaron en Sevilla en esta primera etapa y volvieron en 1777, ella de 4^a dama y su padre de primer músico.

Afortunadamente hemos encontrado un elenco completo, el correspondiente a la temporada de 1776-77, en un impreso adjunto a una carta de Francisco Javier Larumbe a Olavide, en la que presume de haber contribuido a la nueva temporada teatral. La lista es como sigue:

²³⁹ AHN, Inq. 3050.

“...LISTA DE LOS COMICOS
que deben representar en la Ciudad de Sevilla este año de 1776

AUTOR. El Sr. Josef Chacón

DAMAS

Primera...La Sra. Catalina Llacer.
Segunda...La Sra. Jacoba Nuñez
Tercera...La Sra. Isidra Martinez
Cuarta...La Sra. Nana Garcia
Quinta...La Sra. Rosa Gonzalez
Sexta...La Sra. Manuela Pacheco
Séptima...La Sra. Josefa Tesio.
Octava ...La Sra. Ana Maria Soledad
Sobresaliente...La Sra. Rosalia Segura.

GALANES

Primero...El Sr. Manuel Florentin.
Segundo...Sr. Francisco Galvan.
Tercero...Sr. Vicente Cayetano.
Cuarto...Sr. Felix Martinez.
Quinto...Sr. Clemente Alvarez.
Sexto...Sr. Andrés Palomera.
Séptimo...Sr. Francisco López.
Graciosos Primero...Sr. Jose Morales.
Segundo, y vejete...Sr. Antonio Orozco.
Primero Barba...Sr. Joaquín Palomino.
Segundo...Sr. Francisco Ruiz.
Sobresaliente...Sr. José Martínez Huerta.
Apuntadores Primeros...Sr. Judas Tadeo Navarro.
Sr. Joaquín Tapia.
Segundo...Sr. Manuel Ayala.
Músico...Sr. Manuel Sotomayor.
Pintor Primero...Sr. Josef Millerchief.
Segundo...Sr. Miguel Guillen.
Tramoyista...Sr. Antonio Frene.
Guardarropa...Francisco Santalla.”²⁴⁰.

Creemos que con pocas variaciones se mantendría esta compañía en la temporada siguiente de 1777-78. Pero hubo cambios, como sabemos por los contratos, ya citados antes, celebrados en Madrid de una nueva “...parte de cantado...” a favor de Francisca Keslar, de María Solís como primera dama y de su marido Felipe Ferrer como Sobresaliente, y de Francisco Méndez, músico, y su hija M^a Antonia Mendez, cantante, citados

²⁴⁰ AHN, Inq. 3651.

anteriormente, actuando de apoderado el Autor Manuel Martínez, representando a “...Don Domingo José de Agüera, vecino de la ciudad de Sevilla y Impresario de la casa Teatro de ella ...”²⁴¹.

Como sabemos, las dificultades definitivas se plantearon con el cierre del teatro en enero de 1778 para su reparación. La temporada 1778-79 empezó tarde y la compañía que pudo reunirse fue corta y al parecer no gustó. A través de la documentación notarial²⁴² que provocó la interrupción definitiva del teatro en julio de 1778, conocemos a algunos de sus componentes. Felipe Ferrer y su esposa María Solís encabezaban la compañía como en la temporada anterior. Francisca Keslar también permanecía en ella, y junto a ellos otros nombres que debían figurar en la compañía que el dramaturgo y autor Luis Moncín regentaba. En primer lugar, su esposa Victoria Ferrer, hija de María Solís y Felipe Ferrer, y junto a ellos actores ya mayores, como Juan de Dios Doblado o el músico Manuel López, y otros empezando, como María Díaz. La compañía era escasa de personal, y probablemente había problemas con la orquesta. La “...falta de entradas...” que aducen los cómicos en los documentos notariales para solicitar ser liberados de sus compromisos con Chacón, debía ser real. Después de magníficas temporadas de teatro, especialmente las dos anteriores, se notaría especialmente la penuria de lo que Chacón había logrado preparar.

En general, podemos afirmar que Chacón había hecho un trabajo de Autor suficientemente riguroso como para contar con buenos actores y actrices como lo demuestran los ejemplos antes citados. Quizás esto explica que la última temporada, a pesar del remozamiento del Teatro, no consiguiera atraer de nuevo a su público. Por otra parte, la presión contra el teatro en la ciudad debía complicar mucho el desarrollo del teatro. Sin

²⁴¹ AHPM, oficina de Manuel E. Repiso, 1777, ff. 258-269.

²⁴² Citada en P. Bolaños Donoso. “La Escuela-Seminario...”, art. cit., pp. 750-760.

poder documentarlo todavía, permítasenos establecer la hipótesis de que parte de las dificultades consistiría en formar una orquesta mediana, teniendo en cuenta que el Teatro se habría nutrido de las capillas musicales de la ciudad, especialmente las de Santa Ana, San Miguel y San Pedro, todas relacionadas entre ellas y con la propia de la Catedral. Podemos suponer que una nueva presión eclesiástica contra el teatro provocaría la desbandada, máxime sabiendo que era tradicional en las capillas musicales de la ciudad la dificultad para participar en eventos exteriores a las celebraciones de la propia iglesia, cuando no en prohibiciones expresas. Basamos la hipótesis en la ausencia de obras musicales en los últimos dos meses de teatro. Habría algún tipo de acompañamiento musical, pero faltan Zarzuelas y Óperas, aunque no podemos documentar que no hubiera tonadillas o algún otro entremés musical pues la relación de González de León no cita este tipo de obras casi nunca. También hay que decir que los espectáculos musicales solían darse en la segunda parte de la temporada, es decir, a partir de octubre, y ésta última temporada murió antes.

En cuanto al repertorio, a la vista de la lista de obras de que disponemos y como dice Águilar Piñal²⁴³, el predominio es para el teatro barroco y postbarroco español. Creemos, sin embargo, que la cantidad de obras que se representaron y el trabajo enorme que supondrían para apuntadores, actores y todo el equipo de producción del teatro obedece, ahora sí, al “hambre teatral” que había en Sevilla. Muchos de los espectadores conocerían el teatro español por las ediciones impresas tan numerosas que se habían hecho en la propia Sevilla²⁴⁴, y ahora podían ver representados muchos argumentos hasta entonces solamente leídos.

²⁴³ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el Teatro...*, pp. 123-124.

²⁴⁴ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el Teatro...*, pp. 27-29.

El modelo para las representaciones era el de Madrid como sabemos por las pretensiones de Chacón, por lo que mucho de este teatro sería acompañado de ilustraciones musicales incidentales compuestas por los músicos de los teatros madrileños, donde era costumbre esta práctica. Ya hemos visto que Chacón contó para ello con músicos ilustres como Antonio Guerrero y Francisco Méndez.

No es posible ahora un examen minucioso de la cartelera teatral sevillana de esta época²⁴⁵, pero por los títulos propiamente musicales que en ella se pueden distinguir, bajo el nombre de Zarzuela, Ópera o incluso Melodrama, podemos contabilizar el número de funciones por temporada de este tipo y las obras que en ellas se representaron. Creemos que es útil separar ambos tipos de representaciones porque ambas son sintomáticas de los gustos mayoritarios del público. La ópera sería interesaría en general a un público culto, muy minoritario; la zarzuela y la opera bufa abrirían el segmento de interés tanto a los sectores minoritarios como a los de clase media; el teatro de prosa incluiría a estos sectores intermedios, y en el caso de las llamadas comedias de magia, irían dirigidas a todos los públicos con capacidad económica para poder presenciarlas.

Hay pocos datos para las primeras temporadas de 1767-68, 1768-69, 1769-70 y 1770-71. Para la temporada 1771-72 hemos contabilizado 31 funciones de ópera y zarzuela con 6 títulos diferentes. Para la temporada de 1772-73, 11 funciones y 4 títulos. En la temporada siguiente de 1773-74 no hubo ninguna función de ópera y zarzuela. En la temporada 1774-75, vuelven los espectáculos líricos con 33 funciones y 6 títulos diferentes. En el año cómico siguiente (1775-76) se ofrecen 17 funciones y 2 títulos diferentes. En la temporada de 1776-77, hay 45 funciones líricas y 11 títulos diferentes. El año cómico de 1777-78 es el de mayor cantidad de

²⁴⁵ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el Teatro...*, ob. cit., Apéndice VII, pp. 270-295.

funciones, 61 distribuidas entre 16 títulos. En la última y corta temporada (mayo-junio 1778) no hubo funciones líricas.

El profesor Águilar Piñal reseña una serie de títulos entre los considerados en la cartelera de González de León como “ópera”, de los que no se conoce autor, excepto para *Los Jardineros de Aranjuez* que lleva música del compositor de tonadillas Pablo Esteve. Quizás serían adaptaciones al español de óperas bufas por los propios componentes de la compañía de cantantes y el músico de la compañía. El caso es que parece que tuvieron cierto éxito a juzgar por las repeticiones y variedad de títulos. También parece ser síntoma de un cambio de orientación empresarial en el teatro observable desde la temporada anterior de 1776, al aumentar las funciones líricas, y por el refuerzo con cantantes como Francisca Keslar, Antonia Mendez y su padre Francisco Mendez como músico experimentado. Probablemente, tanto en la temporada de 1776-77 como la de 1777-78, hubo dos compañías, la española y la de ópera, y así lo deja ver la lista de obras de González de León cuando, con ocasión de la reparación del teatro en enero de 1778, deben ir a representar a dos escenarios distintos y habla de “...las dos compañías...”²⁴⁶.

10. Intermezzo-Loa.

Preferimos considerar la nueva prohibición del teatro en Sevilla como un “intermezzo” (1779-1795), dentro de lo que será en adelante una continuidad prácticamente permanente de la actividad teatral en la ciudad, excepto en momentos de grave dificultad.

La ciudad había experimentado una década de continuidad casi diaria de diversiones teatrales y la aceptación de estas, a pesar de sus todavía formidables enemigos, se había consolidado definitivamente.

²⁴⁶ BC, 60-1-129.

En efecto, cerrado el teatro de San Eloy a las diversiones propiamente teatrales desde Agosto de 1778, recibía inmediatamente la oferta de un empresario italiano Domingo Framalla, así citado en los documentos, quien no puede ser sino el “inventor y director de bailes” Domingo Framaglia citado por Cotarelo²⁴⁷ como activo en Cádiz en los años 1769 y 1770, probablemente sucesor de Antonio Ribaltó como empresario de óperas en Cádiz.

Las óperas italianas sufrían en la ciudad gaditana, desde el inicio de la década de los 70, la competencia del nuevo teatro, el Teatro Francés, creado en 1768, y el impulso del teatro español con las adaptaciones de las óperas bufas italianas al español y el éxito de las tonadillas y zarzuelas. Cotarelo llega a decir que “...El año de 1773 es el último de esta larga campaña, en que durante doce años casi los gaditanos no parecieron cansarse de oír óperas italianas...”²⁴⁸. En efecto, algo debió ocurrir, pues desaparecen los libretos de mano de las óperas, y por ello don Emilio interpreta que se acabarían las representaciones.

En realidad, los documentos siguen hablando de la existencia en Cádiz de un “teatro italiano”, junto a uno español y otro francés. Así se expresa don Manuel de Roda en escrito de diciembre de 1776 al presidente del Consejo Ventura Figueroa en relación con la petición del empresario del teatro español de Cádiz para subir el precio de las entradas “...a imitación de los teatros Francés e Italiano de la misma ciudad...”²⁴⁹.

Pues bien, este Framalla, ó Domenico Framaglia, como él mismo se firma, envía petición desde Cádiz al Asistente de Sevilla, para establecerse en ésta ciudad con fecha de 27 de enero de 1779. En ella ofrece: “...una diversión que se reduce a seis o siete papeles de cantados de especial

²⁴⁷ E. Cotarelo y Mori. *Orígenes de la ópera...*, ob. cit., pp. 270-271.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 267.

²⁴⁹ AGS, G y J, 136.

habilidad para que formen una ópera completa y seis u ocho bailarinas y bailarines que llenen el todo de la diversión...”²⁵⁰.

Debemos deducir del ofrecimiento de Framaglia que se pretendía reanudar el teatro con sólo ópera, pues él acude sólo al ofrecimiento y no propone teatro de prosa. Antes había dicho que deseaba “...franquearle al publico una decente diversión...”²⁵¹. ¿Se repetía la historia iniciada en 1761, ofrecer opera para ir introduciendo el teatro después?. Tal parece, pues no sabemos que hubiera un ofrecimiento paralelo de ningún autor de compañía española para completar la cartelera. Con la información que tenemos, parece que de nuevo se tentaba a la sociedad distinguida sevillana con un espectáculo que pasaba por más decente.

El teniente Santa María le responde al día siguiente pidiéndole hablar con él y solicitando simultáneamente un informe del arrendatario del teatro, don Pedro García, sobre la situación. Este informa que Framaglia ha recogido firmas de abonados suficientes para llevar a cabo el negocio que importará aproximadamente unos 60.000 reales, y que él, como representante de la propiedad del teatro está de acuerdo. Añade también García que Framaglia, “...como Impresario que ha sido varios años en la ciudad de Cádiz, se halla con surtido correspondiente de vestuario y Música que es lo más ventajoso para poder sostener dicha diversión...”²⁵².

Sabemos que el desenlace de éste último intento de continuar fue negativo. A finales de Marzo prohibía de nuevo el Consejo de Castilla las representaciones teatrales en la ciudad y su reino en una orden del tenor siguiente: “...ordeno a V.S. que entre tanto se toma otra providencia disponga V.S. de las necesarias para que no se admita la compañía de

²⁵⁰ AHN, Cons. 1259, 22.

²⁵¹ *Ibíd.*

²⁵² *Ibíd.*

operistas y bailarines en esa ciudad, ni se tengan en ella diversiones teatrales por ahora...»²⁵³.

Así estaban de nuevo las cosas en Sevilla con respecto al teatro.

Pero la demanda de las diversiones se había consolidado en Sevilla, y si no podía ser en el recinto de la ciudad, los cómicos no dejaban de intentar el método que ya había dado fruto en 1766-67: establecerse en sus cercanías. A este respecto, hemos encontrado una curiosa carta del Duque de Alba al Obispo Llanes, fechada en enero de 1788, en la que le contesta a la que denomina “primera noticia” de que se está construyendo un teatro en su villa de San Juan de Alfarache y que

[...] además de que con esta fecha doy la correspondiente orden a aquellas justicias para su demolición [...] me es indispensable enterar a V.S.I. de la certeza con que a los mismos que habían promovido la obra, y acaso la especie de tener mi permiso, les consta por experiencia que jamás podrían obtener de mi éste, pues en al año de 1779 que solicitó establecerse en la citada villa una compañía de cómicos, no lo consintió el gobernador de aquel estado sin embargo de que personas muy condecoradas de Sevilla protegían este intento, cuyo hecho le aprobé previniéndole continuaré en negarlo y que si acudían a mi como se creía, sufrirían igual repulsa.

En el año de 1783 hubo igual pretensión en mi villa de Camas también de mi estado de Olivares como aquella y contigua a la propia ciudad y no obstante que el Autor de la Compañía quiso hacer valer un despacho que llevaba del señor corregidor de esta corte como Protector de Teatros del Reino también le negué la entrada en ella para representar y dispuse que el gobernador de todo aquel estado proveyese autos y dirigiese cartas circulares a todos los pueblos de él, siendo uno de ellos San Juan de Alfarache para que supiesen que en ninguno de ellos habían de permitir sus justicias semejantes funciones²⁵⁴.

Nos hemos referido ya a un caso similar y, además protagonizado por los mismos personajes, el Obispo Llanes y el duque de Alba consorte, casado con la famosa María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo y XV Duque de Medina-Sidonia, José María Álvarez de Toledo y Gonzaga, quien era además, en 1793, fecha del suceso, Inquisidor General

²⁵³ APAS, Justicia, leg. 3094.

²⁵⁴ APAS, Justicia, leg. 3094.

de Sevilla, lo que le había decidido a trasladarse a vivir a esta ciudad. Lo extraño es que en aquella ocasión y suceso -la presencia de la compañía de cómicos de José Solís en San Juan de Alfarache-²⁵⁵ ésta se resistiese a abandonar el pueblo a pesar de las presiones del Obispo que acabó dirigiéndose al Consejo de Castilla, aunque no, al menos no lo podemos documentar, al propio duque.

Pero los cómicos no sólo lo intentaban en el alfoz sevillano, pues anteriormente, en Diciembre de 1783, se recibía en la Asistencia, siendo ya su titular don Pedro de Lerena, una petición de Francisco López, autor de una compañía cómica que estaba actuando en Córdoba, para trabajar en Sevilla. Lerena sometió el asunto al Cabildo, y nada menos que el Alférez Mayor, Juan Ignacio del Rio Estrada, pide que se levante la prohibición, produciéndose en el Cabildo una “...sorprendente división de opiniones, insospechable en años anteriores...”, en palabras de Águilar Piñal²⁵⁶.

De Juan Ignacio del Rio Estrada poco sabemos, excepto que “...tenía su residencia en Madrid y desde 1746 era Alférez de las Guardias Españolas...”²⁵⁷, y residía en Sevilla muy esporádicamente. De los que se le unieron para apoyar su propuesta, conocemos mejor y ya hemos hecho semblanza de Francisco Javier de Peralta, perfectamente coherente en su postura de apoyo al teatro como Diputado del Común a la sazón, por sus vinculaciones con el anterior teatro de ópera, como vimos.

En realidad, el conde de Mejorada había muerto ya y el conde del Águila, que se opuso una vez más con ocasión del intento de 1783, murió al poco tiempo. Se consultó al Consejo y la respuesta fue negativa. La situación general del país desde un punto de vista de la política internacional de la monarquía, de la que ya hemos hablado, y el clima de retroceso reformista, con un Campomanes en retirada y a las órdenes del

²⁵⁵ Nos hemos referido a este suceso en el Capítulo VI.

²⁵⁶ F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 165.

²⁵⁷ A. G. Márquez Redondo, *El Ayuntamiento...*, ob. cit., p. 128.

todopoderoso Floridablanca, no favorecía la vuelta del teatro. Pero, en realidad la batalla del teatro estaba ganada dentro del Cabildo sevillano y fueron circunstancias coyunturales las que impidieron su restauración inmediata.

También figuraba entre los partidarios del retorno del teatro, Francisco Sánchez de Madrid, quien había apoyado a Del Rio en 1783 y se manifestaría de nuevo positivamente en 1787, con ocasión de la petición de un tal Joaquín Portillo, de Cádiz, que ofrecía "...fabricar casa de comedias a estilo de la de Cádiz...", y pagar tres cuartos por cada localidad vendida²⁵⁸. Sobre Sánchez de Madrid, caballero Veinticuatro desde 1782, sabemos que era también, como Portillo, era natural de Cádiz²⁵⁹ y que colaboró activamente en la lucha de los cargos electivos por una presencia mayor en los acuerdos municipales y un mayor control de las tareas del Cabildo²⁶⁰.

Curiosamente, los dos asistentes de la ciudad que sucedieron a Domezain, don Pedro de Lerena (1783-85) y don José de Ábalos (1785-93) no restauraron el teatro por motivos diferentes: el primero, ocupado en casi toda su asistencia con las enormes riadas acaecidas en la ciudad, y el segundo por su temperamento apocado y religiosidad rigorista, producía el caso curioso de negar su apoyo como Asistente a la restauración del teatro frente a una posición favorable, aunque minoritaria, a éste dentro del Cabildo.

Más aún, durante la asistencia de Lerena, recién pasada la terrible riada de fines de 1783, en marzo siguiente, llegaba otra petición de unos cómicos para actuar en Sevilla, y era defendida y aprobada mayoritariamente en el Cabildo. ¿Había olvidado Sevilla el miedo a los castigos divinos? Más bien, había hombres nuevos en su gobierno. En

²⁵⁸ F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 167.

²⁵⁹ A. G. Márquez Redondo, *El Ayuntamiento de Sevilla...*, ob. cit., p. 1060.

²⁶⁰ Extraigo estos datos de F.J. Campese Gallego, *Los comuneros sevillanos...*, ob. cit.

efecto, la aplicación de la reforma municipal carolina, a partir de 1766, facilitó el acceso al gobierno municipal sevillano de síndicos personeros y diputados del común que poco a poco rompieron al bloque municipal de poder tradicional a favor de hombres en su mayoría comerciantes que, a pesar de no tener una mentalidad homogénea, por ejemplo en el tema del teatro, formaron un nuevo bloque que rompió el anterior monopolio. Los que Chacón llamaba “pusilánimes” se atrevieron a hablar, a defender posturas diferentes según los equilibrios de poder en el Cabildo. Como dice el profesor Campese en relación a los cargos electivos fruto de la reforma municipal carolina,

[...] las elecciones quedaron en manos de un grupo social rico e influyente, pero marginado (anteriormente) de las decisiones municipales por el exclusivismo de la oligarquía de las familias tradicionales, es decir, los miembros del Comercio, especialmente relevantes en una ciudad como Sevilla, que aún aprovechaba su antigua vinculación con la Carrera de Indias, pronto renovada con la implantación del llamado libre comercio. Estos comerciantes monopolizaron prácticamente los cargos representativos, formando una especie de oligarquía alternativa, hasta que un movimiento de base y la epidemia de 1800 los desbancaron del poder. El mencionado movimiento estaba formado por los alcaldes de barrio, gentes de extracción más modesta, empleados, pequeños comerciantes y demás, que aprovecharon su autoridad vecinal para subir escalones dentro de la jerarquía municipal y ocupar el vacío dejado por el gran comercio”²⁶¹.

Al parecer, a estos hombres nuevos a que antes nos referíamos, les sucedieron otros novísimos, encargados de otros equilibrios dentro del poder municipal de la ciudad. El poder tradicional se había roto y los grupos de poder se sucedían. La marca de identidad ideológica con que se recubría la oligarquía tradicional, de la que formaba parte el rigorismo moral contrario a las comedias, no podía ya imponer su monopolio ideológico.

²⁶¹ F.J. Campese Gallego. *La Representación del Común...*, ob. cit., p. 407.

Hemos repetido la importancia del papel jugado por los Asistentes para la restauración de las diversiones públicas en Sevilla. Pues bien, durante la asistencia de don José Ábalos (1785-95) se produce la figura contraria: Ábalos no solo se opone al teatro sino también a los toros, bien es verdad que como fiel ejecutor de la política que la monarquía de Carlos III, promueve a partir de 1785. La ciudad vuelve a la tristeza: las comedias faltaban desde 1779, la diversión de los toros, que pasaba por su máximo esplendor en aquellos años, también es prohibida.

En los *Anales de la Plaza de Toros de Sevilla*, dice el marqués de Tablantes: “...Desde el año anterior (1775) hasta el de 1785 es el periodo de tiempo que más producen las corridas, debido, como siempre ocurre, al interés que despiertan los grandes toreros José Illo, Costillares y Romero.”²⁶².

Y más adelante, en relación con la prohibición de las corridas de toros: “...No hay que decir el quebranto tan grande que esto suponía para la Maestranza...la plaza construida en menos de su mitad y con una suma de 80.000 pesos tomados a rédito”²⁶³.

Después de mucho insistir, por fin en Octubre de 1791, la Real Maestranza lograba del Conde de Floridablanca privilegio para que se pudiesen correr toros de nuevo. Inmediatamente, el Asistente Ábalos, “...enemigo declarado de la fiesta, por cuanto en ella veía motivo de alborotos y alteración del orden en el pacífico vecindario sevillano...”²⁶⁴, pidió la revocación del privilegio. La Maestranza recurría a la Audiencia y los fiscales don Juan Francisco de Cáceres Laso de la Vega, Primer Fiscal de S.M., y el fiscal de lo criminal don Juan Pablo Forner emitían sendos

²⁶² R. Rojas y Solís, Marqués de Tablantes. *Anales de la Plaza ...*, ob. cit., pp. 124.

²⁶³ *Ibíd.*, pp.137-38.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 150.

informes rebatiendo las causas de la prohibición.

El fiscal Cáceres rebatía una a una estas causas que, como podemos suponer, y aunque la prohibición se refiriera a los toros, aludían a “...la corrupción de las costumbres, [...] los enormes gastos que provocaban...” en el público por el lujo que se desplegaba, “...la destrucción del ganado boyar”, [...]la ruina de la industria y aplicación sevillana, e introducción de holgazanería...”, y una causa novedosa (para aquella época): “...la nota de bárbaros que se dice nos ponen los extranjeros.”²⁶⁵.

En cuanto al fiscal Juan Pablo Forner, había llegado a Sevilla en otoño de 1790, a un destino que le garantizaba unos ingresos fijos para dedicarse a su tarea literaria y política. De “purgatorio” tacha²⁶⁶ François López ésta etapa de Forner, antes de su ascenso en 1796 a fiscal del Consejo en Madrid. El informe del fiscal Forner, aunque requerido para la defensa de la diversión taurina, ofrece interesantísimas reflexiones respecto a las diversiones públicas en general y dentro de ellas respecto al teatro.

Creemos que estas lúcidas reflexiones manifiestan por fin lo que la ciudad, a través de su gente más consciente, venía callando, temerosa. Dice Forner:

[...] Los pueblos grandes, receptáculos del esplendor de las Artes, de la Cultura, del Comercio, del lujo de las invenciones de los hombres, son los que deciden de la suerte de los Estados, y de sus costumbres y modos de pensar pende de ordinario la constitución de las sociedades políticas. Cuanto se practica y ejecuta en ellos es todo artificial, todo inventado, efecto del estudio o capricho industrioso. Los sentimientos de la Naturaleza, yacen allí ahogados o acomodados a los usos facticios, hijos del lujo y de la que se llama civilidad. Por lo mismo, las Diversiones naturales, aquellas que inspiran en los hombres el impulso de la Naturaleza, son miradas como ridículas en los grandes pueblos, donde como se vive con arte y con

²⁶⁵ BC, 59-3-30.

²⁶⁶ F. López. *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, pp. 495 y ss.

esplendor, nada divierte sin brillantez ni artificio.

Sevilla es actualmente un notable ejemplo de esta verdad. Reducidos sus habitantes a una austeridad o más bien a una rigidez áspera que los aleja de todo recreo y esparcimiento, manifiestan en lo exterior el abatimiento hipócrita que influye la opresión con que son gobernados, cuando en lo interior se abrasan en vicios voraces que tal vez desconocieran si les fuera lícito desahogar sus inclinaciones en los recreos públicos. Sevilla que en otro tiempo fue el Emporio de las Artes, el centro de la esplendidez y la ciudad más amena entre las de España, es hoy el imperio de la indolencia, el centro de la languidez melancólica, y una comunidad triste en donde hambriento el pueblo ejerce sordamente cuantos vicios halla proporcionados para socorrer la necesidad que le fatiga. La clase noble que por su calidad viven exentos de las obligaciones del trabajo, da a su ocio el empleo que permite la constitución semimonástica de la Ciudad. La Plebe, acuadrillada en las puertas de la tabernas se embriaga por no tener otro entretenimiento a que distraerse siendo aquella torpe irracionalidad la única diversión que conoce. La Venus vaga tiene su trono en esta población, y con dificultad se hallaría otra donde corra con más insolencia este vil tráfico. En suma, como no hay diversiones públicas dirigidas y presididas por la ley, como esta no ejerce su imperio en el interior de las casas por la precauciones que se toman para que no transpire lo que pasa en ellas; y como las poblaciones grandes no aman las diversiones campestres y sencillas de la pura naturaleza, Sevilla con grandes apariencias de austeridad religiosa yace abismada en un desorden sordo y profundo que enerva su constitución y enflaquece cuantos medios se procuran tomar para reanimarla. Todo está lánguido en ella, todo alertagado y sin movimiento. Falta la energía en sus principios constitutivos. El Sello del Ocio y el Fastidio se ve impreso en el semblante mismo de sus ciudadanos.²⁶⁷

El fiscal Forner llegaría a tener cierto ascendiente en Sevilla, allí se casó y pudo saludar antes de su deseado ascenso a Madrid, la reapertura del teatro el sábado 17 de octubre de 1795, con una *Loa* en la que, de nuevo, alto y claro, y esta vez dirigiéndose a un público menos selecto y minoritario, puso en escena las ideas que tenía sobre esa pasión inconfesable de la ciudad de Sevilla por las diversiones públicas, y concretamente por el teatro. Algunos se sintieron muy ofendidos, pero quedaba dicho²⁶⁸.

²⁶⁷ BC, 59-3-30.

²⁶⁸ Véase para ésta polémica, P. Bolaños Donoso, P. y J. Cañas Murillo, *Introducción o Loa para la apertura del teatro en Sevilla de Juan Pablo Forner*. Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2010.

PARTE II

**Rosario Fernández Ramos (1755-1780):
El prendizaje del teatro y de la vida.**

1.- Infancia y Juventud en Sevilla (1755-1770).

El 1 de Noviembre de 1755 un fortísimo temblor de tierra se sintió en Sevilla. Era la réplica del llamado terremoto de Lisboa que asoló aquella ciudad y se sintió en Sevilla, dejando tras sí gran cantidad de derrumbamientos de casas y techumbres, entre otras la de la Santa Iglesia Catedral y la de la Parroquia de Santa Ana en Triana.

El 24 de Septiembre próximo pasado había nacido muy cerca de ésta su parroquia, Rosario Fernández Ramos, la que luego sería actriz famosa, conocida como ‘La Tirana’, según consta en partida de bautismo en la Parroquia de Sta. Ana²⁶⁹ de dicho barrio sevillano. Fueron sus padres Juan Manuel Fernández García, natural también del barrio de Triana en Sevilla, y Antonia Ramos Muñoz, “natural de Zeuta de donde siendo de 9 años sus padres la trajeron a esta ciudad...”, y viven en c/ Larga²⁷⁰.

Acerca del barrio de Triana, dice el historiador sevillano Justino Matute:

“No obstante que Triana sea una misma con Sevilla, la distancia que media entre ambas y la autoridad que le han ganado sus ilustres establecimientos le ha proporcionado que se le considere con cierta superioridad de que carecen las demás parroquias”.²⁷¹ En efecto, Triana era considerado un

²⁶⁹ APSA, Libro 51, f.442: “En Domingo cinco días de Spte. de mil setecientos y cincuenta y cinco años yo el Tte. Dn. Fernando Vazquez Franco cura tente. de esta Iglesia Parroquil. de Sa. Sta. Ana de Triana bauticé solemente. a Maria del Rosario Franca. de Paula de la Merced terc^o(¿) hija de Juan Manuel Fernandez y de Antonia Ramos su legitima muger. Fue su Padrino Dn. Fernando de la Era vecino del Sagrario, a quien advertí el parentesco espiritual y la obligacion de enseñar a su ahijada la doctrina ctana. Nacio el dia veinte y cuatro de Septe. y lo firmé ut supra= firma Dn. Fernando Vazq franco cura thte." Al lado: "Ant^a (ileg.) vale"=firma el mismo

²⁷⁰ APAS. Leg. 05404: “Juan Manuel Fernández, hijo de Angel José Fernández y Juana Nicolasa García, natural de esta ciudad, Parroquia de Sta. Ana, donde se empadronó y cumplió con la Iglesia la Cuaresma de este año...”. “Antonia Ramos Muñoz, hija de Blas Ramos y de Beatriz Muñoz, natural de Ceuta de donde siendo de 9 años sus padres la trajeron a esta ciudad... empadronada en la Parroquia de Sta. Ana y cumplió Cuaresma este año. No firma por no saber y es de edad de 19 años.” Testimonio de Beatriz Muñoz, madre de la contrayente: “...es mujer de Blas Ramos, sargento inválido y jura ser madre de la contrayente y viven en c/ Larga...”

²⁷¹ Justino Matute y Gaviria, *Aparato para escribir la Historia de Triana y de su Iglesia Parroquial*. Sevilla, 1818, p. 131.

barrio diferente entre los de Sevilla y sus funcionarios civiles tenían una serie de prerrogativas desde la época de Felipe II.

Triana era en aquellos años uno de los barrios más populosos de Sevilla, sólo superado por los alrededor de 4.000 vecinos que habitaban el barrio del Sagrario en el centro de la ciudad. Concretamente, en un censo que se conserva del año 1745, consta que Triana tenía 2.032 vecinos. Y en otro censo de carácter militar que se realiza en 1768, constan 2.675 vecinos, lo que acredita una evolución de la población bastante favorable, debido a una época en que las epidemias, bastante frecuentes y mortíferas en el barrio, sobre todo las de 1709 y 1785, no hacen su aparición²⁷².

Así pues, y a falta de una cifra más precisa, podemos calcular que alrededor de 1755, año del nacimiento de Rosario Fernández, la población del barrio de Triana podría estar en torno a los 10.000 habitantes, lo que suponía una cifra de -aproximadamente- el 12% del total de la ciudad, cuya población para la época citada era de unos 85.000 habitantes.

En cuanto a los padres de Rosario, los hemos visto empadronados en la Parroquia de Santa Ana de Triana, ya casados, en los padrones de 1755 y 1756, viviendo junto a Juana Nicolasa García, madre de Juan Fernández que figura como casada en ambos. Sin embargo, Antonio José Fernández, abuelo de Rosario y marido de la citada Juana Nicolasa, no aparece en ninguno de los dos padrones. Pocos datos poseemos sobre éste su abuelo paterno, aunque creemos que habría sido escribano de Cabildo en la localidad cercana de Castillo de las Guardas²⁷³. A partir de esta información, nada más sabemos.

²⁷² Pablo Tornero Tinajero, *La población de Triana en 1794*. Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, 1975, pp. 20-21.

²⁷³ Así figura en AMS, libro de vecindades de la Sección 2ª, carpeta 337, nº 185.

El hecho de que tanto la madre de Juan Fernández compartiese una sola vivienda, sin más vecindario, denota un cierto status social en un barrio en el que existían 26 Casas Corral, tipología de habitación típicamente sevillana y característica de los estratos más populares de la población de la ciudad²⁷⁴. Vivían, como queda dicho, en la calle Larga, la actual calle Pureza, sin duda entonces como hoy la calle más importante del barrio. Paralela al río, está presidida por la Parroquia de la Señora Santa Ana y su filial, Nuestra Señora de la O, y contenía algunas de las casas solariegas mejores del barrio y el comercio más destacado. La actividad del pequeño comercio era la más representativa de esta calle, aunque también en ella vivían el mayor número de empleados de la administración, y junto con su paralela la calle Orilla del Río era la que albergaba la mayor cantidad de hijosdalgo empadronados en todo el barrio.

Con estos datos, podemos caracterizar la familia en la que nace Rosario Fernández, como de clase media, o mejor dicho ‘acomodada’, esa clase media naciente, frágil, que caracteriza ese momento histórico. Juan Fernández, su padre, figura como un pequeño comerciante que complementa esta actividad, lo veremos más adelante, con incursiones en oficios dependientes del Cabildo sevillano.

En cuanto a la actividad comercial de Juan Fernández, lo vemos en estos años con un establecimiento de “refino”²⁷⁵ en la calle Larga de Triana, firmando un poder a procuradores en el que testifica un tal Antonio Lince²⁷⁶. Este testigo que presenta Juan Fernández, Antonio Lince, debía ser familiar -probablemente sobrino- de Pedro Lince de Verástegui, acaudalado comerciante con Indias y futuro primer Síndico Personero del Cabildo sevillano. Como documenta Fernando J. Campese, en su

²⁷⁴ Pablo Tornero Tinajero, *op. cit.*, pp. 37-41.

²⁷⁵ DdA, tomo V (1737): Establecimiento de “refino”, “Usado como substantivo, se toma en Sevilla por la lonja donde se vende cacáo, azúcar, chocolate y otras cosas”.

²⁷⁶ A.H.P.S., Oficio 17, libro 18513, fol. 1393 r-v.

prosopografía de los *Comuneros Sevillanos del siglo XVIII*, el apellido Lince, proviene de una familia irlandesa originariamente llamada Lynch que se avecinda en Cádiz a principios del siglo XVIII y que se va a dedicar con gran aprovechamiento al comercio con América, indistintamente desde Sevilla y Cádiz²⁷⁷. Creemos, pues, que este Antonio Lince sería un comerciante colega y amigo de Juan Fernández.

Por otra parte, el acercamiento de Juan Fernández a los oficios administrativos de la ciudad tuvo probablemente que ver en la decisión de cambiar de ambiente. En efecto, el joven matrimonio va a mudarse al barrio del Sagrario, al centro neurálgico de Sevilla, en algún momento anterior a 1758, pues la segunda hija del matrimonio, Francisca de Paula, nacerá el 26 de enero de ese año en la collación del Sagrario, donde figura bautizada²⁷⁸. Podemos acreditar de nuevo esa vecindad el 23 de Mayo de 1759 pues en esa fecha viven en la Calle de la Borceguinería (actual Mateos Gago), como consta en el poder testamentario que se otorgan mutuamente los esposos en donde ya figuran los hijos habidos:

[...] En el nombre de Dios amén. Sepan cuantos esta carta de poder vieren como nos Juan Fernandez y Antonia Ramos su legima. mujer vecinos de esta cid. de Sev^a en la Borceguineria collacion de Sta. Maria la mayor [...] estando la susodicha embarazada y ambos con salud... ambos declaramos hacer cinco años poco menos que contraimos Legmo. Matrm^o [...] a cuyo tiempo no entramos dote ni Capital alguno pues cualesq^a bienes y Caudales que tenemos es adquirido durante nuestro Matrm^o por lo que [...] a cada uno la mitad de que tenemos para nuestros hijos legmos a Maria del Rosario de edad de cuatro años, a Francisca de Paula de diez y seis meses y al próximo barón o hembra ...²⁷⁹.

El documento exhala en su formalidad cierto perfume de amorosa armonía en el matrimonio y, sobre todo, ilusión por el nuevo hijo que esperan. Lleva

²⁷⁷ Fernando J. Campese Gallego, *Los Comuneros sevillanos del Siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*. Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2004.

²⁷⁸ Parroquia del Sagrario, Libro de Bautismos, n^o 65, f. 40, 1758.

²⁷⁹ A.H.P.S., Oficio 17, Libro 1^o, 1759, f. 627.

la firma de Juan Fernández por él mismo y por su mujer, Antonia Ramos, pues ella no sabe firmar.

Este salto desde Triana al centro neurálgico de la ciudad, a la collación del Sagrario, nos parece ser un indicio importante, en vista de la trayectoria de Juan Fernández, que hemos seguido hasta su muerte, de su ‘status’ social y de sus aspiraciones: El barrio de Triana, al otro lado de la ciudad, al que había que acceder a través del puente de barcas que entonces existía, era un barrio eminentemente popular, de un nivel económico y social inferior, en general, al de la nueva residencia del matrimonio Fernández-Ramos. Salir de aquel entorno significaba la búsqueda de un porvenir y unas relaciones de mayor nivel para los padres, pero también para los hijos del matrimonio. Esto queda acreditado por los datos que poseemos, citados al principio de este trabajo, pero a ello podemos añadir datos procedentes de una fuente que consideramos bastante fiable y sintomática: se trata de la lectura detenida de la única publicación periódica con que contó la ciudad entre los años de 1758 y 1767, bien es verdad que con interrupciones significativas. Nos referimos al *Hebdomadario útil sevillano* que el impresor José Navarro y Armijo comenzó a publicar en 1758²⁸⁰, con una serie de secciones de información más o menos fijas, entre las que figuraban la relativa a ‘Actos Piadosos’, ‘Ventas, y Compras’, ‘Amos y Criados’, ‘Pérdidas’, ‘Hallazgos’, ‘Robos’, ‘Restituciones’, ‘Noticias Extraordinarias’, y noticias de carácter económico como cambios monetarios y precios de granos. Pues bien, en la sección de ‘amos’ y ‘criados’ es frecuente ver el ofrecimiento para colocarse de criado o criada y, sobre todo, de amas de cría por parte de vecinos del barrio de Triana, especialmente de las zonas más populares como la calle Castilla y la de Maria Niño, curiosamente la calle donde vivía Antonia Ramos con su familia, tal como hemos podido documentar consultando padrones de la

²⁸⁰ *Hebdomadario útil sevillano*, BUS, 1758-1759, recurso electrónico.

Parroquia de Santa Ana²⁸¹. Ello denota un origen más humilde de Antonia Ramos, aunque su padre, Blas Ramos, era sargento ‘inválido’, tal como aparece en la Partida de matrimonio de Juan y Antonia, con ciertos ingresos que a su muerte son reclamados por su viuda Beatriz Muñoz, en poder, a procuradores del que es testigo su yerno Juan Fernández²⁸².

Como decíamos, la mudanza desde Triana a la collación del Sagrario supone, en nuestra opinión, un deseo de mejora social para el matrimonio Fernández-Ramos y por consiguiente para sus dos hijas nacidas, M^a del Rosario en Triana, y Francisca de Paula ya bautizada en la Parroquia del Sagrario. El hijo que esperaban nacería en el mes de Agosto siguiente como consta en la partida de Bautismo que obra en la Parroquia del Sagrario²⁸³. La ausencia de referencias posteriores a Juan Bartolomé, que así llamaron al niño, nos induce a pensar que moriría en los primeros meses de su vida.

Curiosamente, en un documento contiguo al poder testamentario al que acabamos de aludir, encontramos a Juan Fernández "con Posada en la Borceguineria" actuando como testigo de otro poder testamentario de un vecino, Miguel de Chaves, maestro pastelero. Inicialmente dudamos acerca de esta identidad relacionada con la citada actividad, dado lo común del nombre Juan Fernández. Pero hemos podido, no obstante, confirmar al padre de Rosario como titular de esta actividad de posadero, al verlo optar al cargo de Alguacil de la Justicia del Cabildo sevillano, cargo que obtiene en el año de 1768, aunque probablemente lo pretendía ya desde 1762, pues la fé de bautismo que presenta como avecindado en Sevilla tiene esa fecha²⁸⁴.

²⁸¹ Parroquia de Santa Ana, padrón 2º, nº 370 (1752) y nº 374 (1754).

²⁸² AHPS, of. 17, Leg. 11178, f. 1029.

²⁸³ APSS, Libro de Bautismos, 1759, l. 65, f. 125: “En lunes trece días del mes de Agosto de mil setecientos cincuenta y nueve...bauticé a Juan Bartolomé Francisco de Paula, Antonio, Domingo, que nació el día dos de este mes, hijo de Juan Manuel Fernandez y de Antonia Ramos, su legítima mujer...”

²⁸⁴ AMS, LEC 1a, 10/5.

En la documentación relativa a la admisión de Juan Fernández para el cargo de Alguacil de la Justicia del Cabildo sevillano, encontramos datos curiosos: en primer lugar, cuando se le propone para el cargo, lógicamente se piden informes que dan como resultado lo que dicen: "personas de toda verdad" que "... Juan Fernandez es de buena vida y costumbres, de natural quieto, sin que haya sido procesado por causa criminal ni sido preso por ella..."²⁸⁵, para cuya justificación se acompaña certificación del Alcayde de la Carcel en la que éste dice

[...] que desde el año de 1750 que estoy en actitud de dicho empleo hasta el de la fecha, no ha estado preso en ella Juan Fernandez, vecino de esta ciudad por otras causas más que por deuda, ni me consta que anteriormente a dicho año lo haya estado por otra mas que por lo referido...²⁸⁶.

Pero no todos los informes eran favorables, salvando el tema del incidente, al parecer menor, de las deudas. Esto es indicio de que un incidente de prisión por deudas no manchaba definitivamente a una persona y demuestra cierta tolerancia para estas eventualidades, seguramente muy frecuentes dadas las dificultades económicas y la precariedad en el recurso a la financiación en aquella época.

Además, como decíamos, entre la documentación a la que nos referimos, hay un memorial de oposición al acceso al cargo por parte de Juan Fernández: se trata de un escrito de Antonio Gama, Diego María García y Cristóbal de Carmona, alguaciles de Vara Alta y de numero de la Real Audiencia de esta ciudad quienes, enterados del nombramiento,

[...] encuentran notorios defectos en el Fernández que en el todo le hacen incapaz para el servicio de dicha vara: lo primero por ser sujeto que está concursado sobre que en la actualidad hay autos pendientes en el oficio de José Ruano, Escribano de Provincia; lo segundo porque su madre tiene también actualmente el ejercicio de mesonera en la Posada del Toro al sitio de la calle Jimios; y lo tercero porque este mismo inconveniente en él reside pues está con destino en la Posada del Arzobispo, empleos por si incompatibles, pues siendo como es del que solicita... [ilegible]...

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ AMS, LEC 1a, 10/5.

de toda independencia que conspire a poder cubrir cualesquiera malicia como de ordinario ofrecen los que logran el que tiene el mesonero, mal disfrutando este podrá remediar aquellos, antes si le servirá para en algún modo lograr franqueza y que no se registren como deben sus dos casas Posada, de que podrán sobrevenir algunos prejuicios de notable consideración y difícil remedio: A esto se agrega el no ser bien visto poner la Vara en sujeto que por las referidas circunstancias no se conducirá con el decoro y respeto necesario, y lo que más es que a los suplicantes ningún beneficio se les sigue, antes si agravio notorio pues es regular se diga lo mismo son unos que otros con lo que respecto que se tribute a la Jurisdicción será ninguno y cada día irá a más su desprecio ... parece hay sobrados motivos para que se suspenda dicho recibimiento y en caso necesario se averigüen dichos defectos los que teniendo presente V:I. no creen los que suplican admitan al Fernández en el citado empleo porque como V:I es quien pone su mayor esmero y cuidado en que se rinda a la Jurisdicción el mayor obsequio y respeto nunca en el citado Fernández la depositaría el que muy bien conoce lo extraño que es entrar a ser Alguacil y tener Posada abierta, pues ha quitado la tarjeta que en su Balcón tenía, tal vez para colorear, temiendo este paso, el asunto”²⁸⁷.

No obstante todo lo antecedente, Juan Fernández juraba su cargo el 9 de mayo de 1768, no sin la oposición de algún capitular que consideraba nulo todo el proceso de nombramiento por haber muerto el Duque de Medinaceli en el mes de enero anterior, quien como Alférez Mayor del Cabildo había propuesto en primera instancia a Juan Fernández para el cargo. Por otra parte, en Julio de 1770, nuestro hombre no había hecho frente a las “fianzas de residencia”, es decir, al pago del cargo, pero el comentario que se hace en el Cabildo es que “en esa situación se hallan otros muchos ministros”²⁸⁸.

Paralelamente a estas incursiones en la profesión de oficios administrativos, vemos también endeudarse al matrimonio varias veces, en cantidades medianas y siempre con mercaderes de pequeño nivel, haciendo constar también que les prestan dinero por amistad. Este es el caso de un tal Juan Durán que les presta 130 pesos (2.600 reales), en Junio de 1763²⁸⁹ y el comerciante en “malteses”, vecindado en las Gradass de la Catedral, Juan

²⁸⁷ AMS, LEC 1ª, 10/5

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ AHPS, Oficio 17, 1763, f. 647.

Bautista Aza y Compañía, que presta al matrimonio Fernández Ramos, 3.260 reales, en febrero de 1764²⁹⁰. A partir de estos datos, podemos concluir que Juan Fernández tiene un comportamiento económico inquieto que podemos calificar como comerciante de medio nivel que mantiene varias actividades al mismo tiempo y se relaciona con mercaderes sevillanos de su mismo nivel.

Por otra parte, su comportamiento social presenta un interés más singularizado: así, lo vemos otorgar amplio poder notarial a su esposa, Antonia Ramos, y firmarse “Juan Fernandez de Revolledo” (sic). Es la primera y única vez que, de momento, lo hemos visto firmar con ese segundo apellido. Y, claro, teniendo en cuenta que por sus padres debía sencillamente llamarse Juan Manuel Fernández García, y que en documentos conocidos de la propia María del Rosario, como el testamento publicado por Cotarelo en la conocida biografía de la actriz, figura a veces el nombre de su padre con ese segundo apellido, hemos buscado referencias de ese nombre, ciertamente más linajudo que los apellidos más comunes del padre de nuestra actriz²⁹¹.

A pesar de la lejanía en el tiempo y de pertenecer seguramente a alguna rama familiar colateral, la manía nobiliaria y el prestigio que en la sociedad rígidamente estamental española suponía gozar, aunque fuera

²⁹⁰ AHPS, Oficio 17, 1764, f. 185 r.

²⁹¹ El apellido Rebolledo tiene raíces de hidalguía originaria en Navarra, y nuestro Juan Fernández podría pertenecer a una rama secundaria de un Juan Fernández de Rebolledo, rico comerciante, vecino de Sevilla, de la collación del *Omnium Sanctorum* que otorgara testamento en 20 de Abril de 1568 en Sevilla, instituyendo un rico y curioso patronato que aún es objeto de revisiones y fiscalización a mediados del siglo XVIII, a través de cuya documentación hemos podido documentarlo (A.R.A.S., Beneficencia, Caja 111, incluye testamento original y copia, expedida por el escribano Juan José Ojeda y Martel que lo entrega a Manuel del Saz, presbítero administrador en el Hospital de San Hermenegildo que llaman del Cardenal (11 Abril, 1760). Por otra parte, en el Catálogo de Pasajeros a Indias, de Cristóbal Bermúdez Plata, se dice que Juan Fernández arribó a Nombre de Dios, en 1532. En el Libro de Registros de pasajeros a Indias consultado por ese autor, aparece el nombre de Juan Fernández con fecha de registro de 9 de octubre de aquel año. Su licencia de viaje le autorizaba a marchar a Nombre de Dios. Viajó en compañía de su hermana Catalina de Mendoza y de su madre doña Juana de Rebolledo, fuera de otros parientes más. Dice ser hijo de Martín Fernández de Enciso y Juana de Rebolledo naturales de las villas de Enciso y Cascante en Navarra, difuntos. El Bachiller Martín Fernández de Enciso es nada menos que el autor de la famosa obra de Geografía *Summa Geográfica* o *Suma de Geografía que trata de todas las partes y provincias del mundo*, Sevilla, 1519.

lejanamente de un apellido ilustre, nos lleva a pensar que Juan Fernández luchó toda su vida por un estatuto de hidalguía que no dejaba de compatibilizar con el comportamiento económico de que somos testigos, lleno de operaciones comerciales y de intermediación y préstamo que se asentarían en un pequeño patrimonio de carácter raíz en que se basaban las operaciones comerciales. Sabido es, a este respecto, que en Sevilla no era incompatible la actividad comercial con un estatus social de hidalguía confirmada o pretendida, tal como nos dice entre otros D. Antonio Domínguez Ortiz ²⁹².

Hemos visto ya a Juan Fernández como comerciante, posadero y titular de un cargo público. Curiosamente, como dice Águilar Piñal, a las actividades de “...taberneros o propietarios de empleados y mesones y restaurantes...” se dedicaban con preferencia en esta época, los franceses, “...dedicados en particular al negocio de comidas y bebidas, menospreciados por los naturales”²⁹³. A pesar de sus ínfulas de hidalgo, Juan Fernández demuestra gran dinamismo en la lucha por la vida: como comerciante, endeudándose para salir adelante, como mesonero sin que le importe el posible menosprecio social. La hidalguía, en una ciudad como Sevilla no estaba reñida con el comercio, al contrario. Sin embargo, Juan Fernández no puede, al parecer, mantenerse como comerciante con tienda abierta, y entrar en el negocio de posadero al tiempo que intenta incluirse en la administración municipal, probablemente como componente de la clientela del duque de Medinaceli, cosa que consigue curiosamente en los primeros años de la asistencia de Don Pablo de Olavide.

A pesar de las dificultades ya sabidas: decadencia del comercio de la ciudad por la emergencia cada vez más evidente de Cádiz como cabecera del comercio americano, la fundación de la Compañía de S. Fernando en

²⁹² Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado en la España del S. XVIII*. Barcelona, Ariel, 1996.

²⁹³ F. Águilar Piñal, *La Sevilla de Olavide*, Excmo Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1966, pag. 62.

1746 demuestra que hay energías para sobreponerse a la situación. Una vez más, ¿se nos permitiría aventurar que podemos considerar a Juan Fernández como un exponente de esa clase media honrada, hidalga de mentalidad, que lucha en esa época de dificultades por abrirse paso en una sociedad y una economía tan cerradas? ¿Podemos pensar que gente como Juan Fernández se hizo ilusiones de prosperidad y buen pasar en los años que van de 1760 a 1770, merced a los cambios y novedades que se vislumbraban en la ciudad?

Muchos menos datos poseemos, por el momento, respecto a la madre de María del Rosario, Antonia Ramos Muñoz. Aparte de su filiación, ya referida, seguimos su pista a través de los documentos, sobre todo notariales, de una manera indirecta, en segundo plano respecto a Juan Fernández, su marido. En estos documentos siempre se hace notar que no sabe firmar, y lo hace en su lugar un testigo. Esto contrasta con lo que podemos suponer, a partir de los datos que poseemos, con su actitud de mujer resuelta: en primer lugar, a partir del poder a procuradores que instruye en 1766 para que le defiendan “por el derecho de mi dote y arras y demás acciones que tengo y me competan contra dicho mi marido”²⁹⁴. Actitud que contrasta con, permítasenos la autocita, el “cierto perfume de amorosa armonía en el matrimonio” que a nuestro entender desprende el poder testamentario que ambos cónyuges se otorgan años antes.

En el citado poder de testataría se hace alusión expresa a que no había bienes previos al matrimonio, por lo que llama la atención que Antonia aluda en su poder a procuradores de 7 años después a su dote y arras. ¿Puede significar ello un distanciamiento en las relaciones del matrimonio o una estrategia económica conjunta para eludir acreedores? A falta de más documentación sobre los bienes que ambos esposos pudieran

²⁹⁴ A.H.P.S., of.17, libro 18514, f. 39r-v.

haber llevado al matrimonio, sabemos que aumentaban para ambos las estrecheces económicas: concretamente, entre otras obligaciones contraídas mancomunadamente, encontramos un reconocimiento de deuda de ambos esposos al comerciante Juan Bautista Aza y Compañía “con tienda de malteses frente de las gradas de la Catedral” por un importe de 3.200 reales de vellón, expresamente concedidos “por amistad”, firmado en Diciembre de 1764²⁹⁵. A pesar de la amistad, el acreedor impone muchas condiciones de pago a los deudores, pues probablemente ya sabía de los problemas económicos del matrimonio que había tenido reclamaciones judiciales por deudas anteriores como sabemos por otra deuda de 130 pesos²⁹⁶ que Juan y Antonia habían contraído con Juan Durán quien transcurrido el plazo acordado de un mes, hubo de reclamar judicialmente su pago.

Así pues, vemos a Antonia Ramos tomando determinaciones económicas debidas probablemente a las dificultades producidas por sucesivos endeudamientos. Quizás estas deudas respondían al incremento de gastos familiares, pero también al encarecimiento del coste de la vida en la Sevilla de esos años. Son los años en los que las malas cosechas y el acaparamiento de productos de primera necesidad inciden en la vida diaria de presupuestos muy ajustados como los que debían ser los de nuestro matrimonio.

Por otra parte, María del Rosario y Francisca de Paula, las dos hijas únicas habidas, -pues del hijo del que Antonia estaba embarazada cuando firman el poder testamentario (1759) sabemos que debió morir en la infancia-, tenían ya respectivamente 11 y 9 años, es decir, una edad casi “adulta” para la época y en la que, a los gastos de alimentación, habría que sumar los de la educación y vestido. Todo ello en un barrio como el del Sagrario en que habría que guardar las apariencias.

²⁹⁵ A.H.P.S., of. 17, legajo 11180, f. 185r-v.

²⁹⁶ A.H.P.S., of. 17, legajo 11178, fol. 0647 y vto.

Puede sorprender el calificativo de adultas para niñas de 11 y 9 años, pues es algo ciertamente casi imposible de aceptar para nuestra mentalidad actual la incorporación tan temprana de los niños a actividades que hoy consideramos de adultos. Pero así debía ser, pues sin alejarnos de nuestra protagonista, debió debutar en la escena con apenas 15 años, y sabemos de actrices famosas como María Ladvenant que lo hicieron con más o menos la misma edad²⁹⁷

Nada sabemos, de la infancia de Rosario Fernández, excepto las circunstancias de sus padres anteriormente descritas. Debemos suponer que adquiriría una formación primaria que le permitiría luego su dedicación a la escena. Respecto a la formación que pudiera recibir la pequeña María del Rosario, sabemos por el recuento de profesiones que se realiza para elaborar una Contribución Única en 1762 por parte del Cabildo Sevillano²⁹⁸, que la profesión de Maestro de Primeras Letras era una de las de mayor crecimiento en la época, lo que demuestra el interés de lo que podemos denominar como sector intermedio de la sociedad sevillana por la educación de los hijos. E incluso cómo personas adultas aprendían a leer y escribir, pues ello significaba mayores posibilidades profesionales y de situación en la sociedad de la época.

En el caso de las niñas, la enseñanza de las primeras letras era aún más restringida, pues sólo existía en Sevilla una escuela para niñas nobles²⁹⁹. Las familias más acomodadas económicamente, e incluso con cierto rango social, recurrían a ayos para educar a los hijos, y en el caso de las niñas, existían las *amigas* o maestras que ejercían su actividad a domicilio. Probablemente esta fue la forma en que María del Rosario adquirió su formación básica. O bien, como documenta Águilar Piñal,

²⁹⁷ E. Cotarelo, *María Ladvenant y Quirante, Primera dama de los teatros de Madrid*, Est. tipográfico “Sucesores de Rivadeneira”, Madrid, 1896, p. 17.

²⁹⁸ AMS-Sec. 2-Carp 335.

²⁹⁹ F. Águilar Piñal, *Historia de Sevilla. El Siglo XVIII*, Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.

asistiría a la Escuela de Primeras Letras que regentaba el auténtico “factotum” de la enseñanza primaria en la Sevilla de aquellos años, don Ambrosio de la Cuesta y Guzmán, en la misma calle de la Borceguinería³⁰⁰.

Desgraciadamente no tenemos pruebas documentales de ello, pero sí sabemos que cuando se crea la Escuela-Seminario de actores en Sevilla, bajo el impulso del Asistente Olavide, se habla de que se enseñe a los actores y actrices, en su mayoría analfabetos, las primeras letras junto a las habilidades propias del oficio³⁰¹. La relación de María del Rosario con esta Escuela fue seguramente externa, es decir, nunca residió en las casas donde residían el resto de actores que como se sabe estuvieron en la calle Ancha de San Vicente y, como ha documentado la profesora Bolaños³⁰², en la Parroquia de Santa Cruz, justamente en la calle de la Borceguinería, donde vivía la familia de Rosario Fernández. Su probable paso por esta escuela sería estrictamente para aprender la declamación y la interpretación del tipo de teatro a que luego iban a estar destinados los actores formados en la Escuela-Seminario sevillana. A este respecto, hemos podido seguir el caso de una ilustre compañera y luego rival de María del Rosario, María de la Bermeja.

Esta escuela seminario desarrolló al parecer sus actividades en una casa de la calle San Vicente (M. Defourneaux, Águilar Piñal)³⁰³, o, como ha documentado la profesora Bolaños Donoso³⁰⁴, en una casa de la collación de Santa Cruz, lugar ciertamente más cercano a la residencia de Olavide en los Reales Alcázares. Ambos domicilios existieron

³⁰⁰ F. Águilar Piñal. *Temas Sevillanos, Segunda Serie. La Enseñanza Primaria en Sevilla durante el siglo XVIII*, COMPLETAR FICHA BIBLIOGRÁFICA, p. 162.

³⁰¹ P. Bolaños Donoso, *La Escuela-Seminario Teatral Sevillana. Nuevas aportaciones documentales, Crotalón. Anuario de Filología Española*, nº 1, (1984), pp. 749-767.

³⁰² *Ibid.*, p. 754.

³⁰³ Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide, El Afrancesado*. Sevilla, Padilla Libros 1990.

F. Águilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, pp. 91-100.

³⁰⁴ P. Bolaños Donoso, *La Escuela-Seminario...*, p. 754.

simultáneamente, pues se sabe de la separación de hombres y mujeres para las actividades de aprendizaje. Hemos podido encontrar prueba documental de la existencia de esta casa en la calle San Vicente en el completo expediente matrimonial de Francisco Mouton y María de la Bermeja, donde se alude al lugar de residencia del tal Mouton en una casa de la calle Ancha de San Vicente, propiedad de Nicolás Collado, Jurado del Cabildo sevillano. El citado expediente matrimonial lo es de un matrimonio “a toda prisa” pues solicitan la exención de velaciones por el avanzado estado de gestación de María, a punto de dar a luz, residente entonces en casa de la matrona, en la collación de San Esteban. Entre lo declarantes y testigos está Luis Reynaud³⁰⁵.

“La Bermeja”, como también fue conocida posteriormente, había nacido en 1749 en Sevilla y fue bautizada en la Parroquia del Sagrario³⁰⁶. Las peripecias de su familia, como en el caso de María del Rosario, nos interesan en cuanto puedan reflejar la manera de desenvolverse de este sector de la sociedad sevillana que no son los pobres de solemnidad ni las grandes familias nobles o comerciantes acaudalados. María era hija de Andrés de la Bermeja y Mariana Pacheco. Aunque vecinos de la Collación del Sagrario, es decir, del barrio comercial y más acomodado de la ciudad, en la época del nacimiento de María, los vemos avecindarse en Triana durante los primeros años de la década de los cincuenta y convertirse así en vecinos de los padres de María del Rosario³⁰⁷. Andrés era “maestro peluquero”³⁰⁸ y ella había aportado al matrimonio cierta dote que proporcionaba algún acomodo al matrimonio³⁰⁹.

Al igual que en el caso de Juan Fernández, vemos a Andrés de la Bermeja alternar su profesión con algunas operaciones comerciales de

³⁰⁵ APAS, Leg 2408.

³⁰⁶ APSS, Libro de Bautismos, 8 de Octubre de 1749.

³⁰⁷ APSA, Libro de Padrones ,1754, nº 354; 1755, nº 260.

³⁰⁸ AHPS, Of. 17, 1747, f. 189 r-v.

³⁰⁹ AHPS, Of. 22, 1745, f. 227 y ss.

pequeña envergadura y con su acceso a una ocupación en la administración, en este caso la judicial, al convertirse en Alguacil de Vara Alta en la Real Audiencia³¹⁰. Ello no le impide ausentarse a Cádiz y a la Corte para sus actividades mercantiles, probablemente en nombre de la Real Renta del Tabaco³¹¹. Así, en una de estas ausencias, su hija María va a obligarse con el Cabildo hispalense en el proyecto de formación de actores que conocemos como la Escuela-Seminario. Entre las condiciones de este contrato estaba la de residir en las casas habilitadas al efecto por la dirección del Teatro en Sevilla. Esta y otras condiciones van a ser ratificadas por Andrés de la Bermeja en nombre de su hija, aún menor, a su vuelta a Sevilla tras una ausencia de catorce meses³¹². Es de notar que no hemos encontrado hasta la fecha ninguna obligación de estas características por parte de María del Rosario Fernández, relativa a las actividades de la Escuela Teatral. Ello nos reafirma en la caracterización de las relaciones de la joven María del Rosario con la Escuela, y de la mayor implicación que tuvo en ésta María de la Bermeja. A falta de ulteriores comprobaciones, creemos que la relación de María del Rosario con el teatro tuvo una base familiar, pues hemos encontrado a una Antonia Ramos como sobresaliente de música en una lista de actores enviada al Juez Protector de Teatros de Madrid por el subdelegado de Granada³¹³.

³¹⁰ AHPS, Of.17, 1766, f. 1256 r-v.

³¹¹ A.H.P.S. Of.17, 1774, f. 78 r/v.

³¹² En P. Bolaños Donoso, *La Escuela-Seminario...*, Apendice III.

³¹³ AVM. Contaduría 4-180-1 (34).

9-El aprendizaje. Los Reales Sitios (1770-1776)

También sin pruebas documentales se puede escribir. Realmente si esperáramos a abarcar la vida y el tiempo vivido por un personaje histórico para configurar el retrato de una época, la tarea se antojaría hercúlea. Y, ciertamente, uno de los trabajos de Hércules, pudo ser, o al menos es algo comparable, el intento de retratar una época a través de un personaje, o viceversa. Como la tarea es hercúlea permítasenos aventurar hipótesis cuando nos faltan pruebas, y obtener indulgencia para algunas afirmaciones que seguramente pudieran desmentirse.

Justo es aplicar esta indulgencia al hasta ahora único biógrafo de Rosario Fernández, ‘La Tirana’, Don Emilio Cotarelo y Mori, cuando en su obra sobre la actriz y el teatro de la época afirmaba:

[...] Por los años de 1773 vino á pedir hospitalidad al teatro de los Sitios una joven que, además de su belleza, aire resuelto, expresiva mirada y voz agradable, traía la recomendación de ser sevillana y haber trabajado en el teatro de su ciudad natal...”.

No tenemos ningún indicio del aspecto físico de Rosario Fernández, a no ser los dos cuadros de Goya, uno de 1794 y otro de 1798, cuando la actriz contaba ya con 39 y 43 años, fechas bastante lejanas del inicio de la década de los 70, en que Rosario aún era lo que hoy llamaríamos ‘una niña’. En ninguna de las dos figuraciones del maestro aragonés aparece ‘su belleza’, al menos lo que hoy entendemos por tal; la ‘mirada expresiva’ se puede conceder, y sobre ello nos extenderemos en su momento. ‘Voz agradable’: no podemos realmente saberlo, si no es por testimonios de la época, y de ello también se tratará.

Rosario sí que era sevillana como Don Emilio constató al examinar su testamento, pero no creemos que haber nacido en Sevilla la recomendará especialmente para el teatro, ni tampoco era prenda para su admisión en los Reales Sitios ‘haber trabajado en el teatro de su ciudad natal’, pues esto realmente no ocurrió.

En realidad, la joven Rosario Fernández viajó a los Reales Sitios, en lo que posiblemente fue su primera salida de su Sevilla natal, con sólo 14 años y unos meses, y como toda una señora casada ya con Francisco Castellanos³¹⁴, actor que sí que seguramente trabajó en el teatro abierto en

³¹⁴ APAS, Matrimonios Ordinarios, caja 0598, 1770. En el completo expediente matrimonial que tiene fecha de 12 de Enero de 1770, figuran declaraciones de voluntad de casarse y de no tener impedimentos para hacerlo por parte de ambos contrayentes: “...Francisco Castellanos... es hijo de Martin Castellanos y de Catalina Molina, natural de la villa de Albacete, obispado de Cartagena, de donde siendo de diez años de edad salió y vino derechamente a esta ciudad de la que no ha hecho ausencia. Parroquiano siempre de San Vicente” donde se empadronó y cumplió con los preceptos de ella la cuaresma del año próximo pasado... se casa de su voluntad... en cargo de su juramento lo firmó y dice ser de edad de veinte y cinco años...”; “...María Fernández... que es hija de Juan Manuel Fernández y de Antonia Ramos, natural de esta ciudad de la que no ha hecho ausencia, Parroquiana siempre del Sagrario de esta Santa Iglesia donde se empadronó y cumplió con los preceptos de ella la cuaresma del año próximo pasado... se casa de su voluntad...no firmó por no saber y que es de edad de catorce años.”

Presentan como testigos de no conocer impedimentos para el matrimonio a Manuel de Guinea “...que conoce a Francisco Castellanos y a María Fernández... a él desde que tenía once años de edad y a ella desde que tendría la de seis, a ambos en esta dicha ciudad siempre sin hacer ausencia... en cargo de su juramento lo firmó y que es de edad de veinte y cuatro años.”; y a Juan Antonio de Alzega que dice “...ser falzante (sic) en la Compañía de esta ciudad... que conoce a Francisco Castellanos y a María Fernández... a él desde que era de trece años de edad y a ella desde que tendría la de once, a ambos en esta dicha ciudad siempre sin hacer ausencia... en cargo de su juramento lo firmó y que es de edad de veinte años.”

A continuación figura en el expediente una petición de Castellanos de dispensa de la tercera amonestación matrimonial: dice en ella que “...tiene hecho pliego matrimonial... con María Fernández, en el cual tienen justificadas sus respectivas libertades, pero ocurre la novedad de que en consecuencia de su ejercicio de falzario (sic) le precisa salir fuera de esta ciudad a otra compañía de cómicos donde le esperan inmediatamente... y a causa de estar evacuando las diligencias de su matrimonio podrá dilatarlo hasta ocho días precisándole antes dejar efectuado su casamiento... y que no se dilate más dicho matrimonio por los visibles perjuicios que al suplicante se le infieren...”

Figuran a continuación testimonios de partidas de bautismo de ambos contrayentes: la de Francisco Castellanos, “... En esta parroquia de Albacete en seis días del mes de Mayo de mil setecientos cuarenta y tres... yo Don Manuel Antonio de la Torre cura... bauticé y chrisme (sic) a un niño que nació a dos del mismo mes y se le puso por nombre Francisco Antonio y es hijo de Martín Castellanos y de Catalina Molina...”; figura también testimonio de su confirmación, pero no la fecha de esta; y el testimonio de ambas partidas tiene fecha de 30 de Marzo de 1764.

Hay a continuación, después de la partida bautismal de María Fernández, ya consignada por nosotros en otra parte, certificaciones de empadronamiento de ambos contrayentes: la de María: “... que en el padrón cuarto de esta collación al nº 405 está empadronada María Fernández... Sevilla y Diciembre veinte y dos de mil setecientos sesenta y nueve...”, y otra que dice: “... certifico que María Fernández contrayente, la he examinado en la Doctrina Cristiana y la he hallado suficientemente instruida en lo que le pertenece saber...Sevilla y Enero diez de mil setecientos setenta...”. La que se refiere a Castellanos dice que “...Francisco Estrella Castellanos...” figura empadronado en la Parroquia de San Vicente y figura la fecha de 22 de Diciembre de 1769; también se certifica “... tener examinado a dicho contrayente en la

Sevilla bajo la protección de Olavide, y bajo la autoría de José Chacón, su hombre de confianza para esta tarea en el teatro sevillano. Los que sí iban recomendados para los teatros de la Corte, eran los actores de la compañía con la que viajó a Aranjuez por encargo a Don Pablo de Olavide del todopoderoso Marqués de Grimaldi.

Casados desde Enero de 1770, Rosario y Francisco, prepararían el viaje que finalmente se realizaría en el mes de Abril siguiente. Sabemos por la correspondencia del director de la compañía que se formaba en la escuela-seminario montada por Olavide, Louis Reynaud, que entre otras cosas los cómicos se habían lanzado a hacer gastos especialmente en vestidos para aparecer arreglados al futuro cortesano que aventuraban³¹⁵.

Con seguridad, el proyecto de pasar a los Reales Sitios a representar ante las personas reales, tuvo decisiva importancia en la celebración del matrimonio Castellanos. Sabemos de las dificultades económicas por las que pasaba Juan Fernández, padre de María, por lo que entendemos que se pactó un matrimonio en que se entregaba a una hija que tenía la mitad de años que su marido, pues aunque no es la primera vez que vemos mentir a Castellanos, dice que tiene 25 años en su declaración de voluntad matrimonial que hemos transcrito, aunque en el testimonio de bautismo que figura a continuación se dice que nació en Mayo de 1743, por lo que en realidad contaba con 27 años cumplidos.

Pensamos que hay dos factores que explican ese matrimonio tan desigual en edades: la similitud en condición social de los contrayentes, pues tanto Castellanos como el padre y tutor de la novia, se consideraban acreedores a la hidalguía, tal como hemos tenido ocasión de decir respecto a Juan Fernández, a veces ‘de Rebolledo’. Castellanos también hace

Doctrina Cristiana en la que está capaz para el matrimonio...”. Lleva esta certificación la misma fecha que la anterior.

APSS, Libro de Matrimonios, nº 29, f. 140: el matrimonio se celebró el día 21 de Enero.

³¹⁵ AHN, Consejos 11415-10: Carta de Reynaud a Olavide en Marzo de 1770.

alusión a este tema en una petición de “Licencia para una compañía de trágicos en 12 de Diciembre de 1769” dada por el teniente del Asistente Olavide, Don Juan Gutiérrez de Piñeres en que se dice que

[...] la misma compañía es ya compañía Real pues por orden de S. M. comunicada por el Excmo. Sr. Marqués de Grimaldi, Primer Secretario de Estado, está mandado que esta compañía con su Autor Don Luis de Rennau (sic) vaya en la inmediata primavera para representar en los Sitios Reales y a las Reales Personas con lo que queda desvanecido todo pretexto que la preocupación más vulgar pudiera tener para atribuir a cosa de mayor inconveniente el destino de la misma compañía de que hace uno de los principales papeles Francisco Castellanos. Debía mandar y mandó que para que sirva de resguardo y que en ningún tiempo ni por ningún caso se pueda... poner óbice a la estimación de su familia, se le dé por el presente Escribano Mayor de Provincia a Matías Castellanos, su hermano, el testimonio que solicita el que sea del citado Memorial y de este Auto declaratorio, y así lo proveyó y firmó. Gutierrez. José Anaya, Escribano.”

Y en un lateral se dice: “Esta declaración no les ha embarazado (sic) para representar tres comedias... en compañía de los otros cómicos”³¹⁶.

El acoso de parte de la sociedad sevillana a los cómicos hacía que estos pidieran protección a las autoridades, máxime cuando se trataba de personas que provenían de cierto estatus social que no tenía nada que ver con lo económico. Este era el caso en que creemos que se encontraban las familias de los contrayentes. Juan Fernández vió la oportunidad de proporcionar a su hija un futuro de grandeza que él mismo no había logrado alcanzar y la entregó a una persona a la que juzgaba capaz de proporcionar y mantener este futuro.

Por otra parte, el matrimonio se celebró sin que hubiera carta de dote previa, aunque sí que hemos encontrado esta carta públicamente protocolizada en Abril de 1770, es decir, poco antes de que el reciente matrimonio emprendiera el viaje a Aranjuez. En esta carta de recibo de dote se presenta Castellanos como “... uno de los individuos que componen la compañía de trágicos establecida en esta ciudad donde estoy

³¹⁶ AMS, Papeles del Conde del Aguila, libro 62, n° 64.

residiendo...”. Dice que se ha casado el día 21 de Enero pasado y que “...por motivos que ocurrieron no se ha hecho el instrumento de recibo de dote de la ropa y prendas que trajo la dicha mi mujer...”. El total de los bienes recibidos en dote es modesto pues el listado es de ropa y ajuar de casa, excepto alguna curiosidad por su excepcional valor en el conjunto como “...un aderezo de diamantes nuevo...” valorado en 790.-rs., o “...un par de castañuelas..., dos abanicos...”³¹⁷, etc.

La ocultación que los cómicos y sus familias hacían de la profesión y especialmente en la Sevilla de la época hace difícil constatar con seguridad datos como el de la profesión de la madre de María Fernández. Sostenemos que era actriz, probablemente parte de cantado, pues la hemos hallado en alguna lista de compañías, pero en todo caso tuvo poco relieve. En primer lugar, la vemos figurar en una lista de formación de compañía, proyecto pues no está firmada, como 8ª Dama en la Compañía de Maria Hidalgo en Madrid, en la cuaresma de 1767; en la lista ya firmada el hueco de 8ª dama está vacío y luego fue cubierto por Juana Garro. Probablemente la muerte de María Ladvenant y poco después la de Nicolás de la Calle, pudo producir una situación favorable para que pudieran llamar a Antonia Ramos a servir en los teatros de Madrid, cosa que finalmente no se produjo. En una segunda ocasión, vemos a Antonia Ramos formando parte de la compañía de Granada como sobresaliente de música en una lista de actores enviada al Juez Protector de Teatros de Madrid por el subdelegado de Granada³¹⁸. En ella hay una lista impresa de actores fechada en 1777, en la compañía del Autor Manuel Martí, figurando en ella Mayquez (el padre) como Galán 1º y como sobresaliente de música una Antonia Ramos que es calificada por el subdelegado Don Luis Melgarejo como “...corta en el representado, y en el cantado es mediana...”.

³¹⁷ AHPS, of. 17, 1770, f. 575.

³¹⁸ AVM. 4-180-1 (34).

Con estos antecedentes podemos explicarnos la relación familiar de Maria del Rosario Fernández, la futura Tirana, con el mundo del teatro. Pero volvamos al origen de la aventura de la compañía sevillana en los Sitios Reales. Es curiosa la referencia que a esta compañía hace el crítico e historiador del teatro contemporáneo Pietro Napoli Signorelli quien dice

[...] Sino a quest'anno 1776, l'Opera Italiana si e cantata ne' Siti Reali, ed a alternato con una Compagnia Comica Andaluza che si vale del Teatro Francese tradotto in Castigliano...³¹⁹

El origen de esta aventura es como se sabe el informe que el intendente Olavide hace al Conde de Aranda en el verano de 1769 sobre la marcha de su escuela de cómicos en Sevilla, "...ofreciendo la compañía a su disposición... para los teatros de Madrid..."³²⁰. Al frente de la operación de reforma teatral estaban Aranda y Campomanes en una operación que, como hemos afirmado en el caso de la 'escaramuza' por la reposición del teatro en Sevilla, era principalmente una lucha por la afirmación del poder real frente al eclesiástico. El intendente Olavide era el ejecutor en Sevilla de esta política reformista, no sólo con la reimplantación del teatro en la ciudad, sino con la creación de una escuela de cómicos tal como reclamaba el fiscal Campomanes en su informe, ya citado, respecto a problemas de censura eclesiástica en los teatros de Madrid

[...] También estima el Consejo por conveniente que el Gobierno haga formar una Escuela de buenos Cómicos en la que se aprenda la declamación y la Música y pueda haber mejores representantes en inteligencia y en costumbres de que hoy se carece en esta Corte y en todo el Reino y el Consejo atenderá a formar este establecimiento...³²¹

A partir de la comunicación de Olavide con Aranda en el verano de 1769 y de las noticias que iban llegando de las tareas que en este sentido iba

³¹⁹ P. Napoli-Signorelli, *Storia Critica de' Teatri antichi e moderni*, in Napoli, 1777, pp. 416-417.

³²⁰ AHN, Consejos, 11415.

³²¹ AHN, Consejos, 568. Vide supra Parte I.

desarrollando el dinámico intendente, se abre un frente que debía ser muy sugestivo para los ilustrados que pretendían la reforma del teatro en España en el sentido de convertirlo en portavoz de las nuevas ideas. Era la primera vez que se formaba a un grupo de actores fuera de las convenciones tradicionales en la materia arbitradas por los códigos habituales de las compañías que funcionaban en el reino, basados en la transmisión de las formulas tradicionales de interpretación y de funcionamiento de las compañías. Las autoridades teatrales de los principales teatros de España, Madrid, Cádiz, Barcelona pudieron pensar que se abría una puerta a la modificación de los repertorios habituales en los teatros que mostraban signos evidentes de obsolescencia. Prueba de esto es el inmediato flujo de cómicos y piezas teatrales nuevas que se produce entre el teatro de Sevilla y Cádiz ya desde el principio en 1767 del funcionamiento del teatro sevillano de la calle San Eloy³²².

Quien aprovechó inmediatamente la situación fue el Secretario de Estado Grimaldi, encargado de dotar de diversiones a los Sitios Reales. Estos contaban ya con ópera italiana desde 1767 y habían gozado de la presencia de una compañía de cómicos franceses en la primavera de 1769, la de Brissot en camino hacia Cádiz para inaugurar el nuevo teatro francés. Era seguramente poco presentable que no hubiera teatro en español en los teatros reales españoles, cosa explicable en parte por el poco aprecio de los ilustrados de la corte por el espectáculo teatral tal como se desarrollaba en los teatros de Madrid y de todo el reino, pero también debido a las dificultades para conseguir armar una compañía estable dadas las preeminencias que sobre los actores y el funcionamiento del teatro en general tenía el corregimiento de Madrid, cuyo titular era Juez Privativo y Protector de los teatros del reino.

³²² Vide supra Parte I.

Así pues, Grimaldi asistido por sus fieles colaboradores en la Secretaría de Estado Don Bernardo Iriarte y el ya rehabilitado, tras su lance amoroso con Lisette Caron y conflicto de honor con su hermano Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, Don José Clavijo y Fajardo, solicitó a Olavide el envío de sus educandos en la escuela-seminario como compañía para ejercer en los Sitios Reales. Con vistas a ello se produjo un intercambio epistolar³²³ Olavide-Grimaldi que vale la pena analizar con detalle.

1-Grimaldi en su carta de 26 de Septiembre pedía a Olavide “...una buena compañía de cómicos españoles, pues alternando la Comedia Española con la Opera Italiana...será... completa la diversión...”. Olavide le contesta el 1 de Octubre siguiente entendiéndolo que “...quiere S.M. que los actores que representan en Sevilla con alguna más propiedad e inteligencia estén a la disposición de V.E. para seguir los Sitios Reales y representar Comedias y Tragedias en sus Teatros.”

La intención de Olavide es concreta respecto al repertorio: Comedias y Tragedias. Hombre versado en el teatro, escritor él mismo y traductor, tenía claro lo que como reformador debían interpretar los actores de su escuela.

Grimaldi contesta a Olavide en 27 de Octubre pidiendo que vaya la compañía completa con el director y que permanecerán allí durante las por las jornadas y luego en invierno volverán a Sevilla para seguir adestrándose. Que les pagará el doble de lo percibido en Sevilla. Y el salario empezara a correr desde el día “...que salgan de Sevilla hasta el día en que se restituyan a Sevilla...”. Y añade:

[...] Pienso poder enviar a V.S. alguna comedia traducida en prosa castellana... convendría que los actores trajesen aprendidas algunas comedias de las más análogas al genero serio de su representación para que interpoladas con las tragedias variasen el espectáculo y pudiesen

³²³ Todas la correspondencia relativa a este tema se halla en AHN, Consejos 11415, 10.

representarlas en Palacio; y sería del caso que tradujesen algunas comedias francesas en buena prosa castellana, introduciendo en nuestro teatro el dialogo prosaico como lo está ya el métrico, lo que facilitaría mucho las traducciones y produciría unas utilidades que V.S. tendrá bien reflexionadas... Dudo si entre los cómicos hay algún hombre a propósito para desempeñar el papel de criados o graciosos tan indispensable en la comedia, y en caso de no haberle, suplico a V.S. vea como se puede adiestrar a alguno en esta parte...³²⁴

Existen en este texto algunos aspectos que proporcionan datos acerca de los proyectos de Grimaldi: no sólo tragedias sino también comedias para la variedad del espectáculo para su representación en Palacio; invitación a traducir, lo que quizás explique la actividad a que se entregará Reynaud posteriormente; las comedias traducidas producirían "...unas utilidades...", lo que indica que Grimaldi está pensando en los ingresos de los teatros exteriores a Palacio que tenían una gestión privada. Por último, la insistencia en la necesidad de un gracioso o criado, papel que luego se encomendará al actor Vicente Casas, activo en el teatro de Sevilla.

2- En cuanto a los actores, dice Olavide "...que representan en Sevilla...", es decir que formaban parte de la compañía de José Chacón, aunque suponemos que sólo para el repertorio, aún escaso, que conocían. Dice el intendente que

[...] aunque se ha procurado instruir a un crecido número de jóvenes de ambos sexos los que han parecido mejor y han quedado únicamente en el Teatro son los siguientes... Hay cuatro mujeres. Dos han parecido ya en el Teatro y las otras dos han estado ensayándose hasta ahora con disposición a presentarse el inmediato invierno...³²⁵

Las dos mujeres que cita son sin duda María de la Bermeja, la que luego sería famosa en los coliseos de Madrid, a la que Olavide llama "Mariquita" y a la que atribuye "...fuego, talento y aire...", y "...pronunciación sevillana ceceosa y poco exacta...". La otra debía ser Francisca de Silva pues dice de ella que "...es muy mediana y hasta ahora

³²⁴ Grimaldi a Olavide,

³²⁵ Olavide a Grimaldi, 1-10-1769.

ha hecho de confidenta...”. Las otras dos mujeres a las que alude el intendente son Jacoba Nuñez y Manuela Duque y de ambas dice que “...no han representado en público todavía... parecen prometer algo...”. Jacoba “...más propia para los caracteres tiernos... tiene en gran extremo el defecto de la pronunciación porque también es sevillana...”, y continúa, “...la Duque... es castellana y pronuncia bien... manifiesta inteligencia y fuego y parece propia para los papeles de Madre y los demás que necesitan de mujeres hechas...”.

Y continúa Olavide describiendo a los actores: “... De hombres hay seis. Dos que se distinguen más. Y los otros cuatro se pueden considerar como medianos. En fin con los que componen la compañía hay lo bastante para ejecutar la mayor parte de las piezas”.

Como dice la profesora Piedad Bolaños, los hombres a que alude Olavide debían ser Francisco Estrella, es decir, Francisco Castellanos, Francisco de Palma, Joaquín de Figueroa, Ignacio Caro y Tomás Burquera, todos ellos firmantes de obligación pública con el cabildo sevillano el 7 de Junio de 1768³²⁶. A estos se añadiría un sexto varón que creemos que era Francisco Mouton, marido ya de María Bermejo, desde Septiembre de 1769, como hemos podido documentar por el correspondiente expediente matrimonial³²⁷.

3-Salarios: respecto a este tema suministra Olavide interesantes noticias respecto al funcionamiento del teatro sevillano: “...ajusté yo con un empresario [debe referirse el intendente a Don Domingo de Agüera] que tiene el teatro de Sevilla que él recibiera el producto de sus representaciones obligándose a dar a cada uno un tanto diario para vivir”. Ello se tradujo en 24 rs. diarios para la Bermejo, veinte rs. “...para los que se distinguen algo...”, suponemos que Francisca de Silva y los dos hombres

³²⁶ P. Bolaños Donoso, *La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales*. El Crotalón. Anuario de Filología Española, Madrid 1984.

³²⁷ APAS, Matrimonios Ordinarios, leg. 08160. Vide supra, Parte I.

principales, Castellanos y Figueroa, y 16 rs. al resto. Estas cantidades las refiere Olavide al primer ajuste con el empresario, pues ya pensaba que “...después de haber visto la satisfacción que han dado al público estaba en animo de hacer que el empresario para el año que viene [1770], les adelantase considerablemente el sueldo...”.

4-Capítulo aparte merecen las consideraciones que hace Olavide sobre Don Louis Reynaud. Parece verosímil lo que dice de él

[...] hombre decente y muy distante por su porte y circunstancias de la profesión de cómico. Pero siendo el único en quien encontré aptitud para este objeto procuré vencer su repugnancia con mis persuaciones... Tampoco ha querido nunca recibir ninguna gratificación del empresario... y me ha sido preciso darle con qué vivir de mi propio dinero. Desde que empezó le he estado dando cuarenta reales cada día y se los continúo hasta hoy.”

Respecto a la relación del intendente con el director de la escuela, hay aspectos extraños, pues en la carta que dirige a Grimaldi el 23 de Octubre siguiente da muchas vueltas para acabar pidiéndole con reserva al marqués que respecto a la paga que Reynaud debía recibir cuando pasara a los Sitios Reales

[...] pues este acaso tendrá dificultad en recibirla como tal y por mano del Empresario como la tuvo en Sevilla, sobre lo que yo lo sondearé. Y caso que la tenga puede fácilmente componerse este embarazo dándole la misma cantidad por vía de presente y por otra mano.”

Y continúa tratando el tema de las rarezas de Reynaud y su negativa a recibir gratificación en la carta de 22 de Noviembre. Olavide da muchas explicaciones a Grimaldi en contestación a su carta de 2 de Noviembre:

[...] al director se le puede dar la gratificación por mi mano si no quisiere V.E. enviársela en su nombre...Convendrá mucho que V.E. lo distinga... Este sujeto estaba en Cádiz empezando a destinarse al comercio y estimado entre los comerciantes de su nación. Buscando yo persona que pudiera enseñar a los jóvenes que deseaba instruir en la declamación, adquirí la noticia de que este Monsieur Renaud (sic) declamaba bien en francés y sabía bastante bien español. Yo le hice venir a Sevilla, y habiendo visto que en poco tiempo aprendió el modo con que se podía declamar en esta lengua le propuse si quería destinarse a este objeto. Toda su dificultad fue el temor a envilecerse y pasar por Comediante en una nación en que tanto se desprecia esta clase de Gentes...” [y continua repitiendo que lo acogía en

su casa, etc.] “...demostraciones que no hubiera practicado sin esta circunstancia... por su talento y la necesidad que tenía de él... Y no hay otro medio de cultivar las artes útiles y agradables que el de distinguir y acoger a los que las saben y las pueden propagar... Monsieur Renaud abandonó la carrera que había empezado contentándose con los cuarenta rs. diarios que le ofrecí para su manutención y la promesa que le hice de que luego que hubiera concluido con su empeño haría mis esfuerzos para procurarle un empleo decente y cómodo. No adivinaba él entonces que de mi mano pasaría a la de V.E. en que tanto se mejora su suerte...”

5-También sobre el repertorio se habla en esta correspondencia y respecto a la recomendación que le hace Grimaldi al intendente sobre que debían llevar algunas comedias aprendidas, le contesta Olavide que

[...] yo pensaba en esto mismo para en adelante. No había querido hacerlo hasta ahora porque deseaba que se radicasen primero en el género trágico, temeroso de que la mezcla de uno y otro pudiera hacer que no aprendiesen bien ninguno... me hago cargo de que serán oportunas las comedias para variar el espectáculo y contentar a todos los gustos. Por desgracia, como hasta aquí se ha puesto toda la atención a la tragedia, hay mucha desprevisión para la Comedia: pues fuera de que no tenemos suficiente número de estas traducidas, este es un estudio que pide tiempo y aplicación...”³²⁸

Y en la última de las cartas de esta etapa, a la recomendación que hace Grimaldi de que los actores deberían instruirse visitando el teatro francés de Cádiz, contesta Olavide que

[...] este concepto me hizo enviarlos a aquel teatro cuando se abrió el último verano. Pero como entonces se llevaba toda la atención la tragedia, no se dedicaron más que a este objeto. Ahora es tarde para hacerlos ir... teniendo que estudiar y ensayar las comedias. No obstante veré cuando vaya a Sevilla si puedo enviarlos aunque no sea más que dos semanas y procuraré que en ellas ejecuten en Cadiz los franceses las mismas comedias que ellos hayan aprendido...”

En efecto, el teatro francés se inauguró el 2 de Julio de 1769 con la tragedia de Lemierre *Hypermnestre*, e inmediatamente empezó a sufrir una crisis de mantenimiento que veremos en otra parte.

En cuanto a la intención de Olavide de que los actores aprovecharan algún tiempo en Cádiz cuando él volviera a Sevilla, por lo que sabemos

³²⁸ Olavide a Grimaldi, 20-10-1769.

probablemente no se efectuó, pues lo poco que sabemos de la cartelera de aquel teatro no favorecía la intención del intendente de que se pudieran ver allí repertorio de comedia, pues lo compañía de Cádiz hizo en Diciembre una tragedia *Caliste* de Colardeau y una comedia musical de Deboulmiers et Gossec, *Toinon e Toinette*³²⁹. Ahora bien, pudiera ser que fueran a Cádiz posteriormente antes de la cuaresma de 1770 y quizás estas eran las prisas que por contraer matrimonio tenía Francisco Castellanos cuando pide dispensa para la última de las amonestaciones en 12 de Enero de 1770, alegando que debe ausentarse de Sevilla en pocos días. Puesto que su matrimonio se realizó el día 21 de Enero, pudo partir a continuación.

Y siguiendo con el repertorio, dice Olavide a Grimaldi que

[...] ya están aprendiendo tres comedias, y actualmente ensayan la Eugenia, traducida en prosa. Cuando llegue l'Ecosaise (sic) que V.E. me ofrece, la remitiré para que la aprendan sin perder instante.”³³⁰

Dice el intendente que preparaban tres piezas y *La Eugenia*, que sabemos tradujo Reynaud. Es plausible pensar que las otras tres piezas serían traducciones de él mismo o de personas de su círculo más cercano, probablemente *Gustavo* de Piron, traducida por Don Miguel Maestre, personaje de la tertulia del asistente, *Paulina* de Mme. De Grafigny, traducida por Engracia Olavide y *El Jugador* de Regnard, en traducción del propio Olavide. Todas estas piezas formaban parte del caudal inicial que el marqués de Grimaldi remitió en Octubre de 1770 al corregidor de Madrid, Pérez Delgado³³¹, lo que convierte a estas piezas en las primeras que probablemente prepararon y tuvieron dispuestas para su ejecución.

³²⁹ Todos estos datos en *Le Théâtre français à Cadix au XVIIIe siècle (1769-1779)*, Melanges de la Casa de Velázquez, 10, 1974, pp. 203-231.

³³⁰ Olavide a Grimaldi, 22-11-1769.

³³¹ AVM, 3-471-12.

Ya desde la primera de las cartas, comunica Olavide al Primer Secretario de Estado que

[...] en el correo inmediato escribiré a Sevilla para que se les haga entender [a los cómicos] el honor que S.M. les dispensa con el fin de que... estén prontos para cuando se les avise y de que al mismo tiempo aprovechen esta temporada en aplicarse con más atención al estudio de su arte para que parezcan menos indignos de presentarse ante el Augusto auditorio que les espera...»³³²

A pesar de que Olavide prometía en su última misiva “...remitir a V.E. desde Sevilla y con tiempo una lista de todas las personas que irán...”, al no producirse este envío, Grimaldi ordena que le remitan esta lista tanto al intendente como a Don Francisco de Bruna, Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares y Oidor de la Audiencia de Sevilla, personaje al que se conocía en la Sevilla de la época como “el gran poder”. Por otra parte, como alcaide de los Reales Alcázares, Reales Sitios también, era coherente que Grimaldi involucrara en el tema a este personaje.

Bruna envía a Grimaldi en carta de 25 de Febrero de 1770 a la que adjunta lista de la compañía de trágicos y de sus necesidades de alojamiento en Aranjuez.

La lista que envía Bruna a Grimaldi es la siguiente:

[...] **Antonio de la Fuente**, primer actor, soltero, con un criado.
Fran[cis]co Estrella, para Reyes en lo trágico, viejos fuertes en comedias, va con su mujer, que no es de la Compañía, y un criado.
Joaquín de Figueroa, 2do. Viejo, con su mujer, que no es de la compañía y un criado.
Francisco Mouton, 2do. Galán, marido de la primera actora.
Vizente de Casas, papeles de criado, con su mujer, que no es de la compañía.
Feliz (sic) Martínez, 3er galán o confidente, soltero.
Juan Antonio Azega, confidente, soltero.
Antonio Gómez, confidente, con su mujer que no es de la Compañía y un criado.
Apuntador: **Isidro López**, va con su mujer.
Mujeres.
María de la Bermeja, para 1ª en trágico y cómico, casada con Francisco Mouton, actor, va con su padre y un criado.

³³² Olavide a Grimaldi, 1-10-1769.

Manuela Duque, Madre en tragedias y comedias, soltera, con un criado.
Jacoba, 2ª dama y sobresaliente, soltera; va con padre y madre.
María Duque, hermana de Manuela, confidente y graciosa, soltera.
Francisca de Paula, confidente y 2ª graciosa, soltera, va con su madre.³³³

Lo que llama la atención en esta lista es que en la correspondencia de Olavide con Grimaldi se hablaba de los componentes de la escuela-seminario en número de 4 mujeres (María Bermejo, Francisca de Silva, Jacoba Núñez y Manuela Duque) y 6 hombres a los que no nombra pero que hemos deducido eran Francisco Castellanos, Francisco de Palma, Joaquín de Figueroa, Ignacio Caro, Tomás Burquera y Francisco Mouton. De los hombres, no figuran en la lista de viajeros ni Caro ni Palma ni Burquera, pero se han añadido Antonio de la Fuente, Vicente de Casas, Juan Antonio Azega y Antonio Gómez y las mujeres, María Duque y Francisca de Paula.

En carta de Olavide a Grimaldi desde La Luisiana dice el asistente que se ha reunido con Bruna y Reynaud y que todo a quedado dispuesto, y que "...no es menester otra cosa sino que V.E. dirija sus ordenes al Impresario para que este los [a los cómicos] remita con arreglo al citado tiempo [antes 20 Abril]..."³³⁴

No sabemos cómo se gestara esta nueva lista, pero dada la premura que imprimió Grimaldi al tema y el silencio de Olavide, ocupado en la Nuevas Poblaciones, podemos pensar que se recurrió a actores activos en el teatro de Sevilla, pensando en el giro que el repertorio había tomado según el intercambio epistolar Grimaldi-Olavide. Es difícil pensar que sólo en 5 días pudiera Bruna pergeñar una lista de compañía. Seguramente Olavide había ido advirtiendo a sus personas de confianza en Sevilla, (Reynaud, Chacón, Gutierrez de Piñeres) de las disposiciones a tomar; el resto se dispondría sobre la marcha con el concurso de Reynaud y Chacón, Autor

³³³ Ib., 11.

³³⁴ Ib. 12: carta de Olavide a Grimaldi: 12/3/70.

de la compañía de Sevilla, al terminar la temporada de teatro en Sevilla, el 27 de Febrero de 1770 martes de carnaval.

La compañía del teatro de Sevilla quedaba descabezada pues se marchaba su primer galán, Antonio de la Fuente, quien en cierto modo iba al frente del grupo, tal como vemos en un documento, especie de salvoconducto, con el que se le dota para el viaje, dirigido a “...los Sres. Corregidores, Alcaldes o Justicias...” y cuyo texto es el siguiente:

[...] Muy Sr. Mio: Antonio de la Fuente, primer actor de la Compañía de Trágicos de esta ciudad que pasa de orden del Rey y de cuenta de S.M. al Real Sitio de Aranjuez va encargado por mi en el convoy que conducen siete calesas, si acaso ocurriese algún incidente que necesite auxilio de la Justicia. Espero de la justificación de Vm. aquellas providencias que hallase más oportunas para remover cualquier embarazo, y que tengan cumplido efecto las ordenes de S.M.... Sevilla y Abril 11 de 1770.”³³⁵

Otro de los actores que estaba ejerciendo en Sevilla y se incorporó a la partida fue Vicente Casas, excelente cómico de quien dice Cotarelo que “...hacía muy bien los papeles de francés, petimetre y atolondrado...”³³⁶, de quien se dice que va “...con su mujer, que no es de la compañía.” Gertrudis Valdés, que era la esposa de Casas, no pertenecía a la compañía entonces, pero llegaría a formar parte de ella como veremos, y ejercería de actriz en los teatros de Madrid.

Las restantes incorporaciones eran las de Juan Antonio Alzega, el mismo que actúa de testigo en la boda del matrimonio Castellanos y que dice allí “...ser falzante (sic) en la Compañía de esta ciudad...”, Antonio Gómez, de quien nos informa también Cotarelo que figuraba en las compañías madrileñas desde 1757 y “... en 1767 era de una [compañía] ambulante...”³³⁷, y Felix Martínez.

³³⁵ ARAS, caja 279, Expte. 50.

³³⁶ E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz...*, p. 494.

³³⁷ *Ib.*, p. 521.

En cuanto a las mujeres, sólo se incorporan al viaje, en relación a los comentarios epistolares de Olavide, dos: María Duque, hermana de Manuela, que pertenecía a la compañía sevillana y Francisca de Paula. Respecto a esta Francisca de Paula, nuestra hipótesis es que era hermana de María del Rosario Fernández, la futura Tirana, y ello porque en efecto aquella tenía una hermana con ese nombre que posteriormente y de manera esporádica ejercerá el teatro. Por otra parte, viajaba con su madre, Antonia Ramos: tengamos en cuenta que Francisca de Paula sólo tenía por entonces 12 años³³⁸.

El viaje se hizo por la ruta habitual que atravesando Sierra Morena llevaba al Viso del Marqués, ya en La Mancha, por el llamado Puerto del Rey. La nueva ruta por Despeñaperros se hallaba todavía en construcción. La comitiva iba en dos tandas de calesas, la primera de las cuales partió de Sevilla el lunes 9 de Abril, y la segunda el miércoles 11 de Abril, con los siguientes componentes:

[...] Primera tanda de 7 calesas lleva 14 personas y entre ellas los actores siguientes, el Director, Don Luis Reinaud, María Bermeja, Francisca de Paula, Francisco Estrella, Francisco Mouton, Antonio Gómez, Vicente de Casas; el resto hasta las 14 personas son sus familias o criados.

Segunda tanda que salió el día 11 compuesta de otras 7 calesas, 14 personas y entre ellas los actores siguientes, Manuela Duque, Jacoba, María Duque, Antonio de la Fuente, Joaquín de Figueroa, Félix Martínez, Juan Antonio Azega, Isidro López el Apuntador, el resto hasta las 14 personas son sus familiares o criados...³³⁹.

El 24 de Abril escribía Grimaldi a Bruna diciéndole

[...] Han llegado sin contratiempo todos los representantes, y doy a V.S. gracias por el cuidado y acierto con que ha desempeñado el encargo de encaminarlos... El actor Antonio de la Fuente me ha entregado el casco de Cabeza de Venado de que V.S. me habla en carta... y le presentaré a S.M. de parte de V.S...³⁴⁰

³³⁸ APSS, Libro de Bautismos, 65, f. 40 vº., 1758: Había nacido el 28 de Enero de 1758 y fue bautizada el 5 de Febrero siguiente.

³³⁹ ARAS, ib.

³⁴⁰ ARAS, ib.

En carta de 3 de Mayo siguiente, Grimaldi comunica a Bruna que

[...] del producto de las Carretillas de esa ciudad se entreguen a V.S. los diez y siete mil doscientos sesenta rs. de vellón que ha suplido V.S. para gastos del viaje de los Representantes... Los cómicos han representado la Eugenia y La Escuela de las Madres, y han parecido muy bien mereciendo muchos aplausos. Debemos lisonjearnos que en lo sucesivo, lejos de desdeñarse de tan feliz principio se vayan perfeccionando en su Arte...³⁴¹.

Le contestó Bruna el día 9 confirmándole la marcha del pago de los gastos y diciéndole,

[...] celebro que esta compañía haiga (sic) empezado a desempeñar sus representaciones; y espero que cada día gustarán más, libres del susto y del temor que les habrá ocasionado un teatro nuevo y respetable...³⁴²

En cuanto a las obras que constan como representadas en estas primeras funciones en los Reales Sitios, *La escuela de las madres* y *La Eugenia*, seguramente lo fueron en una única función, dada la corta extensión de la primera de ellas. Ambas obras habían sido ya representadas en el teatro sevillano como nos informa Defourneaux³⁴³ quien añade que respecto a la primera declaraba uno de los testigos en el proceso contra Olavide, Don José de la Iglesia, que esta obra se representó por el tiempo en que también se hizo la obra de Trigueros *La Hipocresía castigada o Juan de Buen Alma*, inspirada en el *Tartuffe* de Molière. En cuanto a *La Eugenia*, hemos visto como Olavide comunicaba a Grimaldi que se ensayaba ya, y es plausible que se presentara en Sevilla antes de partir para los Sitios Reales, pues no es lógico pensar que la estrenaran en tan importante compromiso como sería el primer contacto con el teatro de la corte, en Aranjuez.

Por otra parte, el propio Grimaldi decía en su intercambio de cartas de otoño del 69

³⁴¹ ARAS, ib.

³⁴² ARAS, ib.

³⁴³ Défourneaux Marcelin. *Molière et l'Inquisition espagnole*. Bulletin Hispanique, tome 64, n°1-2, 1962. p. 32.

[...] Celebro que V.S. haya adoptado la especie de que aprendan algunas comedias y con tres o cuatro que traigan sabidas será suficiente, puesto que en la jornada de Aranjuez podrán hacer todo lo más 20 o 24 representaciones entre tragedias y comedias y las que hagan en Palacio serán 304 a lo más³⁴⁴

Así pues, vemos que los alumnos de la escuela-seminario que viajaron a los Reales Sitios iban rodeados de profesionales de la escena: de un total de 13 actores que viajaron, sólo nos consta que perteneciesen a la escuela, según lo que se deduce de las cartas de Olavide a Grimaldi y los contratos firmados en Junio de 1768 con el cabildo sevillano, 2 hombres (Castellanos y Figueroa) y 3 mujeres (Bermejo, Jacoba y Manuela Duque). Francisco Mouton iba con su esposa María Bermejo y sabemos que pertenecía a la escuela-seminario debido al expediente matrimonial que ya hemos citado³⁴⁵.

El resto de viajeros hasta el total de 13, debían ser componentes de la compañía sevillana, y posiblemente tuvieran alguna relación con la escuela-seminario.

Hemos dicho anteriormente que viajaban las hermanas Fernández, María del Rosario, la futura Tirana, y su hermana Francisca de Paula. ¿Pertenecieron de alguna manera, o tuvieron relación alguna con la escuela-seminario?. El secretismo con que entonces se actuaba en la sociedad sevillana respecto a este tema nos impide saberlo. María viajaba con su marido Francisco Castellanos, que no deja de ocultar su nombre bajo el apellido Estrella. Francisca de Paula viajaba con su madre Antonia Ramos, cómica especialmente de cantado, que acompañaba a su hija de apenas 13 años.

Dado que el encargado de preparar el viaje en Sevilla fue Bruna, hombre que no iba a arriesgar su prestigio enviando personas que no fuesen

³⁴⁴ AHN, Consejos, 11415, 7.: Grimaldi a Olavide, 2/11/69.

³⁴⁵ Vide supra Parte I, p.

útiles a la compañía, Francisca de Paula debía tener relación con la escuela, es decir, estar preparándose en ella para ejercer de actriz. En cuanto a Maria, su viaje estaba justificado acompañando a Castellanos, su marido, pero es toda una coincidencia que unos meses después apareciera ya en los teatros de los Sitios como actriz. Luego es probable que también estuviera más o menos formalmente instruyéndose en las artes dramáticas en la escuela-seminario creada por Olavide. Allí habría sido conocida por Castellanos y Juan Fernández, su padre, considerando que era un futuro halagüeño para su hija, accedió a la propuesta de matrimonio que sin duda se formalizó una vez que Castellanos y su futuro suegro supieron que el futuro estaba en la corte, allá por el mes de Octubre de 1769, cuando Olavide comunicó a sus actores que S.M. contaba con ellos para los teatros de los Reales Sitios.

Una vez la compañía en Aranjuez, haría según había previsto el propio Grimaldi unas 20 o 24 representaciones y 3 o 4 piezas. La temporada en Aranjuez duraba lo que la jornada de la corte que solía ser desde fines de abril a fin de junio, alternando con las funciones de ópera. Permítasenos suponer que los aproximadamente dos meses que duraba la jornada de San Ildefonso, desde el 20 de Julio a fines de Septiembre, darían lugar a otros tantos días de representación, unas 4 obras, todo ello alternando con las funciones de ópera. Es decir, que en total la compañía española llevaría ese primer año a escena no más de 8 o 10 piezas

Llegado el final de Junio se produce el cese de Reynaud por causas no bien definidas, "...justos y graves motivos..."³⁴⁶, dice Grimaldi. A nuestro entender, el cese debió tener que ver muy probablemente con una

³⁴⁶ AHN, Consejos, 11415: borrador de carta de Grimaldi a Juan Gabriel Sánchez.

serie de factores: en primer lugar, no creemos, como sostiene la profesora Alicia de José³⁴⁷, que Reynaud sea la misma persona que Pierre-Louis Reynaud, “costumier” de la compañía de trágicos franceses que llegó a Cádiz en julio de 1769, porque Reynaud estaba ya en Sevilla desde Septiembre de 1767 como el propio Olavide dice y se acredita en su actuación como testigo en los contratos que los alumnos de la escuela-seminario celebran con el cabildo sevillano en junio de 1768³⁴⁸.

Sí parece claro como causa inmediata de su cese, el tema de sus escandalosas relaciones con María Bermejo pues al comunicarle su exoneración se le advierte “... que directa ni indirectamente la tratase de palabra ni por escrito, en común ni en particular...” , y lo hacen después que la primera tanda de cómicos “...en que iba incluso la primera Dama...” haya abandonado Aranjuez el 1 de Julio con dirección a La Granja. Pero esta comunicación se la hace Juan Gabriel Sanchez de parte de Grimaldi quien en borrador sin firmar, cuenta todos los pormenores y va corrigiendo la carta conforme Reynaud ruega que le dejen quedarse en Madrid, lo hacen y le dan indemnizaciones, probablemente para callarlo.³⁴⁹

Conviene recordar que Maria Bermejo se había casado a toda prisa, embarazada, en septiembre del año anterior con Francisco Mouton, de quien sabemos que era natural de Cádiz y probablemente fue reclutado para la escuela-seminario por el propio Reynaud, quien fue testigo en el citado matrimonio³⁵⁰. Puede que las relaciones de Reynaud con la Bermeja fueran ya un hecho. Por su parte, Reynaud estaba casado en Cádiz, pues de ello se habla también con motivo de su cese.

En Sevilla ya corrían rumores sobre la escandalosa vida de los cómicos. Es verdad que rumores propalados por los enemigos de Olavide,

³⁴⁷ Ob. cit., p. 286.

³⁴⁸ P. Bolaños, art. Cit., p.

³⁴⁹ AHN, 11415, 2.

³⁵⁰ APAS,

de su tertulia y del teatro, especialmente los ambientes eclesiásticos, pero en el expediente inquisitorial contra Olavide ya figuran acusaciones contra el propio Reynaud y la escuela-seminario que, aunque se incluyeron en el largo expediente inquisitorial posterior, se refieren a esta época.

Por ejemplo, el testigo nº 76, el “...profesor del arte de la pintura...” Juan de Espinar (sic), probablemente el famoso pintor sevillano Juan de Espinal, preguntado por el tribunal si

[...] sabía acerca de un libro que en el se contengan ciertas estampas de laminas grabadas a buril... en las que habían ciertas figuras de hombres y mujeres que según sus posturas y acciones que ejecutaban se significaban por ellas cuarenta o cincuenta modos de usar distintamente de la lujuria o de fornicar...”, [respondió que un conocido suyo, Luis Pérez que] “...tenía introducción en casa del Asistente don Pablo de Olavide, le dijo que en los principios de estar en esta ciudad el Asistente, tenía un libro solo de estampas de láminas grabadas a buril... que eran de hombres y mujeres... que enseñaban y daban a entender varios y distintos modos de usar de la lujuria o de fornicar...”³⁵¹.

Y en la ratificación de su testimonio, realizada en 1777, añade a la pregunta de cuándo oyó decir lo que refería que “... fue por el tiempo en que estableció casa en que se instruían las personas que habían de representar tragedias en el teatro de esta ciudad...”³⁵².

A continuación, interroga el tribunal al citado Juan Perez, testigo nº 77 de la causa, quien declara que

[...] en una de las ocasiones en que el declarante estuvo en la casa o colegio que destinó el asistente Olavide para instruir en el modo de representar las tragedias a varias personas, vio en el cuarto que habitaba Monsieur Reinaut (sic) que era el maestro de aquel colegio, sobre una mesa un libro... y movido el declarante del gusto que tiene en leer, abrió el libro y vió que estaba impreso sin señalar dónde se había impreso y sin nombre de autor, su título era la Filósofa Teresa; se halló en las primeras hojas con una estampa que representaba un religioso que según puede hacer memoria era o jesuita o capuchino que tenía en la mano o un crucifijo o un rosario y estaba en acto venéreo con una mujer; que hojeó el libro deprisa y ligeramente vio otras estampas aún más torpes... y las figuras de hombres... religiosos, clérigos o

³⁵¹ AHN, Inquisición, 1866, Exp. 2, f. 505 y ss.

³⁵² Ib.

seglares de todas edades y todos en actos de diferentes modos venéreos representados muy a lo vivo y con la mayor obscenidad...”.

Cuenta a continuación que llegó entonces su amigo D. Juan Nepomuceno de León, clérigo de menores, quien retuvo el libro para

[...] impedir que los jóvenes de ambos sexos que había en dicha casa lo vieses, y luego que llegó Reinaut, le hizo presente el declarante que aquel libro era prohibido y que debía entregarlo al Santo Oficio, a lo que respondió que no era suyo y se lo devolvería a su dueño... pasados unos días dijo el francés al que declara que el Santo Tribunal le había llamado, mandándole entregar el dicho libro...”³⁵³.

No nos cabe duda que estos acontecimientos y los rumores que los rodeaban debían ser conocidos en la Corte, lo que unido a la constatación de la vida escandalosa de Reynaud y la Bermeja, desencadenaron el cese de aquel. Pero además, Grimaldi contaba con personal muy adecuado para realizar el trabajo de Reynaud. Aunque nombró a Clavijo y Fajardo para la dirección del teatro, y este era hombre que conocía el teatro, había escrito obras dramáticas y crítica teatral, no podemos olvidar a Bernardo de Iriarte, hombre muy comprometido con la reforma teatral en la que venían empeñados los hombres del Conde de Aranda. Es fácil pensar que ante hombres versados en el teatro como lo eran Iriarte y Clavijo, aparecieron claramente las capacidades de Reynaud, escasas al parecer por lo que se deduce del largo expediente que lo separó definitivamente de los teatros de Madrid³⁵⁴.

En este expediente trataba Reynaud de defenderse del cabildo de Madrid que pretendía cesarlo de su cargo de director de los teatros, con las acusaciones de que no cumplía su cargo. De esto le acusaban desde los comisarios de comedias hasta los actores y el mismo Nicolás Fernández de

³⁵³ AHN, ib., f. 518 y ss. Probablemente se trata del libro, famoso en su tiempo, *Thérèse philosophe ou Mémoires pour servir à l'histoire du P. Dirrag et de mademoiselle Eradice*, en cuya su edición original efectivamente no figura el nombre de su autor ni de la imprenta, pero cuyo autor era el Marquis d'Argens, chambellan de Frédéric-le-Grand, roi de Prusse.

³⁵⁴ AVM,

Moratín que como catedrático de Poética es llamado a declarar como testigo.

Por las declaraciones de algunos actores podemos deducir algunos datos acerca de las capacidades de Reynaud, así como de algunas de las obras que la compañía española llevada a los Sitios Reales pudo llevar a escena, bajo la dirección de su todavía director.

Por ejemplo, el actor José Espejo declaró que Reynaud

[...] no ha cumplido el memorial que prometió ni lo ha podido cumplir por faltarle la verdadera inteligencia no solo de nuestras comedias españolas distintas en un todo de las francesas, pero ni aun de estas y lo cree por los lances que acaecieron pues habiendo dado el dicho D. Luis Reynaud la primera tragedia titulada el Mitridates que él dijo que era de su mayor satisfacción y la sabía de memoria por haberla ensayado a los trágicos de los teatros de Sevilla y Sitios Reales donde se había ejecutado, se le advirtió por los cómicos no seria del gusto del Publico y sin embargo la hizo ensayar y leyéndola él le advirtieron muchos defectos asi en la falta de silabas en algunos versos como en la sobra de otras y mala composición y consonancia; ... que también tiene presente, dicho D. Luis hizo representar la comedia titulada el Banaglorioso y sin embargo de haber elegido él y repartido los papeles a quien le pareció de los cómicos ambas compañías y ensayándose muchas veces hasta que dijo estaba a su satisfacción se verificó el desagrado del Publico y tanto que no la dejó acabar... Que en la comedia titulada la Escocesa dio el papel de primera a Lorenza Santisteban y ejecutada no produjo gusto ni dinero; que después se ejecutó esta misma función repartiéndose los papeles por los mismos cómicos guardándose el tono de nuestra representación y fue del gusto del publico y produjo dinero, sucediendo lo mismo en cuanto a la Zayda....”

Al igual que Espejo, el propio Reynaud nos suministra datos en el interrogatorio que pensaba en su defensa hacer a otros actores. En este interrogatorio, esperaba que el actor Ambrosio de Fuentes reconociera que los muchos aplausos que recibió en la *Celmira* fueron gracias a sus instrucciones. De Vicente Galván esperaba lo mismo en referencia a *El filosofo casado* y de Diego Coronado esperaba que contara en el juicio que la actriz Gertrudis Valdés, poco aceptada por el público, obtuvo gran éxito también en la *Celmira*, gracias a las instrucciones de Reynaud.

De lo anterior, podemos deducir que *Mitrídates* de Racine, traducida por Olavide debió ser una de las piezas iniciales en que se instruyeron los cómicos procedentes de Sevilla, e igual puede decirse de *La Escocesa* y la *Zayda* de Voltaire, ambas en traducción de Olavide, así como la *Celmira* de DuBeloy.

La profesora Alicia de José nos suministra dos listas de obras del repertorio inicial en los teatros de Reales Sitios. La primera de ellas corresponde a la de “diez composiciones teatrales” que remitió Grimaldi al Corregidor de Madrid Don Alonso Perez Delgado en Octubre de 1770, como respuesta a una petición de Reynaud del verano anterior. La segunda “...pudiera corresponder al total de obras que se habían seleccionado inicialmente desde la Secretaría de Estado para formar el repertorio de los teatros de los Sitios”³⁵⁵. Uniendo ambas listas se obtiene un primer grupo de obras que con mucha probabilidad fueron las que se representaron en los teatros de los Reales Sitios en sus, digamos, dos primeras temporadas, 1770-71 y 1771-72:

- Gustavo* de Piron en traducción de D. Miguel Maestre.
- de Voltaire: *Cassandra* y *Olimpia*, *La Zaida*, *Merope* (Mafei-Voltaire), *La Escocesa*, todas en traducción de Olavide, excepto la última que tradujo Don Tomás de Iriarte.
- de Racine: *Yfigenia*, *Fedra*, *Mitrídates* y *Bayaceto* en traducción, la primera de Jovellanos, y el resto de Olavide.
- Lina* e *Hypermnestra* de Lemierre, también traducidas por Olavide.
- La Paulina* en traducción de Doña Engracia Olavide.
- La Celmira* de Du Belloy, en traducción de Olavide.
- El Jugador* de Regnard, en traducción de Olavide.
- La Eugenia* de Beaumarchais, en traducción de Reynaud.

A este grupo inicial de obras se unirían otras como las que dice Moratín que tradujo por encargo Tomás de Iriarte y que se representarían,

³⁵⁵ A. De José, ob. cit., pp. 296-300

alguna de ellas ya en las dos primeras temporadas y las restantes se irían incorporando al repertorio en las siguientes temporadas:

- El Malgastador*, traducción de *Le dissipateur* de Ph. N. Destouches.
- El Mal hombre*, traducción de *Le méchant* de J.B. Gresset.
- El Aprensivo*, traducción de *Le malade imaginaire* de Molière.
- La pupila juiciosa*, traducción de *La pupille* de N. Chamfort.
- El mercader de Esmirna*, traducción de *Le marchand de Smyrne* de N. Chamfort.
- El filósofo casado*, traducción de *Le philosophe marié* de Ph. N. Destouches.
- El huérfano inglés o el ebanista*, traducción de *L'Orphelin anglais* del Marqués de Longueil.
- El huérfano de la China*, traducción de *L'Orphelin de la Chine*, de Voltaire.

Igualmente, otro grupo de obras cuya traducción se atribuye a Clavijo y Fajardo, es plausible que formaran parte del repertorio de aquellos teatros hasta el cese de su funcionamiento:

- Andrómaca*, traducción de *Andromaque* de J. Racine
- El heredero universal*, traducción de *Le Legataire universel* de J. F. Regnard.
- El vanaglorioso*, traducción de *Le glorieux* de Ph. N. Destouches.

A todas estas, se añadirían aquellas que por noticias indirectas sabemos que se representaron en los teatros de los Reales Sitios: sería el caso de *Tancrede* de Voltaire, probablemente traducida por Bernardo Iriarte, y la comedia de Jovellanos *El delincuente honrado*.

A las obras referidas anteriormente, nos atreveríamos a añadir las que señala La Tirana que sabía en su momento de incorporarse forzosamente a los teatros de Madrid en 1780, y que son las siguientes:

Las armas de la hermosura (Calderón), *Los áspides de Cleopatra* (Rojas Zorrilla), *Progne y Filomena* (Rojas Zorrilla), *La escuela de los casados* (Molière), *Atalia* (Racine), *Rodoguna* (P. Corneille)³⁵⁶.

Por cierto que respecto a la *Rodoguna* de Corneille, parece que fué inicialmente traducida por Don Manuel de Azcargorta, personaje de confianza de la Condesa-Duquesa de Benavente, pues esta le escribió “...para que sin pérdida de tiempo le enviase las dos traducciones hechas por él de las tragedias "Atilio Regulo" y "Rodoguna" para enseñarlas a Bernardo Iriarte y al Marqués de Grimaldi...”³⁵⁷ En la correspondencia de esta dama hay alusiones a funciones trágicas en su propio palacio, lo que significa que también se producirían traducciones para esta clientela teatral. Respecto al resto de obras que dice que sabía *La Tirana*, nos permitimos observar que es difícil pensar que las temporadas teatrales de aquellos 6 años que duraron las funciones teatrales españolas en los Reales Sitios no incluyeran comedias españolas, quizás precisamente algunas de las que Bernardo Iriarte había seleccionado por encargo del Conde de Aranda al principio de toda esta aventura reformista.

En cuanto a las demás obras de esta lista, sorprende la presencia de *La escuela de los casados*, cuyo original atribuye Cotarelo a Molière. El problema es que Defourneaux³⁵⁸ nos dice que la traducción sería de Valladares de Sotomayor, pero no hemos encontrado ninguna fuente que confirme esto, pues Lafarga³⁵⁹ da unos datos “...*Comedia nueva. La Escuela de Casados*. Ms. 31 hh. 21 cm., fechado en 1784...” que podrían confirmar la atribución a Valladares, pero no el conocimiento de la *Tirana* tenía de esta comedia en 1780. A no ser que Valladares que ya andaba durante la década de los 70 por los teatros de Madrid, y seguro que

³⁵⁶ E. Cotarelo y Mori, *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, 1897, p. 50.

³⁵⁷ AHN-Nobleza, Osuna, CT.412,D.1.

³⁵⁸ Défourneaux M. *Molière et l'Inquisition espagnole...*, Bulletin Hispanique, 64, nº1-2, 1962. p. 36.

³⁵⁹ F. Lafarga (ed.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, p. 255.

intentando situarse en los de los Reales Sitios, tradujera y lograra estrenar esta pieza allí.

Respecto a los actores que trabajaron en los Reales Sitios, aparte de las ya reflejadas de los actores que viajaron desde Sevilla, existen en el mismo expediente del Archivo Histórico Nacional dos listas, la primera de las cuales tiene fecha aproximada, finales de Noviembre ó primeros de Diciembre de 1770, y es la siguiente: “Distribucion de los 6.720 rs y 23 mrs. Producto líquido de las 12 representaciones”. Lleva fecha de 4/12/70 y los ingresos totales han sido de 9.289 rs, pero hay que restarle los gastos (2.367 rs.), pero estos números salen de la suma de 11 representaciones y no de 12.

La lista atribuye las siguientes ganancias: Bermeja, 980rs., Lafuente y Estrella 632 rs. cada uno; Manuela y María Duque, Francisca de Silva y M^a Fernández, 420 rs. cada una; Vicente Casas, 455 rs.; Francisca de Paula, 420 rs.; Francisco Mouton y Joaquín Figueroa, 350 rs. cada uno; Antonio Gomez, Feliz Martínez e Isidro Lopez, 350 rs. cada uno; Diego Pizarro, 175 rs.

Esta lista es enviada por Clavijo a Grimaldi desde el Pardo el 17/12/70 y en la carta que acompaña se dice que

[...] el medico de este sitio ha venido a decirme que la Tirana no puede permanecer en el cuarto en que está sin grave perjuicio de su salud; y que luego que se levante, que será dentro de cuatro días (si llega a faltarle la calentura) tiene por preciso pasarla a otro cuarto fuera de esta casa, o llevarla a Madrid por 8 o 10 días a convalecer, inclinándose más a esto ultimo. V.E. Dispondrá lo que sea más de su agrado pero no puedo omitir hacer presente a V.E. que si se concede esta licencia a la Tirana para ir a convalecer a Madrid, será abrir la puerta a otras solicitudes de la misma especie. En este mesón me dicen que hay buenos cuartos y bien enjutos y en alguno de ellos se pudiera disponer su convalecencia, pues en mi concepto lo que urge es sacarla de la humedad y no el mudar de aires...³⁶⁰.

³⁶⁰ AHN, 11415 (1)

Tenemos datos acerca de la vida de Rosario Fernández, recién cumplidos 15 años, en los Sitios Reales, a través, una vez más, del expediente de divorcio³⁶¹, aunque sin una precisión temporal dado que las declaraciones se hacían en 1783, es decir más de diez años después de los hechos que allí se cuentan. Probablemente esta enfermedad que sufrió en Diciembre de 1770 pueda explicarse a través de las noticias que suministran los testigos del pleito matrimonial en que más tarde nos detendremos y que aluden a los malos tratos, entre otros hacerla dormir en el suelo, que el Tirano daba a su joven esposa.

La segunda lista de actores a que nos referimos es la siguiente que copiamos literalmente, incluyendo el salario diario y mensual de cada uno de sus componentes:

“Lista de los individuos de que se compone la Compañía Española de los Sitios Reales con distinción de los nombres, sueldos y papeles que hace cada uno.

Maria Fernández, hace papeles de dama en las tragedias y también alguno en las comedias..... 24 rs. ; 8760 rs. [diario-anual]

Antonio Lafuente es el primer galán..... 36 rs.;13.140 rs.

Francisco Estrella, Tirano y alguna vez papeles de Barba. 36 rs.;13.140 rs.

Manuela Duque, hace todos los papeles de tia y madre en las comedias, y Reina en algunas tragedias. 24 rs.; 8760 rs.

Maria Duque, hace los papeles de criada en las comedias... 24 rs.; 8760 rs.

Vicente de Casas hace los papeles de criado... 26 rs.; 9490 rs.

Francisca de Silva, hace los papeles de confidenta en las Tragedias y algunos de Dama en las Comedias..... 24 rs.; 8760 rs.

³⁶¹ AHDM, Exptes. Judiciales, caja 1833: “Demanda de divorcio pta. por Francisco Castellanos a Maria del Rosario Fernandez, su mujer”. El voluminoso expediente consta de tres piezas: una Pieza Principal; otra titulada “Pieza 2ª: Pruebas hechas por Francisco Castellanos en el pleito de divorcio con Maria del Rosario, su mujer”; otra que dice “Provanzas hechas por parte de Maria del Rosario Fernandez en el pleito de divorcio que sigue con Francico Castellanos su marido, alcaide de palcos en el Coliseo del Principe de esta corte”. Nos remitimos a este expediente para todos los datos que citamos relativos a este tema.

Maria Ant^a Gomez hace varios papelss de dama en comedias, uno en Tragedias, y alguno de confidenta..... 24 rs.; 8760 rs.

Tomás de Burguera, hace los principales confidentes en las Tragedias y suple los papeles de galán en Comedias o Tragedias..... 20 rs.; 7300 rs.

Joaquín de Figueroa hace los más papeles de Barba en comedias y Tragedias y muchos confidentes en tragedias..... 24 rs.; 8760 rs.

Antonio Gomez hace papeles de confidente y criado y tal cual vez algún papel principal..... 24 rs.; 8760 rs.

Catalina Valdemoro hace papeles de criada u otro papel chico en Comedias y algunos pequeños de confid^ta en Tragedias.... 12 rs.; 4380 rs.

Martin Estrella hace papeles de criado en las comedias y algún confidente en Tragedias..... 14 rs.; 5110 rs.

Diego Pizarro hace iguales papeles..... 14 rs.; 5110 rs.

Maria Viana, esta aprendiendo al presente, no se sabe lo que será ni que papeles podrá hacer.... 12 rs.; 4380 rs.

Rafael Gonzalez es nuevo, ha hecho algunos papeles de confidente, 10 rs.; 3690 rs.

Franco. Farelo, ha hecho algunos papeles de 2º gracioso..... 10 rs.; 3690 rs.

Faustina de Silva... 12rs.; 4380 rs.

Isidro Lopez, Apuntador..... 20 rs.; 7300 rs.”³⁶²

Creemos que esta lista no es anterior a las jornadas de la temporada 1773-74 y ello por dos razones: hemos visto a Francisco Mouton enrolado en el teatro gaditano en la temporada de 1773³⁶³, y suponemos que con él se marchó a Cádiz su esposa María Bermeja, puesto que ninguno de los dos figuran en esta lista, y respecto a Rafael Gonzalez, del que se dice “...es nuevo, ha hecho algunos papeles de confidente...”, sabemos por una declaración de su esposa Eugenia López, testigo en 1783 en el divorcio de la Tirana, que conocía a esta desde unos nueve años antes, es decir, 1773-1774, por su coincidencia con ella en los Reales Sitios.

³⁶² AHN, 11415, 13.

³⁶³ AVM, 2-459-2

Respecto a los datos que nos suministra el expediente de divorcio sobre la vida de María Fernández, como se la llama en las listas que acabamos de ver, en esta etapa de su actividad en los Reales Sitios, creemos que son cruciales para situar debidamente la biografía de la actriz, tanto en lo personal como en lo profesional.

Francisco Castellanos decidió presentar la demanda de divorcio a su esposa el 10 de Octubre de 1783, Rosario Fernández le contestó con una demanda de divorcio de su parte, en cuya primera alegación cuenta, a través de su procurador José Martínez Izquierdo, que se había casado en Sevilla con 14 años, con la expresa condición de que su marido no la dedicara al teatro, lo que incumplió en La Granja por acuerdo de Castellanos con Grimaldi, y sin que ella se enterara.

Según esta alegación, la Tirana se inició en el teatro en el verano de 1770 cuando la compañía estaba necesitada de actores y actrices para acometer un repertorio que es presumible que se fuera ampliando. A tenor de lo ocurrido en la primera temporada en Aranjuez, en donde se producirían unas 20-24 representaciones, podemos pensar que la segunda temporada, la correspondiente a la jornada de San Ildefonso, produciría aproximadamente las mismas representaciones, pero claro había que cambiar el repertorio. Esta sería la ocasión en que Castellanos arrancararía del marqués de Grimaldi la posibilidad de que su joven esposa saliera a las tablas, según se dice en el expediente de divorcio.

La Tirana define a su marido, a través de su procurador como

[...] un hombre lleno de artificio, y que a más de serle genial se perfeccionó desde su tierna edad en la escuela trágica establecida por Olavide, y después en los teatros en que siempre representó el propio papel de Tirano, nadie extrañará, y menos conociendo el carácter honroso y compasivo de mi parte, que en lugar de proponer la justa demanda de Divorcio que tenía premeditada, como único medio para su salvación, se dejase vencer enteramente de su ingrato esposo...”

Y a continuación se refiere a los malos tratos que el Tirano le infería para dominarla, y entregarla a sus amistades a cambio de dinero “...para saciar la codicia de su infiel marido...”.

El tribunal eclesiástico de la Vicaría de Madrid comenzó entonces a citar a los testigos de las partes. Por su parte, Rosario Fernández cita a algunos de los actores que compartieron con ella sus años en los Reales Sitios. Manuela Duque, por ejemplo, dice que conocía y trataba a ambos desde antes de casarse, en Sevilla y “... que la Maria del Rosario era muy niña y de corta edad...”. Que luego en los Reales Sitios la sometía Castellanos a malos tratos de palabra y obra para prostituirla, y en prueba de que la Tirana repugnaba los manejos de su marido cuenta varios hechos: en la Granja, cómo un día vieron venir por la ventana a Francisco Castellanos con un sujeto de carácter y ella le pidió no la dejara sola, y Castellanos se enfadó mucho. Cuenta también como en la Granja, un sujeto de carácter, ya difunto, identificado en la pieza reservada como el Duque de Arcos, fue llevado por Castellanos al cuarto de la Tirana y cómo la testigo le recriminó luego el hecho a Castellanos, preguntándole para qué había ido ese sujeto y éste le enseñó “... un matamaridos y unas onzas de oro...”. Ratifica el mucho dinero y alhajas que les regaló Bucarelli, y que todos estos manejos eran conocidos entre todos los trágicos de los Reales Sitios y se reían de Castellanos, y cómo ella lloraba su destino y justificaba que lo hacía por complacerle a él. Y en otra parte de su declaración, la misma Duque añade más detalles:

[...] la misma M^a del Rosario Fernández se lamentaba a la testigo del irregular proceder de su marido Francisco Castellanos en tanto grado que muchas veces la suplicó le diese de cenar porque su marido la tenía muerta de hambre, y no lo duda la que declara respecto a que aquel se hacía cargo de cuanto granjeaba con el comercio de su mujer, sobre lo cual reprendió al tal Castellanos, a lo que este respondía que más valía que su mujer fuese puta cuatro a seis años y luego se retirase a comer lo que hubiese ganado, que el que tenía era el que valía, que siendo las mujeres viejas nadie les

daba nada, lo que era publico en los Sitios, y que en el citado Castellanos residen otros vicios mayores que los omite por honestidad...”.

Gertrudis Valdés, también actriz y compañera desde primera hora del matrimonio declara que conocía desde 15 años atrás a ambos, al tiempo que empezó “... a ejecutar en la ciudad de Sevilla en ocasión que aún se hallaban solteros...”; que luego compartió vida con ellos por 7 años en los Reales Sitios y confirma los malos tratos que daba el Tirano a su mujer; que coincidió también con ellos en Cádiz, donde Castellanos vendió las alhajas que le quedaban de la ruina de sus negocios en Sevilla y “... con pretexto de haber echado una función la llevó en silla y la presentó a los caballeros y comerciantes ricos que tenían fama de que regalaban a las cómicas...”; que todos los compañeros de profesión sabían de las maldades de Castellanos y asegura también que la Tirana “... no fue cómica hasta después que se casó...”.

La testigo Ana Martínez, soltera y de 18 años, sirviendo en casa de la actriz Maria Pulpillo, declara que fue sirvienta de los Castellanos, primero en los Reales Sitios y luego en Madrid a su vuelta de Barcelona, y que

[...] la M^a del Rosario ha querido y estimado a su marido siempre estándola muy obediente como que era en los principios en que la testigo los entró a servir la susodicha de corta edad, y sin embargo la castigaba varias veces porque no agasajaba y admitía con buen semblante a varias personas, que el mismo Castellanos llevaba a su casa, y principalmente a tres sujetos de la mayor distinción...”.

Respecto a estos personajes, los identifica en papel reservado, a instancias de Rosario Fernández, como “...Excmo Sr. Conde de Atares, El Marques de Mejorada, El Embajador de Venecia...”. Testifica también cómo la Tirana tenía entonces varias sirvientas para cosido, planchado y ama de cría y que ella cuidaba a una niña y un niño que tenían los Castellanos.

Por su parte, Jose Vazquez de Agrelos, pintor de los teatros de los Reales Sitios declara que conocía al matrimonio y los trató entre 1770 y 1774 y que Castellanos trataba bien a su mujer y se empleaba mucho en enseñarle a ser actriz, y que él mismo llegó a tomarle los papeles. Y declara también que a casa de los Castellanos concurría gente de distinción, pero que no sabe más detalles.

12.- ¿Retirada?: Sevilla-Cádiz (1776-1778)

Como ha documentado Alicia de José³⁶⁴, tras el cierre del funcionamiento regular de la actividad teatral en los Sitios Reales, se produjeron algunos espectáculos teatrales en lugares cercanos como Ontígola, junto a Aranjuez, Valsaín y Segovia, junto a La Granja, pero no parece probable que, tal como asegurara Cotarelo³⁶⁵, Rosario Fernández y su marido giraran en estas compañías que por entonces se formaron en los alrededores de aquellos sitios.

La realidad es que el matrimonio Castellanos se retiró a Sevilla. A esta ciudad debieron llegar en la primavera de 1776, una vez terminada la actividad de los teatros de los Sitios Reales. Queremos decir que por las pruebas documentales que tenemos no trabajarían ya allí en las pocas actividades que aquellos teatros mantuvieron hasta fines del año 1776.

Deducimos esto de lo que cuenta el propio Castellanos en sus alegaciones a la petición de divorcio que realizó en Octubre de 1783. Allí dice que para separar a su mujer de los peligros del Teatro, cuando servían en los Reales Sitios, se retiraron a Sevilla, pero se arruinó por "...la mala suerte y desarreglados procederes de una persona, su allegado, a quien los confió...", por lo que se "...vio obligado a volver a desempeñarse en el

³⁶⁴ Alicia López de José., *ib.*, pag. 331 y ss.

³⁶⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Maria del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, 1897, pag. 11.

teatro en compañía de su consorte...” en Barcelona, haciéndose cargo de la empresa del teatro de aquella ciudad³⁶⁶.

Por otra parte, en el expediente de matrimonio de la hermana de la Tirana, Francisca de Paula³⁶⁷, curioso documento que nos da valiosos datos familiares sobre la actriz, se dice que Paula llevaba residiendo en Sevilla con su hermana más o menos un año. Dado que su matrimonio se celebró en Mayo de 1777, podemos calcular que un año antes se instalaron los Castellanos en Sevilla.

Como hemos visto, Francisca de Paula ya no figura en la lista de actores en los Sitios que hemos estimado ser para la temporada 73-74. En esta lista, María Fernández es ya primera dama, en sustitución de María Bermeja, ausente al igual que su marido, a quien hemos visto en una lista del teatro gaditano de 1773³⁶⁸. Francisca de Paula, pues, volvería con sus padres, radicados ahora en Almonte (Huelva) pues Juan Fernández, probablemente patrocinado por Don Francisco de Bruna, Alcaide de los Alcazares en Sevilla y también del Coto del Lomo del Grullo (actual Coto de Doñana), se convierte en teniente de esta dependencia cercana a la villa de Almonte.

Juan Fernandez residía ya en Almonte probablemente desde 1772, pues en el expediente matrimonial de Francisca de Paula (formado en Abril-Mayo de 1777), atestigua el párroco de dicha villa que la contrayente

[...] estuvo empadronada en la villa de Almonte el tiempo de tres o cuatro años en donde viven avecindados sus padres en cuyo tiempo la demandaron José Garcia Ramos, mozo soltero... que el diez y ocho del presente mes hizo desistimiento del derecho que tenía para haber demandado a la susodicha sobre cumplimiento de palabra de matrimonio...; y el otro demandante fue Juan Martin, mozo soltero de la misma vecindad, sobre cuyo contenido me remito a los autos que en el Juzgado de V.S. se han seguido; no obstante, debo informar a V.S.... que al principio de la formación de dichos autos se presentó en las casas de mi morada Don Juan Fernández, padre de la contrayente... y me dijo que por título alguno podía

³⁶⁶ AHDM, ib.

³⁶⁷ APAS, Expedientes Matrimoniales, caja 07708.

³⁶⁸

casarse la contenida contrayente con el referido Juan José Martín, a causa de haberla encontrado en una cama en el suelo en la cocina in fraganti delito con José Martín, hermano del mencionado y le consta bajo este antecedente sin duda habría impedimento dirimente en primer grado de afinidad...”

Informa el párroco a continuación de que

[...] no le consta que tengan [los contrayentes] óbice alguno en su calidad y sangre; y en cuanto a bienes de fortuna están suficientemente acomodados... el padre de la contrayente sigue negociando con el caudal suficiente que tiene y en cuanto a empleos he oído decir obtuvo... el de Ministro del número y después el de Alcaide del Coto del Lomo del Grullo, empleo que he conocido siempre en sujetos distinguidos y caballeros notorios...”³⁶⁹

Efectivamente, hemos visto escrituras mercantiles de compras y ventas de tierras y efectos agrícolas, así como de contratos de arrendamiento con el cabildo almonteño³⁷⁰, seguramente con el dinero que le iba enviando su yerno Castellanos, producto del ejercicio cómico en los Reales Sitios, pero especialmente de los tratos a que sometía a su mujer.

La década de los 70 significará un cambio importante para la familia Fernández-Ramos: M^a del Rosario se marcha a los Reales Sitios, Antonia Ramos acompaña a su hermana Francisca de Paula en el mismo viaje y Juan Fernández se retira a la villa de Almonte. Ya en junio de 1772 lo vemos representado por su mujer en una carta de pago al empresario teatral José Chacón, y dando poder a procuradores de la Real Chancillería de Granada en 1776, ya como vecino de Almonte, probablemente intentando gestionar su deseada certificación de hidalguía. ¿Se debió la “retirada” de Juan Fernández a Almonte a los problemas causados por la incorporación de su hija María del Rosario a la profesión cómica en los años previos, probablemente a partir de 1767?

³⁶⁹ APAS, Expedientes Matrimoniales, caja 07708.

³⁷⁰ AHPA, 1778, Leg. 119, fol. 7 y vto.: Obligacion y Fianza de D. Juan Fernandez y Diego Barragan Millan por los derechos de las Panillas y renta de Aguardiente.

El comportamiento de Juan Fernández va a continuar siendo el mismo en Almonte. Si en Sevilla, había alcanzado el puesto de Alguacil de la Justicia dependiente de una de las alcaldías mayores de la ciudad, puesto muy relacionado con los abastos, especialmente el del aceite y el vino, en Almonte, adonde Juan Fernández parece retirarse a partir de 1770, lo vemos recibido de Teniente de Alguacil Mayor de su Concejo “por nombramiento del Duque de Medina-Sidonia, Señor de Almonte”³⁷¹. Como tal, firma en un poder notarial para pleitos en la Chancillería de Granada de 1782³⁷², probablemente como continuación de su proceso de reconocimiento de hidalguía. En Almonte llegaría también a ostentar el cargo de Sindico Personero en 1786³⁷³.

Simultáneamente, en Almonte hemos podido documentar una serie de actividades comerciales y de arrendamiento de suministros con el Concejo Municipal, semejantes a las que realizara previamente en Sevilla.

¿En qué medida nos ha interesado la figura de este hombre, cuya vida con seguridad hubiera sido absolutamente ignorada de no haber sido padre de nuestra actriz? Podemos responder, a falta de completar los datos que ahora poseemos sobre él, que en la medida en que pudiera ser representante de este grupo social intermedio, -lo que ahora conocemos como clases medias-, que deseoso de establecer su vida sobre bases firmes, lucha en una economía básicamente sin canales de crédito, basándose en un pequeño patrimonio inmobiliario, producto de herencia, probablemente dilapidado en operaciones fallidas y que recurre a sus lazos de clientela y a cualquier medio para sobrevivir con arreglo a los imperativos de su mentalidad. Todo ello, unido a la honra familiar y los lazos de fidelidad de aquella sociedad, le granjearían el prestigio y la confianza de los detentadores del poder social de la época: los cargos municipales y

³⁷¹ AMA, libro Actas Capitulares, 1/01/1780, f. 420r.-v.

³⁷² AHPA, 1782, Leg. 112, fol. 135r.-v.

³⁷³ AHPA, 1786, Leg. 114, fol. 332r.-v.

judiciales que obtiene son muestra de esta consideración social en Sevilla y luego en Almonte, lugar donde realizó inversiones sostenidas con el patrimonio acumulado por las actividades de su hija Rosario y el marido de ésta.

Continuando con el citado expediente matrimonial, se cuentan las peripecias de la boda de Francisca de Paula a quien su padre envió a Sevilla para apartarla de algún pretendiente que la acusaba de haberle dado palabra de matrimonio, tal como acabamos de ver. No parecería a Don Juan Fernández adecuado el citado o citados pretendientes, de tal manera que envía a su hija a Sevilla a vivir a casa de su hermana. El matrimonio Castellanos se ha instalado en Sevilla en la calle de la Carpintería (actual calle Cuna) y el Tirano ha formado compañía para el comercio de paños y lencería con Agustín de Mendoza. En casa del matrimonio Castellanos, hacen vida conjunta Francisca de Paula y el socio Mendoza, por lo que al cabo del tiempo, e indudablemente con la anuencia de Juan Fernández pues Paula sólo tenía 19 años, solicitan matrimonio secreto para no levantar escándalo en la vecindad que los creía casados.

La compañía mercantil que formaron Castellanos y Mendoza operó algunas transacciones de las que han quedado rastro en los protocolos sevillanos, pero su vida fue muy corta pues el 21 de Octubre de 1777, ambos socios daban poder a Pedro Pardo Santayana, para poder administrar y disponer de la compañía en ausencia de Castellanos. El negocio duraría poco más allá de esa fecha, pues inmediatamente vemos a Mendoza y su mujer Francisca de Paula residiendo en Almonte, y a él recibido como procurador de causas en esta villa³⁷⁴, probablemente bajo el patrocinio de su suegro Juan Fernandez que a su vez era recibido, el mismo día, como

³⁷⁴ AHPA, 1/01/1780, f. 429 vto.

teniente de alguacil mayor, nombrado por el duque de Medina Sidonia y Alba, señor de Almonte³⁷⁵.

La versión que suministra Rosario Fernández en su demanda de divorcio interpuesta como respuesta a la de su marido³⁷⁶, en relación a esta corta etapa sevillana, alude a que su mayor favorecedor en la época de su estancia en los Reales Sitios fue la persona que en la pieza secreta separada, en una esquila firmada el 23 de Octubre de 1783 por “...Maria de el Rosario Fernández...” se declara ser el “... Sr. D. Francisco Bucareli y Ursua, difunto...”³⁷⁷. De este dice que “...aparte de sumas mensuales, dio 9.000 pesos a Francisco Castellanos para que se retirasen del teatro y acabase la mala vida que daba a su mujer, imponiendo la cantidad en el Real Fondo Vitalicio...” y que Francisco Castellanos se gastó la cantidad ‘en géneros’ y dada su mala cabeza se arruinó y estuvo a punto de ir a la cárcel. Añade que en Sevilla también la trataba mal y que incluso llegó “... a amenazarla con una espada; vendió alhajas y vestidos y la hizo salir al teatro de nuevo en Cádiz...”.

A este respecto hay más datos en el expediente de divorcio, con motivo de la declaración que hace el testigo de parte de Rosario Fernández, Don Nicolás Fernández de Cáceres, quien dice de esta etapa sevillana del matrimonio que de su trato frecuente con ellos en Sevilla, sabía de los celos y de las palizas que le daba, referidas por un amigo común, el canónigo Pichardo y la hermana de Rosario; que se fingió loco y la persiguió con una espada en el verano del año 76 y que todo ello era del dominio publico de sus conocidos, y ella estuvo pensando en tomar “...algún superior recurso... pero no se lo permitió su genio pusilánime, irresoluto y dócil y en todo subyugado al dominante y fuerte de su marido...”; en un viaje de

³⁷⁵ Ib. : 1/01/1780, f. 420 vto.

³⁷⁶ Ib.: AHDM, ib.

³⁷⁷ Ib.: ‘Papeles Reservados’.

Rosario a Almonte la persiguió, yendo una vez de madrugada, entrando y registrando toda la casa con el asombro de la familia; y en cuanto al negocio montado por Castellanos, cuenta que “... por su mal manejo y no entender se vino abajo, con unas deudas de unos 4.000 pesos, algunas de las que pudo realizar...”.

Lo que parece deducirse de esta situación es el entendimiento claro que en cuestiones económicas mantenían Juan Fernández y Francisco Castellanos, a pesar de que con seguridad el padre sabía de los malos tratos de Castellanos a su hija. Como ya hemos dicho, Castellanos enviaba dinero a su suegro para invertir en Almonte, y Juan Fernández facilitaba a Castellanos las operaciones de su compañía mercantil. Así, en Septiembre de 1776 da Castellanos poder a su suegro para hipotecar bienes en Almonte, hasta un total de 8.000 ducados, como fianza a favor de D. Antonio Bazo, en Madrid, Director General de la Real Compañía de Paños de Ezcaray³⁷⁸, o en otro caso para que hipoteque bienes también en Almonte como fianza del arrendamiento al cabildo almonteño que Juan Fernandez hizo de la renta del vino³⁷⁹, por una cuantía de 14.168 rs.

Pero nos atreveríamos a decir que sólo en las cuestiones económicas había entendimiento entre suegro y yerno, pues en plena batalla legal, una vez entablado el divorcio por ambas partes, en Marzo de 1783, viéndose acorralado Castellanos, presentó una serie de pruebas acusatorias contra su mujer entre las que figuraba una carta acusando a su mujer y su suegro de pactos en contra de su matrimonio. Se trata de una carta, fechada el 30 de Agosto de 1776, que Juan Fernández, de viaje secreto en Sevilla, envió a su hija Rosario, entonces en Almonte con sus padres.

³⁷⁸ AHPS, of. 17, 1776, f. 1748.

³⁷⁹ Id., of. 17, 1777, f. 1474.

Por los comentarios que se hacen en las alegaciones de parte de Castellanos, se dice sobre esta carta que en Sevilla entre las personas que frecuentaban la casa del matrimonio Castellanos había una “...que con bien fundados motivos dió a mi parte en que sospechar respecto de su trato con M^a del Rosario...”; Castellanos sospechaba “...que entre Padre e hija se trataba el modo de meter a hurto de mi parte al sujeto que le era sospechoso y es entendido en la carta con la palabra Niño ...”. En los papeles secretos del expediente de divorcio se identifica a esta persona como el Marqués de Arco Hermoso, residente en Sevilla. Esta circunstancia fue la que provocó que Castellanos, enfurecido, fuera rápidamente a Almonte y registrara toda la casa familiar de los Fernández, profiriendo amenazas de muerte para su esposa. Parece que Juan Fernández fraguaba librar a su hija de su cruel marido mediante una relación de esta con el citado Marqués de Arco Hermoso, Francisco Manuel Ruiz del Arco y Utrera, 2^o marqués de Arco Hermoso, hijo del que fuera regidor de la Audiencia de Sevilla, Francisco Javier Ruiz del Arco y Soldevilla, 1^o marqués del Arco Hermoso, fallecido en 1775. Curiosamente, el 2^a marqués con quien quizás quiso hacer emparentar Juan Fernández a su hija, casaría en 1822 con Cecilia Böhl de Faber.

No nos consta que en este periodo sevillano de la vida de Rosario Fernández, esta tuviera ninguna relación con el teatro: desde la primavera de 1776 al otoño del 1777 en que el matrimonio se marchó a Cádiz, el teatro de la calle San Eloy en Sevilla estuvo en pleno funcionamiento, pero el matrimonio Castellanos pareció ignorarlo, quizás por su promesa de retirarse del teatro, aunque no parece que las promesas intimidaran al Tirano. Lo más probable es que quisieran mantener el anonimato en una sociedad donde el teatro seguía siendo objeto de desprestigio. Por otra parte, viendo como los intereses de Castellanos estaban más dirigidos al

aspecto empresarial del teatro, es lógico que no se interesase por el teatro de Sevilla que empezaba a tener dificultades serias para su continuidad, y empezara a ver un futuro teatral en Cádiz, a donde marcharon en Otoño de 1777.

Como hemos visto, Castellanos daba poderes notariales el 21 de Octubre de 1777 para que actuaran en su ausencia y en nombre de la compañía Castellanos & Mendoza. El matrimonio marchó a Cádiz en un viaje que como dice el testigo y amigo de la familia Fernández, Don Nicolás Fernández de Cáceres, “... en principio era de placer, para unos 20 días, y allí le hizo volver al teatro, con ganancias de 26.000 rs...”³⁸⁰.

Pero no sólo por el expediente de divorcio sabemos de esta estancia del matrimonio en Cádiz. Didier Ozanam atestigua la estancia de la Tirana y su marido en Cádiz, relacionándola con el estreno en Octubre del 1777 de la versión en francés de *El Delincuente Honrado* de Jovellanos (L’Honnête Criminel, traducción de Ange-François d’Eymard, abate Valchretien).

Dice Ozanam:

[...] On remarque également que des pièces espagnoles ont été jouées sur notre scène de Cadix, dans leur traduction française: ainsi le Delincuente honrado... Sans doute s’agit’il là d’un essai tardif –mais significatif- pour sauver la salle française d’une déconfiture imminente.³⁸¹

Es muy probable que los esposos Castellanos intervinieran en esta y otras representaciones. Y ello, en el caso de la obra de Jovellanos, porque se había estrenado en los Reales Sitios en 1774, y la conocerían, aunque bien es verdad que fue en traducción francesa, lo que nos plantea imaginarnos a una Rosario Fernández, representando en francés. ¿No habría que pensar más bien en que el languideciente Teatro Francés de Cádiz alojaba

³⁸⁰ AHDM, ib.

³⁸¹ D. Ozanam, *Le Theatre a Cádiz...*, p. 216-217.

espectáculos en español, poco antes de su desaparición?. Parece que eso es lo que quiere decir en realidad el profesor Ozanam.

A este respecto, conocemos un memorial de Castellanos dirigido al Consejo de Castilla con fecha de 17 de Julio de 1778:

[...] Francisco Castellanos, primer actor del Teatro Trágico de la Ciudad de Cadiz que corre a cargo de D. Fernando de Morales, arrendatario del de comedias españolas... representa que para perfeccionar en ella aquella especie de representaciones y espectáculos, le parece al exponente que el más oportuno medio será que el que suplica las dirija por su cuenta y con el auspicio que le franquea la sobresaliente habilidad de su legitima consorte Maria del Rosario Fernández, según que con el suplicante la tienen acreditada en la Corte el espacio de 6 años para así conseguir, en el modo de lo posible el mayor decoro del gusto; pues subsistiendo esta diversión teatral en manos de Morales en la forma en que permanece ni es fácil llegue a este complemento ni es capaz que sus ingresos las sostengan visto la experiencia... Y aunque el que expone no ignora la distinción con que V.A. ha privilegiado a la Comunidad y Hospital de S. Juan de Dios de aquella ciudad para que no haya en ella otro teatro español que el que se forma del de su pertenencia, estamos fuera del caso del perjuicio que se le podría originar a consecuencia de haber consentido a Morales que en todo este año próximo pasado diese las representaciones trágicas y otras según su arbitrio en el de la opera italiana de la dicha ciudad a más de las comedias españolas que en el francés se han servido al publico en igual época en cuyos tres teatros se ha hecho una miscelánea de Piezas de todas especies sin que por ello ni la Comunidad ni Morales hayan hecho la mas leve contradicción, antes sí con mucha inteligencia han facultado al exponente para que cumpliendo su contrata con Morales pueda representar en cualquiera de los teatros con solo el gravamen de contribuir a aquel una tercera parte de sus utilidades...".³⁸²

Después de su exposición, pasa Castellanos a pedir que se le conceda lo que entendemos, por lo que se deduce de su memorial, que sería la

³⁸² AHN, Consejos, 823 (25), fols 66-67; (notas 137, 38, 39-Defourneaux)

empresa del teatro francés sin la intermediación de Morales, y cumpliendo por supuesto con el hospital de San Juan Dios, cosa que en aquella ciudad era coartada moral para la existencia misma del teatro. Como era habitual en estos casos de jurisdicción local, el Consejo contestó que el Cabildo gaditano decidiera sobre el particular.

Por otra parte, la situación del teatro francés, como nos cuenta Ozanam³⁸³ continuaba degradándose, agobiado de deudas con proveedores y actores. No obstante, se inició la temporada de 1778 e incluso tuvo el teatro como visitante de excepción al Príncipe Camille de Rohan que estuvo en Cádiz entre el 26 de Mayo y el 2 de Junio de ese año.

Sin embargo, los directores del teatro de la época Dalainval y Bonnet de Bonneville, intentaron de nuevo mantenerlo con vistas a la renovación de la licencia gubernativa que estaba a punto de expirar. Para ello se dirigieron al Consejo de Castilla justamente por los días en que lo hacía Castellanos, que debería estar bien informado de la situación. Sólo lograron mantenerlo abierto entre Septiembre de 1778 y carnaval (16 de Febrero) del año siguiente, en que se clausuró.

Por su parte, la propia M^a del Rosario nos cuenta detalles de su estancia en Cádiz, a través de la narración que hace su procurador, José Martínez Izquierdo, en el expediente de divorcio: "... Castellanos vendió alhajas y vestidos y la hizo salir al teatro de nuevo en Cádiz, donde practicó la misma conducta con los favores que M^a del Rosario recibía...". Y en otra parte del citado expediente, el testigo Fernández de Cáceres alude a esta etapa gaditana contando que tras la mala situación económica de la compañía comercial creada por Castellanos, "...con lo que quedó se fue a Cádiz para vender las alhajas de su mujer...", malvendiéndolas allí por unos 2.500 pesos [=50.000.-rv], aunque su valor real superaba los 180.000 rs.; cuenta luego que el viaje de ambos a Cádiz era en principio de placer,

³⁸³ D. Ozanam, ob. cit., p. 227.

para unos 20 días, pero allí la hizo volver al teatro, con ganancias de 26.000 rs., pues nada más “...que por el primer ensayo de la función con que principió en casa del Gobernador de dicha plaza tuvo la regalía de 25 doblones (unos 8.000 rs.), y después otras muchas, así en dinero como en vestidos y que entraba en casa de Castellanos un fuerte jugador de Banca...”³⁸⁴.

Es pues claro que Castellanos, con los fondos acumulados en los Reales Sitios, alhajas y dinero en metálico, y lo que pudo quedar de la donación de Bucarelli intentó hacer en Cádiz lo que luego conseguiría en Barcelona, hacerse con la empresa teatral para explotar este espectáculo que ciertamente conocía.

La mala situación económica y la desaparición posterior del Teatro Francés por una parte, y la existencia de un empresario teatral sólido en Cádiz, Miguel de Morales, darían al traste con la posibilidad acariciada por el matrimonio de establecerse en Cádiz. Con el ‘impresario’ Morales, Castellanos llegó a estar enfrentado como nos prueba una carta de José Antonio López, cómico contratado en Barcelona en 1780, cuando Castellanos se hizo cargo temporalmente del teatro de aquella ciudad, quien comunicaba a Armona que “... este hombre se hallaba destituido de acomodarse en Cádiz porque con el Impresario Morales tubo cuestiones...”³⁸⁵. Pero trataremos este tema más adelante.

Precisamente, en Enero de 1777 estaba el citado empresario contratando en Madrid actores salidos de los Reales Sitios para su empresa teatral en Cádiz. Existen varios contratos escriturados en Madrid en Enero de 1777³⁸⁶ entre Morales y actores como Josefa Carreras, Rafael González y Pedro Ruano. Todos aluden a haber servido en “...la compañía de los

³⁸⁴ AHDM, ib.

³⁸⁵ AVM, 4-180-1(1).

³⁸⁶ AHPM, of. Manuel Esteban Repiso, 1777, fs. 222-241.

Sitios Reales...” y a “...que, habiéndose cortado la representación en ellos en virtud de Real Resolución...” contratan sus servicios para Cádiz.

Resulta interesante detenerse en los contratos pues nos indican la situación de los teatros de Cádiz. Por ejemplo, Rafael González, “cómico tragedista”, “profesor Cómico en la Compañía de los Reales Sitios”, se compromete a servir “...la parte de Tirano en todas las representaciones trágicas que se echen: en las comedias francesas, y piezas pequeñas el papel que se le señale, y en las Comedias Españolas nuevas algunos papeles que el empresario tenga por conveniente...”.

Pedro Ruano, por su parte, se compromete a servir “...la parte de Barba en todas las representaciones de Comedias francesas y tragedias y en las españolas por mitad que tenga por conveniente hacer el dicho Don Miguel de Morales, así en el teatro que hoy está a su cargo como en otro cualquiera que habilite... y en los sainetes y entremeses ejecutará el papel o parte que acomode al dicho Don Miguel de Morales...”.

Josefa Carreras, “... ha tratado con D. Miguel Fernando de Morales, Impresario (sic) del Teatro Español de la ciudad de Cádiz, que también está presente, de incluirse en su Compañía para servir la parte de Primera Dama de tragedias y Piezas traducidas... que tenga por conveniente el dicho... se representen en público, de día o de noche en cualquiera de los Teatros que le convenga...”.

Lo primero a deducir de estos contratos es que haber pasado por la compañía de los Sitios Reales daba un prestigio. Morales, hombre entendido en el negocio que regentaba y en materias teatrales, sabía escoger los actores para su compañía y gozaba de prestigio ante las autoridades teatrales de la corte. Se aprecia en la contratación una distinción entre las piezas habituales en el teatro y las tragedias y piezas traducidas, para las que el empresario requiere un personal dramático más especializado.

Por otra parte, aunque Morales sólo era empresario del teatro español o de comedias españolas, podía usar de sus contratados para enviarlos a los otros dos teatros de la ciudad, especialmente al Teatro Francés que como sabemos estaba en pleno declive, y en el que otro “Tirano”, Castellanos, intentaba establecerse en el verano de 1778, aludiendo a su servicio en los teatros reales y al prestigio de su esposa.

11-El Consorcio Castellanos, Empresarios del Teatro en Barcelona.

No sabemos si Rosario Fernández y su marido permanecerían en Cádiz el resto de la temporada de 1778 a 1779. Como hemos visto, el teatro francés pareció reanimarse algo en el mes de Setiembre de 1778, para clausurarse definitivamente en carnaval del año siguiente. Por otra parte, Morales estaba bien servido de actores como para no necesitar del matrimonio.

Lo que sí sabemos es que con fecha de 27 de Marzo de 1779 escribía el Conde del Asalto, Capitán General de Cataluña, al Corregidor Armona la nota siguiente

[...] Muy señor mío y amigo:
Aprecio como debo las insinuaciones de V. S., y así, la que me hace á favor de Francisco Castellanos y de su mujer María del Rosario la tendré presente, no tan sólo para proporcionarles el que representen algunas comedias españolas de este teatro con que se habiliten para pasar á los de esa corte, sino para cuanto pueda convenirles; con lo cual daré á V. S. una pequeña prueba de lo mucho que deseo complacerle. Dios guarde á V. S. muchos años. Barcelona y Marzo 27 de 1779.
El Conde del Asalto.³⁸⁷

³⁸⁷ AVM, 1-75-8.

Armona debía conocer los intentos fallidos del matrimonio por establecerse en Cádiz y deseando quizás ayudarles los recomendó a Don Francisco González de Bassecourt, Conde del Asalto, militar que debía su título a su intervención en la defensa de La Habana en el ataque inglés de 1762.

La especial protección de Armona al matrimonio Castellanos puede quizás quedar probada en cartas casi personales que escribió la Tirana el año siguiente, en 1780, cuando supo que se la reclamaba imperativamente por el propio Armona para servir en los teatros de Madrid. En carta de 23 de Febrero de aquel año suplica al Juez Protector que no haga efectiva la orden, firmando de puño y letra "... Su más afecta y humilde servidora, María Fernández..." y añadiendo algo más abajo, también de su puño y letra, "... suplico a usía haga presentes mis respetos a los pies de mi señora"³⁸⁸, en referencia a la esposa del Corregidor. A nuestro entender, ello es indicio de una especial familiaridad entre los Castellanos y el Corregidor Armona.

Pero a la protección que Armona les brindaba se unían también los proyectos del Corregidor para los teatros de Madrid, con cuyo cargo de Juez Protector se había hecho justo un año antes. Estos proyectos pueden quedar más o menos y resumidamente dibujados en carta de 16 de Enero de 1778 al Conde de Gerena, Gobernador de Cádiz, pidiéndole opinión sobre los cómicos del teatro y dando por hecho que según le informase iba a solicitar a algunos de ellos que se incorporasen a las compañías de Madrid. Decía el Corregidor en su carta:

[...] Para que en la próxima Cuaresma pueda disponerse en esta Corte la formación de la Compañías Cómicas... se ha de servir V. E. de informarme con la mayor brevedad y reserva de la habilidad, aplicación, edad y parecer de todos los cómicos y cómicas que hay en la compañía de esa ciudad y la parte que ocupan en ella, pues creo que tendrá necesidad de remplazarlas, y sentiría que fuera con personas inútiles... en lo que no solo se sigue

³⁸⁸ AVM, 4-180-1(59).

perjuicio a los intereses de esta villa y a los de las capitales, sino también el menosprecio de las muchas gentes que concurren en esta Corte a sus teatros de naciones y Reinos extranjeros, viendo la poca destreza de nuestros actores y el atraso que padece la representación española. Para conseguir en parte esta nota deseo mucho que se coloquen en estos teatros las personas de más mérito que haya esparcidas por el Reino...³⁸⁹

Se esmeraba Armona en lograr junto al buen funcionamiento económico y administrativo de los teatros de Madrid, el incorporar a estos a los mejores actores y actrices, capaces no sólo en su arte, sino en incorporar nuevas obras de otros estilos, especialmente las piezas traducidas como se las llamaba, y las correspondientes al llamado teatro nuevo, comedia sentimental o género serio. Y seguramente para ello consideraba a la Tirana como adecuada para llevarla a Madrid, aunque era sabedor de la cortedad de su repertorio.

La situación del teatro en Barcelona en aquella época estaba sometida a tensiones derivadas del permanente conflicto de las autoridades del principado con el subdelegado para teatros que actuaba en nombre del Juez Protector de teatros del reino, cargo nato del Corregidor de Madrid. Cuando Armona se hizo cargo de este juzgado, su subdelegación en Barcelona estaba ejercida por José Nuñez de Gaona, quien ejercía su cargo en permanente conflicto con el Conde del Asalto.

Por la correspondencia relativa a estos conflictos, que Armona intentó solucionar, sabemos que venían de lejos en el tiempo y que incluso habían dado lugar al cese durante no sabemos cuanto tiempo del teatro español en Barcelona. En este sentido, el Corregidor Gómez de la Vega, antecesor de Armona daba instrucciones a Núñez de Gaona el 17 de Abril de 1776, por cuya carta sabemos que "... no habiendo en el día en esa capital compañía

³⁸⁹ Ib. (27).

cómica española, está sin uso la subdelegación de V.M. hasta que llegue el caso de que vuelvan a restablecerse...³⁹⁰.

Debieron restablecerse en la temporada siguiente pues tenemos noticia incluso de la compañía que se formó en la ciudad condal:

[...] Lista de la comp^a cómica de Barcelona de la que es empresario el sr. Jose Rafols para el año de 1777 y el de 1778".

Damas: 1^a. Sra. Juana González; 2^a. S^a Luisa Callejo; 3^a. S^a Juana Garro, Graciosa; 4^a. S^a. Gerónima Rosales; 5^a. S^a Rosalia Fuentes; Sobrest^a S^a. Franca. Morales; De Musica. Catalina Tordesillas.

Galanes: 1^o. Ildefonso Coque; 2^o. Juan de Ocaña; 3^o. Juan Ordoñez; 4^o. Diego Rodriguez; 5^o. Paulino Martinez; 6^o. Franco. García; 7^o. Justo German; 1er. Barba, Manuel de los Santos; 2^o, Jose de Concha; 1er. Gracioso, Ant^o de Prado; 2^o y Vejete, Mariano Puchol; 1er. Apuntador, Ant^o Capa; 2^o. Juan de Mata; 3^o. Juan Martinez; 1er. Musico, Tomás Presas; 2^o. Pedro Villarroya.³⁹¹

Esta lista había sido solicitada por Armona al subdelegado Gaona en Enero de 1778, y junto a ella figura un expediente sobre el actor Ildefonso Coque quien dice ser Autor y Director de la compañía, y se refiere al lance ocurrido el pasado 20 de Mayo de 1777 en el teatro cuando habiendo levantado el telón para el comienzo de la función, él ordenó bajarlo pues faltaba una de las partes principales y lo subieron de nuevo por orden del empresario Rafols, diciendo que era orden del Gobernador Asalto, cuando se sabía que estaba ausente; a su vuelta, Coque fue arrestado, y pidió protección a Nuñez de Gaona, a quien consideraba como subdelegado, la autoridad competente³⁹². Una muestra más del conflicto interminable de competencias sobre teatros entre la autoridad del Juez Protector y las autoridades locales que volveremos a ver cuando el matrimonio Castellanos sea reclamado para pasar a los teatros madrileños en 1780.

³⁹⁰ AVM, ib. (25).

³⁹¹ Ib. (39).

³⁹² Ib. (49).

Así que, recomendados por Armona, Castellanos y M^a del Rosario harían apariciones esporádicas en el teatro de Barcelona en la temporada 79-80. No conocemos la compañía de aquel año, aunque sí sabemos que Coque se reincorporó a la compañía de Juan Ponce en Madrid, y que Carlos Vallés se ocupaba de la empresa del teatro barcelonés, apoderando para ello allí a los apuntadores de la anterior compañía, Juan de Mata y José Martínez Escayo. Podemos aventurar también que el repertorio a que se dedicaría el matrimonio sería especialmente el trágico, pues era el que les avalaba profesionalmente, pero también harían algunas comedias españolas. Quizás el referido repertorio no diferiría mucho del que Rosario Fernández, una vez en Madrid, dice conocer: *Las armas de la hermosura* (Calderón), *Los áspides de Cleopatra* (Rojas Zorrilla), *Andrómaca* (Racine), *Progne y Filomena* (Rojas Zorrilla), *La escuela de los casados* (Molière), *Atalia* (Racine), *Rodoguna* (P. Corneille)³⁹³. Que este era probablemente el escaso repertorio que interpretaba la Tirana, nos lo prueba también el que lo prepararan ya para la temporada de 1780 como lo atestigua el cómico José Antonio López en su carta de información a Armona, citada anteriormente, donde dice que del matrimonio Castellanos que "...tienen repartidas algunas piezas para ejecutarlas en este Teatro, entre ellas las tragedias tituladas la Talia (sic) y la Rodoguna (cuya música me demostró el músico de la compañía)..."³⁹⁴.

Poco más sabemos de la temporada 79-80 por lo que respecta a la Tirana y su marido, excepto que en carta de 18 de Diciembre de 1779, Núñez de Gaona avisaba a Armona de que los consortes Castellanos decían que todavía no estaba habilitada ella para desempeñar papeles en "...las comedias vulgares..."³⁹⁵, lo que prueba que ellos sabían ya de las intenciones de Armona de llamarlos a servir en Madrid para la temporada

³⁹³ E. Cotarelo y Mori, *Maria del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, 1897, p. 50.

³⁹⁴ AVM, 1-480-1 (10).

³⁹⁵ Ib. (39).

siguiente. A pesar de todo, Castellanos vió el momento llegado de hacerse con el negocio del teatro de Barcelona, cosa que realmente era lo que le interesaba, pues como actor probablemente ya no ejercía, o le apetecía poco hacerlo.

El caso es que para la temporada de 1780-81, preparaba Carlos Vallés la formación de la compañía, con la aprobación inicial de Armona. Como es sabido, nada era absolutamente firme en las compañías del reino hasta que el Juez Protector no había formado las de Madrid.

En esta situación, y sin duda por la presión de su marido, María Fernández escribía desde Barcelona al Corregidor Armona el 23 de Febrero de 1780 informándole que:

[...] el Septiembre pasado tomó Carlos Vallés el Arriendo del teatro de esta ciudad por tres años, y por el precio de 22.000 rs. de Arдите por cada uno, con la precisa condición de que había de dar óperas, bailes, comedias y tragedias que son las diversiones que había este último año, y también con la de que en la segunda semana de esta cuaresma había de haber pagado los 22.000 rs. correspondientes al primer plazo... Llegó el plazo concedido, faltaron los 22.000 rs. y por las cartas del mismo Vallés, vió el gobierno de esta ciudad la ninguna esperanza de que Vallés cumpliera sus obligaciones. Providenciaron los Directores del teatro el nombramiento de otro Impresario (sic), la formación de Compañías, y el ajuste de sus respectivas Partes. Era notorio el vilipendio y descrédito de Vallés; y los perjuicios trascendían particularmente a todos los cómicos españoles. En tan lamentable estado, y cubiertos de rubor los que nos hallábamnos en esta ciudad, se me ofreció el único modo de reparar esta afrenta, empeñando mis Prendas y adornos, con cuyo socorro pagué por Vallés los 22.000 rs. del arriendo, reponiéndome en su lugar.

Esta acción fue de tanta satisfacción para este sr. Comandante General, Señor Juez Protector, señores Directores y gobierno de esta ciudad, que suspendiendo inmediatamente sus providencias, han protegido tan abiertamente mis designios que a estas horas quedan ajustadas la compañía de Óperas, la de Bailarines y aún la de Cómicos españoles para luego que se haya formado la de Madrid.

En este estado acabo de entender, que tal vez me habría V.S. destinado para... Madrid, y por si fuese cierto, no puedo dejar de hacer presente a V.S. los inconvenientes que precisamente se me seguirían de este destino: Por lo respectivo a mis intereses, porque debía abandonarlos con todas mis prendas y adornos..., préstamos a las partes ajustadas...; por lo respectivo a mí, porque ya sabe V.S. que mi principal profesión y estudio ha sido para las tragedias y que tengo poco o ningún caudal para Dama...; siendo yo... inútil para la Villa y Corte de Madrid, haría la mayor falta en esta capital porque condición precisa la de las tragedias, con dificultad se hallaría otra

que desempeñase como yo, ya que no con habilidad, por lo menos con la satisfacción que he merecido a este Público y su Gobierno.

Para subsanar todos estos y otros inconvenientes, y porque ejercitándome antes en este teatro, podré después ser útil para la Villa y Corte de Madrid, espero y suplico a V.S. muy encarecidamente se sirva no removerme de este teatro y empresa donde puedo afianzar mi utilidad y ejercicio, dispensándome el que pase a la Villa de Madrid con tan sensibles perjuicios...³⁹⁶

Efectivamente, el 26 de Febrero comunicaba el Conde del Asalto a Armona que enviaba al subdelegado de teatros Nuñez de Gaona, la orden oficial para que el matrimonio Castellanos viajara a Madrid. Ante lo terminante de esta orden, escribía M^a del Rosario de nuevo a Armona, diciéndole el 27 del mismo mes que conocía y acataba la orden oficial para incorporarse a los teatros de Madrid.

Inmediatamente, Nuñez de Gaona acusaba recibo de la orden de Armona y le adjuntaba una:

[...] Listas de las compañías de cómicos españoles, operistas y bailarines formadas para la ciudad de Barcelona en este año de 1789.

"... **Damas:** 1^a Maria Fernández, tragedias, con una sobresaliente para las comedias...; 2^a. Franca. Morales; 3^a. Manuela Fernández;... 5^a María Serval; 6^a. Josefa Ramón; 7^a. Vicenta Prado; 8^a. Rita Samaniego; 9^a. Josefa Cuesta; supernumeraria, Franca. Vazquez; Sobresta^a Mus^a... Juana Garro.

Galanes: 1^o. Manuel Florentin; 2^o. José Ordoñez, ‘Mayorito’; 3^o...; 4^o. Paulino Mtez.; 5^o. Rafael Ladvenant; 6^o. Justo Germán; 7^o. Santos Rodríguez; 8^o. Santiago Puchol; Supernumerario: Diego Rodríguez; Barbas: Rafael González, Juan Lavenant y Franco. Castellanos; Graciosos: 1^o. Antonio Prado; Vejete y 2^o. Mariano Puchol; Apunt. 1^o. Fermín del Rey; 2^o. Juan de Mata; Músico: Jacinto Valledor.

Operistas: La Jacinta Bussoni, Anna Busquetti, La Rosina, Cari, Antoniocchi, Benzi, Carloti; Apuntador: Presas; **Bailarines:** Deli, Rosina, La Maricchi, La Bedozzi, La Prado, La Teresina, La Biganó, Fabiani, Maricchi...pequeño, Cristofani, Maricchi...mayr...”

³⁹⁶ AVM, 1-480-1 (59).

A continuación figura la compañía española ajustada en Madrid por Vallés:

[...] 1ª Ramona Cabañas; 2ª Francisca Morales; 3ª Josefa Bru; 4ª Josefa Luesma; 5ª Victoria Ibañez; 6ª. Se está ajustando; Stª y de tragedia, Gertrudis Valdés; Galanes: 1º, José Antonio López, 2º ‘Mayorito’; 3º. Isidoro Jiménez; 4º. El marido de la morales; 5º. Antonio Casas, canta;...Barba, Lavenant; 2º barba y tirano, Rafael [González]; Gracioso, Prado o Morales; 2º. Puchol...³⁹⁷.

Vemos dos compañías y a cómicos que figuran en las dos, pues aunque habían sido contratados por Vallés, era Castellanos el único que en ese momento respondía ante ellos, gozaba de la confianza de las autoridades barcelonesas y estaba en posesión del teatro. Permítasenos únicamente hacer notar que en la 1ª lista figura una cómica como supernumeraria, Francisca Vázquez, que no es otra que la hermana de Rosario Fernández, Francisca de Paula, a quien la propia Tirana hace contratar con el mismo nombre en los teatros de Madrid en la temporada de 1788³⁹⁸, y de la que ya hemos hablado como viajera a Aranjuez en la primitiva ‘compañía de trágicos’.

A partir de la contienda jurídica Vallés-Castellanos por la posesión de la empresa del teatro barcelonés, se inicia entonces todo un conflicto de desconfianzas en que las autoridades de Barcelona con Asalto a la cabeza defienden al matrimonio Castellanos, y Armona sintiéndose desacatado insiste una y otra vez en el cumplimiento de sus ordenes.

³⁹⁷ Ib. (61).

³⁹⁸ AVM, 2-462-9: En memorial dirigido por Rosario Fernández el 12 de Febrero de 1788 a la Junta de Teatros de Madrid, pedía "...la favorezcan con incluirle en la compañía a Francisca Paula Vázquez en la clase de supernumeraria de representado, con la que tiene la suplicante un muy cercano parentesco..."; y la respuesta de la Junta a este memorial fué: "... pidiendo por la razones que expone se coloque en dicha compañía a su parienta llamada Francª Paula de Bazquez en la clase de supernumeraria... se acordó conceder a dicha interesada Francª Paula Vazquez nueve rs. de racion, esperando con este auxilio su adelantamiento en el representado y cantado que se la encargue...".

Por supuesto, no le faltaban a Armona presiones desde la corte y, por ejemplo, recibía carta fechada en El Pardo, el 24 de Marzo en que el Conde de Atarés, Don Cristóbal Pío Funes de Villalpando y Abarca de Bolea, Gentilhombre de Cámara del Rey, le hablaba sobre "...el desprecio con que el Sr. Núñez trata las ordenes de V.S... espero que dejado aparte la bondad de su amable corazón, se haga respetar y no permita queden ilusas sus providencias y las de Madrid...". Sabemos de las relaciones del citado Conde de Atarés con nuestra actriz a través de la pieza secreta del expediente de divorcio³⁹⁹.

La razón que daba Rosario para no viajar a Madrid era que se encontraba enferma. José Antonio López, cómico que figuraba en la lista inicial pergeñada por Vallés, partidario de éste y enemigo del matrimonio Castellanos, y al que hemos citado informando en nombre de éste a Armona, comunicaba al corregidor,

[...] Tengo creído y aún oído que toman el pretexto (entre otros muchos) para excusarse de obedecer el mandato de V.S. de hallarse enferma dicha mujer de Castellanos y aún con indicios de embarazo lo que efectivamente hasta el día tengo justificado ser incierto pues se presenta en el Teatro diariamente con la mayor profusión en el Palco que mejor le acomoda, supuesto que todos los tiene por suyos como Impresaria...".

Y el mismo López, para excitar el celo de la autoridad del corregidor, le comentaba el "... desprecio y ultrajes con que nos tratan [a López, a su mujer Ramona Cabañas y a otros cómicos comprometidos por Vallés], burlándose en los términos más inicuos y asegurando que Barcelona sabe competir con Madrid y salirse con lo que emprende...."⁴⁰⁰

³⁹⁹ AHDM, ib.

⁴⁰⁰ AVM, 1-480-1 (10).

Sin embargo, el 11 de Marzo, Núñez de Gaona enviaba a Armona el certificado médico que a instancia suya había emitido el medico Benito Estrada en que decía:

[...] estoy visitando en cama a la persona de M^a del Rosario Fernández, cómica; de calenturas continuas por el espacio de doce días, la cual se halla también muy atropellada de resultas de un aborto que tuvo días pasados y le ha de costar mucho tiempo el poderse restablecer y mucho más el poder emprender el ponerse en viaje que no dejaría de sobrevenirle algún fuerte paroxismo...".

Todo ello autenticado por el Protomedicato de Cataluña y firmado por D. Pedro Güel y Pellicer, médico jefe de este organismo, lo que probaba a las claras a Armona la veracidad de las alegaciones de Rosario Fernández.

Sin embargo Armona, para no perjudicar al matrimonio Castellanos, situaba el conflicto jurídico en carta al Conde del Asalto de 4 de Marzo en que le decía que la obligación de Vallés no estaba reclamada por el Hospital de Barcelona y que la entrega de dinero de los consortes Castellanos habían hecho, era a nombre de Vallés como figura en el recibo entregado por el Hospital, es decir, que la obligación de los Castellanos no estaba escriturada, y por tanto no tenía valor mercantil. Y se quejaba a continuación Armona de que Núñez de Gaona no le tenía informado de todos los pasos dados, pidiendo en consecuencia que no se perjudicara a los consortes y que se les devolviera el dinero, alhajas y cantidades que hubieran adelantado a las partes.

Finalmente, las autoridades de Barcelona parecen ceder y en una carta de Asalto a Armona le pide que a la orden de que los consortes vayan a Madrid, que lo haga ella, pero no él pues el teatro se quedaría desasistido, aunque lamenta separar al matrimonio: a ella la llama Mariquita; a él lo elogia por su docilidad y el sacrificio de su dinero. Armona le contesta el 19 de Abril, autorizando a que Castellanos se quede en Barcelona. Asalto

escribe a continuación a Armona, elogiando de nuevo a Castellanos: “...en el día la disposición onerosa y dispendiosísima de Castellanos nos ha sacado de un laberinto imposible de sondear. El publico esta muy bien servido y satisfecho... La marcha de Mariquita del Rosario es el apuro del dia....”⁴⁰¹.

El 7 de Mayo, no habiéndose aún producido la marcha de la Tirana para Madrid, y amenazando Armona el conducirla incluso usando de la fuerza pública, comunicaba Asalto a Armona, la desgracia del aborto ocurrido a M^a del Rosario, adjuntando, dada la situación de suspicacias, acta notarial de 6 de Mayo de 1780 de los testimonios de los Sres. Ventura Milans y D. Miguel Villanova, cirujano mayor del Regimiento de Reales Guardias y D. Benito Estrada y Pablo Vilaró llamados aquellos por el Conde del Asalto y estos últimos por Francisco Castellanos, en que declaran que

[...] Maria del Rosario Fernández ha abortado en esta misma tarde, lo que dijeron saber no solo por su practica y ciencia en su respectivas facultades de Medicina y Cirugia, sino también por haber visto el Fettus, con lo demás que corresponde a un aborto, siendo el Fettus de unos tres meses con corta diferencia, por lo que son de parecer que la expresada Maria Fernández no puede ponerse en viaje hasta haber pasado los términos correspondientes a semejantes abortos....” Ante mi Francisco Mas... escribano de cámara de esta ciudad de Barcelona y del tribunal de la Subdelegación de Teatros de Comedias, sus Autores y Representantes en este principado...⁴⁰²

A la vista del acontecimiento, se acuerda que en el momento del restablecimiento de la paciente, se encamine sin pérdida de tiempo a Madrid. Viendo finalmente Castellanos que había perdido a medias su batalla por mantenerse en Barcelona con su mujer, escribe una carta a Armona en la que comienza una nueva lucha por imponer su voluntad, poniendo como pieza de fuerza las prerrogativas legales de su condición de

⁴⁰¹ AVM, 1-480-1 (38)

⁴⁰² Ib.

marido. Creemos que vale la pena transcribir enteramente esta carta, fechada el 10 de Mayo de 1780⁴⁰³, en la que explica que:

[...] La precisión que había manifestado Carlos Vallés del desempeño de esta empresa: la precisión en que se hallaba de abandonar este proyecto aun en la tercera semana de Cuaresma como así lo confesó voluntariamente en la escritura de obligación que otorgó en Madrid a favor de D. Pedro Berdanza; las disposiciones que tomaba este gobierno sobre el asunto y el sonrojo que padecíamos los cómicos españoles por la falta de Vallés en cuyo lugar se subrogaba a un italiano me impulsaron a cargar sobre mi las obligaciones de Vallés, con beneficio y crédito de mi mismo y con satisfacción de esta superioridad.”

Dice a continuación que lo primero que hizo fue pagar los 2200 libras del primer plazo del arriendo que expiraba en la 2ª semana de cuaresma.

[...] Cuando lo ejecuté no podía presumirme que ni yo ni mi mujer pudiésemos ser comprendidos en las listas de Madrid, en cuya comprobación sabe V.S. que había solicitado a la Empresa de Valencia a fin de que ejercitándose mi mujer para Damas, pudiese proporcionarse para los Teatros de Madrid”.

Dice que en ese momento llegó la orden de marchar a Madrid para sobresaliente de que carecía de ejercicio y además sus adornos estaban empeñados,

[...] su poca salud en aquel tiempo, la misma cualidad de Impresarios... y la benignidad de V.S. hacían esperar la revocación de aquella orden... Pero el gobierno de esta ciudad, justamente atento a precaver consecuencias de mayor consideración... no pudo cumplir las ordenes marcadas para atender a las necesidades de las diversiones publicas de Barcelona...”

A continuación alude al aborto:

[...] Con este motivo me ha parecido indispensable renovar a V.S. estos antecedentes y exponerle que nada me puede ser tan sensible como el separarme de una mujer con quien he vivido tan estrechamente unido hasta ahora ni a ella se la puede exigir mayor sacrificio que el apartarla de mi lado, y es prueba indubitable de esta verdad el mismo Aborto procedido sin duda del sentimiento recíproco de uno y otro: sus malos partos han tenido siempre en ella largas y malas consecuencias: en el año pasado, de iguales resultas estuvo a los umbrales de la muerte: cuando en este no suceda así, será preciso que esté muy recobrada cuando pueda salir y no sin el peligro

⁴⁰³ AVM, 1-480-1 (40).

que puede recelarse de estos antecedentes y de la calorosa estación en que podrá practicarlo: este recelo... no es exagerado... El viaje de mi mujer será arriesgado, la falta que me hará en esta ciudad para las Tragedias me causará un indecible perjuicio, su manutención en Madrid será otro gasto considerable y todo esto es nada en comparación del justo resentimiento de vernos separados: no se me ocultan los medios que facilita la Iglesia para que no se desunen tan estrechos lazos...”

Acaba atacando Castellanos, maestro en la tenacidad y en la manipulación, al Corregidor, imputándole que será causante de la separación posible del matrimonio y que ello redundará en remordimientos para un cristiano como él.

PARTE TERCERA

La actriz Rosario Fernández.

15-El arduo camino de la fama (1780-1783).

Como es sabido, en los años 80 del siglo XVIII, Madrid contaba con tres teatros: el Teatro del Príncipe, el Teatro de la Cruz y el Teatro de los Caños del Peral. En los dos primeros se representaban comedias y en el último óperas. En esta década, el público madrileño jalea sus preferencias por los espectáculos y los actores, formando las conocidas banderías de la época, de *chorizos*, en el Teatro del Príncipe, *polacos* en el Teatro de la Cruz y *panduros* en el Teatro de los Caños⁴⁰⁴. El furor de estos partidarios había arreciado en estos años y llegaba a la introducción de los jaleadores en las casas de las cómicas más famosas, lo que hizo intervenir a las autoridades, siempre muy celosas del orden y decoro en todo lo que rodeaba al teatro, sabedoras del cerco que las autoridades religiosas ejercían sobre el espectáculo teatral.

En realidad, la intervención del público en torno al teatro era no solo la de espectador, sino que, verdaderamente, teniendo en cuenta las dificultades económicas de cómicos y espectáculo en general, ejercía un papel de primera importancia, pues había que tener en cuenta sus preferencias a la hora de la programación de obras. Las compañías de *representantes* tenían claro que al público había que darle gusto para que los teatros se llenaran y los beneficios dieran para el mantenimiento del espectáculo y de los propios cómicos. Por otra parte, los espectáculos teatrales continuaban siendo en España apoyo de la beneficencia pública, pues ya desde el siglo anterior sus beneficios iban a parar -en un cierto porcentaje- a hospicios y beneficencia social⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ N. Glendinning, *El teatro español del siglo XVIII*. Madrid, 1972.

⁴⁰⁵ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid 1904.

En este ambiente se fraguaba, por aquellos años, la reforma de la vida teatral española que no llegaría a ser abordada legalmente hasta el año 1800 y que fracasaría enseguida. Avanzado de esta reforma teatral y fino crítico de la situación del teatro español de su época, era Don Leandro Fernández de Moratín, quien preparaba, en estos últimos años de la década de los 80, el estreno de su sátira en torno a la vida teatral española, *La Comedia Nueva*, finalmente estrenada en Febrero del año de 1792. En ella se satirizaba en torno a los defectos de la escena nacional, abogándose por una renovación que sólo podría llegar por la misma sociedad de la que el teatro, una vez más, no era sino el reflejo. Como decía don José Ortega y Gasset, “el tiempo de 1760 a 1800 ha sido la época en que los españoles han gozado más del teatro: el teatro era en esta época una formidable caja de resonancia de las tensiones ideológicas y sociales que sacudían al país”⁴⁰⁶.

La ciudad de Cádiz era, junto a Madrid y Barcelona, el centro de actividad teatral más importante de la España de entonces. Durante la segunda mitad del siglo XVIII llegaron a funcionar en Cádiz hasta tres teatros, uno español, otro italiano y uno francés⁴⁰⁷. De hecho proveía de actores a los teatros de Madrid, pues su continua e intensa actividad teatral resultaba en escuela y vivero de estos. Por otra parte, curiosamente, en Cádiz los cómicos estaban mejor pagados y sus ingresos eran fijos. Estas ventajas de Cádiz eran a veces utilizadas por los cómicos para amenazar con marcharse de Madrid si no eran mejor remunerados o intentar obtener ventajas de la Junta de Teatros madrileña con el pretexto de supuestas ofertas de trabajo de los teatros gaditanos. Así ocurrió, entre otros casos, con la Tirana, quien en más de una ocasión redactó memoriales ante los

⁴⁰⁶ Jose Ortega y Gasset.. *Papeles sobre Goya*. Madrid, 1998, p.89.

⁴⁰⁷ Ricardo Moreno Criado. *Los teatros de Cádiz*. Gráficas del Exportador, Cádiz, 1975.

rectores de los teatros madrileños, solicitando más dinero o ventajas, pues le habían ofrecido pasar a trabajar a Cádiz.

Cuando uno se sumerge en el piélagos de documentación entorno al teatro que atesora el Archivo de la Villa de Madrid se percata de que aquello era una auténtica industria del entretenimiento que movía muchísimos empleos directos e indirectos y que recaudaba cantidades respetables que alimentaban a muchas familias de actores, utileros, tramoyistas, carpinteros, con todos sus oficios aledaños, acomodadores, transportistas, etc., al par que daba lugar a una importante máquina administrativa y contable: las tres partes en que se repartían las recaudaciones redundaban en la Beneficencia, las compañías y los gastos de producción que diríamos hoy.

Dice D. Emilio Cotarelo en su biografía de la actriz Maria Ladvenant que,

[...] desde el siglo XVI los hospitales de la corte gozaron la exclusiva de los espectáculos teatrales, con cuyos rendimientos sufragaban sus gastos... á fin de no pagar alquiler de locales, compraron en 1579 unos solares en las calles de la Cruz y del Príncipe, y en ellos levantaron sus teatros ó corrales... Antes de mediar el siglo XVII, la villa de Madrid, con el propósito de evitar los perjuicios que los hospitales sufrían en años en que el producto de los teatros era menor, ya por escasez de concurrencia, ó por las suspensiones temporales que padecía la representación por muerte de personas reales, ó á causa de las grandes disputas sobre la licitud de la diversión teatral, propuso á la Junta de gobierno de aquellos establecimientos benéficos que le cediese el aprovechamiento de los corrales mediante el pago de una cantidad fija en cada año (54.000 ducados). Desde esta época vinieron á quedar los dos principales (y únicos casi hasta principios de siglo) teatros llamados de la Cruz y del Príncipe, que tuvo Madrid bajo la dependencia de su Municipio, que designó una comisión de su seno encargada de la administración de los mismos, formación de compañías y admisión de obras⁴⁰⁸.

La necesidad de la Beneficencia y la tranquilidad pública fueron los grandes impulsores de la protección que el teatro tuvo de las autoridades de la capital del reino. Las importantes reformas de la actividad teatral

⁴⁰⁸ E. Cotarelo, *Maria Ladvenant y Quirante*, Madrid, 1896, pág. 19.

emprendidas en el gobierno del Conde de Aranda tras los sucesos de 1766 muestran la importancia que los nuevos hombres llegados a la administración concedían a las diversiones públicas.

Siempre se justificaba por las autoridades la necesidad de las diversiones, concretamente el teatro, por los males que acarreaba la inacción, la falta de distracción de las gentes. Hay muchos ejemplos de este discurso justificativo, pero válganos un ejemplo relativo a la ciudad de Cádiz, donde como en la mayoría del territorio español, el teatro debía hacer frente a las prohibiciones eclesiásticas. El 1738, su Ayuntamiento elevaba un memorial al Consejo de Castilla en que decía

[...] La Ciudad de Cádiz a los pies de S.M. dice que habiendo tenido representación de Comedias de más de cien años a esta parte, por la indivisión, concurso y opulencia de su pueblo; se le suspendieron como en todo el reino el año de veinte por la peste de Marsella y acabada esta no se continuaron por otros motivos, hasta el año de treinta que pidió el Consistorio nueva licencia, la que se le concedió suspendiendo después por la contradicción de su obispo que como otros preladados, hizo representación para embarazarlas. Pero siguiendo en Cádiz mayores inconvenientes por su falta, por la indiversión, ocio y riqueza, y por faltarle al único Hospital que ay la principal finca de su resistencia, han repetido la instancia el Gobierno de la Ciudad y el Hospital con los motivos del adjunto impreso y habiendo logrado la licencia por ahora a S. M suplica se digne mandar se le conserve siempre como en Madrid y otras partes; así lo espera de S. M. La Ciudad de Cádiz⁴⁰⁹.

Ya hemos visto que estas mismas razones eran aducidas por el Autor José Chacón en su lucha por la restauración del Teatro en Sevilla en 1767, con el apoyo del intendente Olavide. Y no de otra manera pensaba, para citar una opinión diferente a la ortodoxia católica, “...aquel gran filósofo ginebrino...” traído a colación por *Cosme Damián* (el fabulista Samaniego) en su carta al Censor:

[...] Si un buen Teatro es un mal; diría yo que debía tolerarse como un mal necesario; como un remedio saludable para evitar otros mayores males. Aquel gran Filósofo Ginebrino, tan declarado enemigo de la escena, solía decir que los teatros eran indispensables en las Ciudades populosas; y es menester no conocer á los hombres, ó interesarse poco en su tranquilidad, para pensar de otro modo⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ AHN, Consejos, 11406, 13.

⁴¹⁰ *El Censor*, Discurso XCII, pág. 430.

Y, aunque el teatro había prevalecido en la capital del reino, encontramos un ejemplo más del referido discurso a principios de la temporada de invierno del mismo año (1780) en que se incorporaba La Tirana a los teatros de Madrid: el actor Ildefonso Coque pasaba por serias dificultades con la justicia y finalmente fue desterrado de Madrid. La Junta de Teatros elevaba petición al Rey para que se le conmutara la pena en la que insiste, entre otras razones, en la necesidad del teatro y señala la dificultad de sustituir a Coque por su habilidad y conocimiento, apoyando también su petición en la autoridad del Síndico Personero del Común de la capital quien les ha dirigido también un escrito de apoyo a la rehabilitación del cómico, en que se insiste, una vez más, en lo necesario del teatro:

[...] para la distracción de la mucha gente ociosa que hay y recreo de las personas que fatigadas con las pesadas tareas de sus empleos y negocios buscan particularmente en las tardes de invierno, este desahogo a que se agrega que la mayor parte de los productos de los dos teatros están aplicados para los hospitales y otras obras⁴¹¹.

Esta necesidad imperativa de mantener las diversiones públicas durante todo el año era administrada por una potente máquina administrativa encabezada por el Corregidor de la Villa de Madrid que era al mismo tiempo Juez Protector de los Teatros del Reino, entre cuyas atribuciones estaba formar las compañías de cómicos que trabajaban en Madrid y para ello la potestad de solicitar a las autoridades gubernativas de las ciudades en que había diversiones teatrales, el traslado -previo informe- de determinados cómicos que hacían falta para cubrir las necesidades teatrales de la capital del reino.

Ya conocemos el arduo trabajo del Corregidor Armona para conducir a Madrid a Rosario Fernández y el flujo intenso de información que le llegaba por conducto gubernativo y de otras fuentes del mundillo teatral.

⁴¹¹ AVM, 1-160-40.

La Tirana llegaba a Madrid procedente de Barcelona, pasando antes por Aranjuez, como se deduce de cartas existentes en las pruebas presentadas por Francisco Castellanos en el expediente de divorcio. En una dirigida a un oficial de guardias walonas, le dice -acerca de su viaje de Barcelona a Madrid- que lleva todo el camino “...mala y llegando a las posadas a las doce de la noche y levantándome a las seis de la mañana para llegar pronto al Sitio...”⁴¹²

En efecto, en Aranjuez se dirigió directamente al Duque de Losada como consta por una Carta del Duque de Losada a Armona, fechada el 9 de Junio en que este recomienda a la actriz:

“...La sra. María Fernández se presentará a V.S. con esta implorando su favor y yo la recomiendo a VS para que la oiga... que sus trabajos tengan alivio y se mejore su suerte, la de su marido y familia pues a la verdad no teniendo ella el caudal suficiente para desempeñar el papel de sobresaliente, que debe saber los de 1ª y 2ª dama, después de no poder agradar al publico es exponerla a ser despreciada, en cuyo pié jamás ha estado en la representación de las tragedias que representó en estos sitios y actualmente representa en Barcelona... Yo quedare muy agradecido de que haga cuanto pueda por su vuelta a aquella ciudad para que viva con su marido, de quien no siendo así estará separada...”⁴¹³.

El día 13 de Junio, contestaba Armona a Losada:

[...] anoche se me presentó la Sra. Mª Fdez con la estimada carta de VE de 9 del corriente, y la oí con toda la atención y aprecio que merece por sus circunstancias... acompañada y asesorada por Juan Ponce... A consecuencia le ofrecí ejecutar cuanto pueda de mi arbitrio... V.E. sabe muy bien que la misma Junta de formación que el Rey tiene para resolver esta clase de asuntos es la que ha de resolver la pretensión de ésta cómica, que en sustancia se reduce a restituirse a Barcelona. Madrid ha costado su conducción y el personero, que es de la misma Junta, será natural que reclame esos intereses si quedan inutilizados para su teatro... Sin embargo yo concurriré a la conciliación de las dificultades y convocaré una junta luego que María Fernández presente su memorial para que Madrid permita su vuelta. Queda después lo principal de este negocio que se está ventilando en Justicia... Este es si María Fernández con su marido de una parte, o Carlos Vallés de otra, son los legítimos empresarios de Barcelona⁴¹⁴.

⁴¹² AHDM, ib.

⁴¹³ AVM, 4-180-35.

⁴¹⁴ AVM, ib.

En el Memorial que dirige a la Junta de Teatros, en 16 de Junio de 1780, a los pocos días de su llegada a Madrid, pidiendo volver junto a su marido, alude a varias cuestiones interesantes y, desde luego verosímiles, por encima de que la situación pasada, provocada por su venida forzada a Madrid, la pusiera en situación de poder exigir y aprovechar las razones, que desconocemos, que impulsaron ese empeño no muy bien explicado, de forzarla a venir. Entre las cuestiones que plantea en este Memorial podemos destacar que : “... no sabiendo, como en realidad no sabe si no es solas dos comedias españolas la que representa, que en este año se han hecho en uno de los teatros de esta Corte, es notoria la imposibilidad del cumplimiento”⁴¹⁵.

Sin duda, una de las dos ‘comedias españolas’ que ‘se sabe’ sería *Las Armas de la Hermosura* de Calderón, pues esta obra figura en un listado que la propia actriz pasa al autor de su compañía inicial, Juan Ponce, en el que figura el repertorio que posee y el que podría preparar para la temporada corriente.

Aludía también en este Memorial a

[...] la costumbre a que está hecha de carecer de apuntador, cuyas voces le servirían más de estorbo que de auxilio; ni el diverso estilo de lo trágico, diametralmente opuesto a lo cómico. Por cuyo motivo, y atendiendo a la ridícula disonancia de haber de estar la exponente exclamando, cuando los demás, siguiendo las reglas y costumbre de su ejercicio, representasen, se demuestra la absoluta imposibilidad del cumplimiento de su cargo...⁴¹⁶.

Llama la atención la completa consciencia que muestra M^a del Rosario de su oficio: la perfecta descripción de los distintos estilos de interpretación: "exclamando" debe significar ‘declamando’, propio del teatro trágico, frente al término "representar" propio del repertorio y de la

⁴¹⁵ AVM, 2-460-15

⁴¹⁶ AVM, *Ib.*

tradición dramática española. De sus maneras como actriz trataremos más adelante con mayor detalle.

Efectivamente, el repertorio de María del Rosario era bastante limitado y desde luego poco apto para los teatros de Madrid. Su formación en el género trágico, su mala salud, sus veleidades empresariales quizás la hicieron descuidar esta importante faceta de su carrera de actriz. Vemos aquí una vez más a una actriz de monocultivo: educada en un repertorio muy concreto del que no ha hecho mucho por salir a pesar de que su destino parecía abocado -como por otra parte no podía ser de otra manera en las circunstancias de la época- a la escena madrileña.

Quizás el cálculo suyo y de su marido era que, formando parte del ‘consorcio Castellanos’, es decir, siendo empresaria junto con su marido, podría elegir ella misma su repertorio y modular su esfuerzo adecuadamente a su frágil salud. Pero, por otra parte, podemos ir adelantando la idea de que la misma actriz se sentía inclinada al repertorio serio, no sólo porque es en el que se había iniciado y obtenido sus primeros éxitos en los teatros de los Sitios Reales, sino por temperamento, e incluso algo más, por ideología, forma de pensar, o talante, tal como vemos en algunas manifestaciones suyas recogidas en varios memoriales dirigidos a la Junta de Teatros. Por ejemplo, en el Memorial de 5 de Marzo de 1783, manifiesta con contundencia lo siguiente:

[...] Que ha procurado servir y desempeñar la parte en que Madrid tuvo á bien colocarla, con el celo, aplicación y esmero que a todo el público consta. Que tomó el empeño de entregarse al nimio, impertinente trabajo de un caudal cómico español, extranjero de aquellos principios que en su origen obligaron á la exponente á seguir la carrera de esta profesión, abandonando su salud, su casa y los muchos intereses que le producía la capital de Barcelona⁴¹⁷.

De “nimio” e “impertinente” califica nuestra actriz el caudal cómico español. Poniendo en contexto la afirmación, hay que decir, que en el

⁴¹⁷ AVM, 2-461-6

mismo memorial amenazaba con marcharse a Cádiz o Barcelona: “...es público y notorio que así en Cádiz como en Barcelona hacen á la exponente partido de tanta altura y de tanto tamaño,...”⁴¹⁸.

Si añadimos que estaba pidiendo una “ayuda de costa” agobiada por sus muchas deudas, podemos hacernos la idea de que amenazaba a la Junta, (y efectivamente, en la reunión de ésta en que se examinó su petición se debate si concederle la ayuda) aduciendo el Corregidor -es decir el propio Armona- que era costumbre dar estas ayudas a las partes que se distinguen y que si no lo hacen se marcharía a Cádiz o Barcelona⁴¹⁹. Ello demuestra que las ayudas de costa, graciabes, trataban de igualar o compensar las diferencias de ingresos entre los cómicos de Madrid y los de Cádiz, como veremos en otro lugar. Era, por otra parte, bastante habitual este tipo de amenazas por parte de los cómicos y lo era también que consiguieran sus propósitos.

María del Rosario Fernández -que así firma algunas veces en aquella época- sabía sus limitaciones de repertorio a la vez que sus intereses en cuanto a quedarse en Madrid o volver a Barcelona. Sabemos de sus dudas, pues si se quedaba en Madrid se libraba de la insoportable presión de su marido, pero perdía sus ropas y alhajas que habían quedado en Barcelona, y alguna que otra vinculación sentimental, no precisamente con su marido⁴²⁰, que allí mantenía.

A pesar de todos los bien contruidos argumentos de la actriz, la Junta de Teatros de Madrid, ratifica su nombramiento en las listas anuales como ‘sobresaliente de versos’, frente a su solicitud de volver con su

⁴¹⁸ Ib.

⁴¹⁹ Ib.

⁴²⁰ ADHM, ib.: En el expediente de divorcio se adjuntan cartas que inducen a la autenticidad de su relación con un tal Juan Canaleta, acaudalado industrial de Barcelona, a quien Castellanos había introducido en su círculo familiar para, con su ya acreditada práctica, obtener dinero y favores a cambio de que su mujer se los dispensara.

marido a Barcelona, y entonces la actriz recurre a sus contactos en las alturas de la corte para hacerse atender. Cotarelo nos habla de que “acudió con nuevo memorial al Rey pidiendo amparo y protección contra la tiranía de la Junta”⁴²¹. Ciertamente tenía valedores de alto rango, pues Armona escribe al Conde del Asalto a primeros del mes de Julio siguiente, notificandole que ha llegado ‘La Tirana’ a Madrid y se le ha presentado con muchos memoriales para volverse a Barcelona, y con cartas de recomendación de altos personajes, pero que, “... el personero exige el cumplimiento de lo anunciado al público, ... se la mandó estudiar una función que está prometida al público y a la Corte que se halla en el día en esta villa y debe darse principio a su representación dentro de tres o cuatro días...”⁴²² Y añade que cuando creía todo arreglado se presentó María del Rosario con otro memorial pidiendo regresar pues su marido sospecha de sus relaciones, y le presenta la carta de 28 de Junio en que Castellanos amenaza con que si se le niega la vuelta a Barcelona, quiere que deje el ejercicio cómico. Armona pide a Asalto que convenza a Castellanos de que es imposible la vuelta, pues no quiere llegar

[...] a que alguaciles conduzcan a María Fernández al teatro, y que no se deje influenciar por chismes... porque la conducta de su mujer es irreprochable, sobre cuyo particular escribirán a V.M. en correo inmediato los Sres. Duque de Losada y Arcos...”⁴²³.

¿Eran estos dos altos personajes los que habían provocado la reclamación imperativa del matrimonio Castellanos y, finalmente, sólo de Rosario Fernández, para que se incorporaran a los teatros de Madrid? Sabemos por el expediente de divorcio que uno de los personajes que tuvo relaciones con la actriz y que figuraba en la pieza secreta del expediente era el Duque de Arcos, personaje que intrigaba con recomendaciones para actores ante Armona, como en el caso del barba Joaquín Palomino y, muy

⁴²¹ E. Cotarelo, *Maria del Rosario...*, *op. cit.*, pág. 18.

⁴²² ADHM, *ib.*

⁴²³ AVM, *Ibidem.*

especialmente, en relación a los problemas matrimoniales de Ildefonso Coque que, como luego veremos, fue desterrado de Madrid, a pesar de todas las instancias puestas para que esto no ocurriera.

En cuanto a Losada, D. José Fernández-Miranda Ponce de León, duque de Losada, era “...probablemente uno de los hombres que mayor amistad e intimidad llegó a alcanzar cerca del soberano...”⁴²⁴. El Duque de Losada, sumiller de corp del monarca, murió en 1783 y fue sustituido en este cargo por su sobrino don Judas Tadeo Fernández-Miranda Ponce de León y Villacís, marqués de Valdecarzana que era ya gertilhombre de cámara -en ejercicio- desde la entronización de Carlos III, y caballero mayor del Príncipe de Asturias. Sabido es el parentesco de Don Gaspar Jovellanos con Losada y Valdecarzana y los ímpetus que Don Gaspar, recién llegado a Madrid de su destino sevillano, traía. En febrero del año siguiente se iniciaría la publicación de *El censor*, en cuya redacción, al parecer, tuvo tanto papel Jovellanos⁴²⁵, según el profesor Caso González. ¿Pudo influir esta instancia cortesana en la incorporación casi ‘manu militari’ de la Tirana a los teatros de Madrid? Sabemos que intercedió indirectamente por la Bermeja en la primera incorporación ‘fallida’ de ésta a los teatros madrileños y que la Bermeja le pidió expresamente por carta su protección. Los padres de ambas actrices, Andrés de la Bermeja y Juan Fernández habían sido alguaciles de vara de la Audiencia en la época inicial del asturiano en Sevilla⁴²⁶, por lo cual no es imposible pensar que Rosario Fernández gozara también de buena opinión por parte de Jovellanos, es decir, como actriz preparada para trabajar en la mejora de los teatros de Madrid.

⁴²⁴ Gómez-Centurión Jiménez, *Al cuidado del cuerpo del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII*, Cuadernos de Historia Moderna, 2003, Anejo II, pág. 235.

⁴²⁵ Caso González, José Miguel, “*El Censor*, ¿periódico de Carlos III?”, en *El Censor, obra periódica* [edición facsímil], Oviedo, Universidad de Oviedo / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, pág. 778.

⁴²⁶ Véase Parte II.

Sea como fuere, y en medio de tal situación, el amparo solicitado debió de surtir efecto, pues la Junta pactó con la actriz una serie de condiciones para su ejercicio, que fueron las siguientes:

[...] Que sin embargo de estar colocada en la formación de este año por sobresaliente, ha de ser primera dama en las tragedias, y que cuando la de comedias estuviere imposibilitada ó enferma, ha de suplir por ella, sin obligación de hacerlo por la segunda [...].

[...] que si no supiese la comedia que estaba ejecutando la otra primera dama, haga otra distinta, y para ello tenga elegidas cuatro ó seis aprendidas, [...].

[...] Que sólo entrará en aquellos sainetes que al ingenio parezca que su carácter es capaz de satisfacer al gusto del público[...].

[...] Que á María del Rosario se le abonará desde el día 1º de Pascua de Resurrección de este año el mismo partido que goza Josefa Carreras, pero que esto sea y se entienda sin gravamen de las compañías. Igualmente se le ha de abonar la ración de ocho reales, como los tiene la dama [...]⁴²⁷.

Conviene comentar estas condiciones, pues nos dan claves importantes sobre la aptitud y actitudes profesionales de la Tirana, cuando se enfrenta por primera vez de una manera seria y solitaria a ejercer como actriz. En primer lugar, sólo quiere actuar en papeles trágicos o en contadas comedias. En Barcelona debió básicamente dedicarse a papeles trágicos que le resultaban más familiares y cómodos, y a algunas obras españolas que ella misma confiesa conocer. Su posición como empresaria en Barcelona le permitía escoger el repertorio. Pero ahora, en Madrid se le exigía adecuarse a unas condiciones a las que ella, sin duda merced a altas instancias, pudo adaptarse -no sin dificultades- como vamos a ver a continuación.

En segundo lugar, llama la atención su prevención respecto a los papeles en sainetes. Ello nos parece que confirma no sólo su falta de conocimiento de estos textos y el consiguiente trabajo que le hubiera supuesto aprenderlos, dado su entrenamiento ajeno a la técnica de los

⁴²⁷ AVM, 2-460-15.

apuntadores, sino ser esto una cuestión de elección subjetiva del carácter propio a su estilo y temperamento. Como actriz de género serio, en todo caso, dice se sometería a la opinión del “ingenio”.

La tercera condición prueba contundentemente la alta protección de que gozaba, pues el cobro retroactivo de salarios no se hace con cargo a las compañías, que hubieran protestado, sino que, aunque no lo cita, se haría con cargo a alguna consignación especial que incluyera el salario de 15 rs. diarios desde el inicio de temporada, correspondientes a una primera dama, más los 8 rs. de ración que se obtenían de los ingresos de los guardarropas⁴²⁸.

En cuanto a Josefa Carreras, primera dama de la compañía de Ponce, de quien Rosario Fernández había sido nombrada sobresaliente, y luego equiparada de Primera Dama, sabemos por Cotarelo que había nacido en 1751⁴²⁹. Estaba embarazada justo cuando *La Tirana* llegaba a Madrid y dio a luz a primeros de Octubre de 1780. Carreras había formado parte de la compañía de actores españoles que actuaba en los Reales Sitios, aunque no sabemos cuándo se incorporaría a ella, y sí que no figuraba en la primera lista que viajó desde Sevilla a Aranjuez.

Napoli Signorelli, a propósito del teatro de Solís, y concretamente de su comedia *La Gitanilla de Madrid*, a la que elogia en su original castellano y se lamenta de la pérdida que sufre en las traducciones, habla de intérpretes memorables del papel protagonista de esta comedia, la gitana Preciosa, y cita entre estas a Pepita Huerta y a Josefa Carreras, de la que dice:

⁴²⁸ AVM, 1-95-114: hay orden del Corregidor Armona de 8 Julio 1780 para que se entreguen “... a Maria del Rosario Fernandez, un mil ochocientos cincuenta y ocho rs. de vn... los mismos que le han correspondido en los setenta y seis días útiles de representación, por el aumento que se le ha concedido desde el partido de sobresaliente al de primera dama...”. Hay un recibí: Madrid, 10 Julio 1780. Firma: María Fernández.

⁴²⁹ E. Cotarelo, *D. Ramon de la Cruz...*, pág. 493.

[...] Si fece ammirare in seguito la Carreras nella rappresentazione fatasene nel 1781 per la viva imitazione delle maniere di quel ceto da non potersi migliorare...”⁴³⁰.

También Don Leandro Fernández de Moratín, hablando de la ausencia de escuela de declamación en Inglaterra y constatando que sí la hay en Francia, hace elogios de la declamación de la Carreras: “...en España, donde se ignora qué cosa es buena declamación, se ha visto, no obstante, una Ladvenant, una Carreras, un Chinitas y un Espejo”⁴³¹.

Nótese que los tres actores citados por D. Leandro militaban en la compañía de Ponce a la que se incorporaba Rosario Fernández, Gabriel López *Chinitas* como primer gracioso y José Espejo como primer barba. Debía, pues, ser Josefa Carreras, una versátil actriz, digna rival de La Tirana, aunque no consiguiera pasar a la posteridad como ella. Y efectivamente, tenemos testimonio de esta rivalidad en una carta que Rosario Fernández dirige a su marido a mediados del mes de Julio de 1780, recién presentada en los teatros de Madrid:

[...] la tragedia cada día alborotando más de manera que en cuatro días se ha hecho veinte mil reales y discurro que se sacará hasta treinta mil que es un asombro en el día porque dicen que ni a los toros van las gentes por el gran calor que hace y que el año pasado [⁴³²] cuando la Carreras la dio ocho días hizo ocho mil reales y eso que tuvo dos días de fiesta en la semana que yo no he tenido ninguno, esta está rabiando porque la noche del ensayo general los señores comisarios me tuvieron un gran refresco para mi y para toda la compañía⁴³³.

⁴³⁰ P. Napoli Signorelli, *Storia critica dei Teatri Antichi e Moderni*, tomo 7, pp. 106 y ss. Puede referirse aquí el erudito italiano a la representación que la compañía de Palomino produjo de esta comedia entre los días 12 y 17 de Mayo de 1781 en el Teatro de la Cruz, según R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña*. Université de Toulouse, 1997, t. I, pág. 367.

En todo este trabajo, seguimos en todos los datos de cartelera diaria cartelera y de atribución de obras la obra citada. Obviamos repetir las citas y sirvanos esta advertencia de justificación.

⁴³¹ L. F. de Moratín, *Obras Postumas*, Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1867, tomo I, pág. 241.

⁴³² Efectivamente, se había representado esta tragedia en el Coliseo del Príncipe entre el 6 y el 12 de Agosto de 1779 por la compañía de Juan Ponce, con una recaudación total de 25.462.-rs., con un máximo 5.029.-rs. el domingo día 8, única fiesta del periodo. (Andioc-Coulon, *Cartelera teatral madrileña*, ob. cit., I, pág. 353.)

⁴³³ ADHM, ‘Demanda de divorcio...’, ib.: la carta citada no tiene fecha, pero las circunstancias que en ella se citan abonan que fuera escrita en plena representación de la *Hipermestra*, es decir en la semana entre el 10 y 16 de Julio. Por otra parte, la recaudación fue exactamente de 26.611.-rs., con recaudaciones que decrecieron a partir del primer día de representación, hasta un mínimo de sólo 2.008 rs. el domingo día 16. (Andioc-Coulon, *Cartelera teatral madrileña*, ob. cit., I, pág. 358.)

Así pues, La Tirana, estuvo presta a ‘actuar’ ya desde primeros de julio de 1780, y sería plausible suponerla representando algunas de sus piezas más habituales, es decir, de género trágico, o, al menos, piezas que sabemos representó en los teatros de la corte. De estas piezas, según la cartelera teatral de la época⁴³⁴ se representaron la tragedia *Hypermnestra* de Lemierre, concretamente, desde el día 10 al 16 de Julio, y la *Eugenia* de Beaumarchais. La primera tuvo una destacada acogida (24.668.-rs.)⁴³⁵, contrariamente a lo que dice Cotarelo⁴³⁶ en abono de su tesis del desinterés por el género trágico en los públicos madrileños. Al menos por esta vez hubo interés, aunque quizás lo fuera por la presentación de La Tirana en Madrid. Tal vez, también contribuyó al éxito la presencia de la Corte en Madrid en aquellos primeros días de julio, pues el propio Armona da como razón para impedir la vuelta de Rosario Fernández a Barcelona, el compromiso de que esta representase para la corte en aquellos días.

A este respecto, y según los datos de la cartelera confeccionada por R. Andioc y M. Coulon, el día de menor recaudación fue el domingo 16, lo que en cierto modo da la razón a Cotarelo, si tenemos en cuenta que los domingos eran los días en que acudían al teatro las clases más populares de Madrid.

Por otra parte, hemos podido encontrar algún dato en el Archivo de la Villa de Madrid, en relación con los demás actores que participaron en la representación de las citadas obras, y *La bella fillola* de Goldoni (en traducción de Bazo):

[...] lista de ensayos de la compañía del sr. martinez de la comedia la ypermenestra del día 8 [julio]: la señora perez, idem silberia; de la Eugenia: la señora paca, la señora granadina, la señora Nicolasa, la

⁴³⁴ Coulon-Andioc, *ibidem*, pág. 358.

⁴³⁵ *Ibidem*, pág. 358.

⁴³⁶ *Maria del Rosario...*, p. 26.

señora raboso; de la filliolla: la señora raboso. [Firma por Martínez, Ramos]⁴³⁷.

La *Hipermnestra* se representó, como hemos dicho, entre el 10 y el 16 de Julio, bajo la responsabilidad de Ponce, por las 2 compañías. Y aunque no figure en los ensayos La Tirana, creemos que es porque conocía de sobra esta obra. Aunque tampoco figura en la nota de ensayos que acabamos de citar, seguramente participaría también La Tirana en la representación (de 17 a 20 de Julio)⁴³⁸ de *La Eugenia*, obra bien conocida por ella desde los tiempos de su desempeño en los Reales Sitios, aunque en este caso se utilizase la traducción de la obra de Beaumarchais de D. Ramón de la Cruz, y no la que aportó Louis Reynaud a los teatros de la corte.

A continuación hicieron las dos compañías la comedia de Goldoni en traducción de Bazo, *La bella figliola*. No sabemos si se atrevería María del Rosario con esta comedia nueva para ella, y que tampoco ensayó, como se desprende de la nota de ensayos anteriormente citada.

Tampoco sabemos si volvió a las tablas La Tirana, aunque debió hacerlo, quizás actuando del 11 al 15 de agosto en la comedia de Destouches *El filósofo casado*, que D. Tomás de Iriarte tradujo para los teatros de los Reales Sitios, aunque no nos consta -de momento- que fuera representada en aquellos teatros. *El filósofo casado o el marido avergonzado de serlo* entró en el repertorio de los teatros públicos de Madrid desde julio de 1771 y se representó con éxito muchas veces. En septiembre de 1785, con ocasión de una de sus representaciones, decía el *Memorial Literario* de ella:

[...] Agrada esta comedia por lo extraño de la idea de ocultar D. Carlos su matrimonio por temor de que le satiricen, por los episodios divertidos que forman las escenas de Doña Rosa con D. Luis... La acción de ella pasó al mismo autor en

⁴³⁷ AVM, 1-376 y 1-377.

⁴³⁸ R. Andioc, M.Coulon, *Cartelera teatral madrileña...*, ob. cit., pág. 358.

Londres, habiéndose casado con una señora inglesa, hija de padres católicos, llamada Dorotea Johston, y los mas de los personajes están copiados al natural⁴³⁹.

Esta actividad, y quizás alguna intervención más, es la que debió provocar su enfermedad y baja, a tenor de lo que ella misma dice en el memorial que vamos a examinar a continuación, en el que La Tirana pidió permiso a la Junta de Teatros por encontrarse enferma y apremiada por la presión del trabajo a que estaba siendo sometida, y que llegaría a su más alto nivel cuando Ildefonso Coque, 1^{er} Galán de la compañía de su destino, le pidió que se aprendiera 12 comedias para sustituir a la primera dama de su compañía, Josefa Carreras, embarazada de 7 meses. Enferma y, suponemos, agobiada, se marcha a convalecer a Leganés desde donde eleva memorial a la Junta de Teatros con fecha de 20 de Agosto en que expone:

[...] Que á vista de los patentes estragos que han hecho en su naturaleza la aplicación y el esmero con que procuró agradar en las pasadas representaciones, le es imposible no sólo estudiar y tener prontas las doce comedias que Coque la pide, sin un riesgo inminente de perder la vida ó quedar imposibilitada para siempre, sino de asistir diariamente al teatro, en la dilatada ausencia que en lo natural deberá hacer la Carreras durante el parto y aquel tiempo que se la deba dar para una regular convalecencia[...].

[...] Lo primero por el estado lastimoso en que se halla la salud de la suplicante; lo segundo porque las pocas comedias que había estudiado, pertenecientes al caudal que rige la compañía de Juan Ponce, las han representado en ella en esta primera temporada, y lo tercero porque las más piezas de esta clase de que tiene algún más conocimiento pertenecen á la compañía de Manuel Martínez[...].

[...] se dignen VV. SS. mandar que Mariana Alcázar pase á servir de sobresaliente á la compañía de Juan Ponce, y fijar á la suplicante en la de Martínez, pues por este humano y nada violento medio (atendida la constitución de la suplicante) logrará aquella dama con que poder agradar y servir al público sus funciones, la suplicante comodidad para convalecer de su penoso quebranto y disposición para suplir con las piezas que sabe (en caso de falta) cualquiera indisposición de Josefa Figueras...”⁴⁴⁰

⁴³⁹ *Memorial Literario*, Septiembre de 1785, p. 111.

⁴⁴⁰ AVM, 2-462-15.

La Junta de Teatros respondió accediendo a la petición de Rosario Fernández: acordó que pasase a la compañía de Martínez con el mismo ajuste que tenía en la de Ponce y que Mariana Alcázar viniese a ésta. Sin embargo, uno de los componentes de esta Junta, D. Antonio Benito de Cariga, se opuso al acuerdo, y nos interesa resaltar sus razones para ello, las cuales pueden resumirse así: si es buena actriz no conviene debilitar a la compañía de Ponce cuyos partidarios la han aceptado como refuerzo de esta compañía. En efecto, la compañía de Juan Ponce pasaba por serias dificultades, empezando por la ausencia casi continua del propio Ponce por sus achaques, pero también por la grave enfermedad de su mujer, María Mayor Ordóñez, llamada *la Mayorita*, y el hecho de que Josefa Carreras se hallaba en avanzado estado de gestación.

Continuaba Cariga razonando que es más fácil pasar de lo trágico al carácter español, como lo prueban los casos de J. Palomino, Josefa Huerta y ella misma tan bien aceptada, “pues lo poco que ha ejecutado, siendo nuevo para ella, se ve la generalidad con que ha agradado”⁴⁴¹; por otra parte, continúa Cariga, preguntándose en qué beneficia al público el cambio, pues la compañía de Martínez tiene una dama de mérito y robusta (la Figueras).

En suma, razona Cariga que lo mismo desaira al gobierno quedándose y forzando el cambio de compañía, que volviéndose a Barcelona, pues sabe los privilegios que se le dan: está pidiendo más dinero del que le corresponde y faltando a su trabajo, lo que es un mal precedente para el año cómico siguiente: si se queda, tanto ella como su marido tienen fuertes pretensiones que harán valer en el futuro; si se va, desairará al público a quien agrada⁴⁴².

⁴⁴¹ AVM, 2-460-15.

⁴⁴² AVM, ib.

Cariga debía estar al tanto de la situación de Castellanos en Barcelona, y pensar que para la temporada siguiente serían los dos esposos los que pedirían asilo en los teatros de Madrid, con fuertes pretensiones y creando agravios con los restantes cómicos. Por todo ello parece abogar por qué mejor sería dejarla marchar de vuelta a Barcelona. Pero en el fondo de los argumentos de Cariga, late el desarreglo que había producido el encaje de Rosario Fernández en las compañías de Madrid, máxime dadas sus exigencias. La imposición de una nueva componente a una compañía provocaba no sólo celos y malestar en las partes afectadas, sino resquemores por los procedimientos y, sobre todo, agravios económicos.

Bien se ven las dificultades de adaptación de Rosario a su nueva vida en Madrid, con la salud quebrantada, sin bienes ni instrumentos de trabajo (ropas y alhajas se habían quedado en Barcelona) y con su marido presionándola para que volviera y lleno de celos por las noticias, verdaderas o falsas, de los devaneos de su mujer en Madrid.

Intentando captar en su adecuada dimensión la verdadera situación de las compañías de Madrid hemos rastreado los testimonios que pudieran desvelarnos el ambiente que rodeaba a estas en aquel verano de 1780. Por datos administrativos y merced al modo de expresión tan particular que los cómicos tenían en las piezas pequeñas que representaban, especialmente las introducciones, los sainetes y las tonadillas, creemos poder acceder al estado de ánimo de este particular colectivo del Madrid de aquella época.

El cúmulo de intereses creados, de requisitos legales, de consideraciones sociales, políticas y económicas que rodeaba a aquellas compañías de titularidad pública, hacían llegar la situación a veces a altos grados de dificultad en su gestión. Aquella temporada de 1780-1781, no fue probablemente de las más fáciles de manejar por el buen Corregidor de Madrid, D. José Antonio de Armona.

En un pasaje del curioso manuscrito citado por D. Emilio Cotarelo⁴⁴³, y atribuido a Valladares, *Tercera parte del Diálogo Cómico-Trágico Femenino*, que podemos fechar -a tenor de su contenido- a fines del verano de 1780, hace su autor intervenir al Autor Martínez, a Nicolasa Palomera, esposa de Simón de Fuentes, y a Polonia Rochel en el siguiente dialogo:

NICOLASA A lo que a Vd. acomoda,
 le da siempre un alto realce.

MARTÍNEZ Hija mía, yo contigo
 no quiero nada. Ya sabes
 que tu marido, Simón,
 quiso aquí mismo matarme
 y aunque todo se compuso,
 y a mí me hicieron callase,
 por no guardarme justicia,
 yo quiero de ella guardarme.

POLONIA Sí señor, y hace Vd. bien;
 que el año de ochenta es grande
 enemigo nuestro: pues
 en él se han visto mortales
 fracasos; que mi Codina
 lo diga, puesto en la cárcel⁴⁴⁴.

El incidente entre Simón de Fuentes, tercer galán de la compañía, y el autor Manuel Martínez⁴⁴⁵, en el que ambos estuvieron a punto de llegar a las manos, y al que se alude en este fragmento, debió de producirse a tenor de lo contado por el mismo Martínez en su memorial de 9 de Agosto⁴⁴⁶, durante el ensayo de *La Eugenia*, representada en el pasado mes de julio, y del que hemos citado datos. La llegada de Rosario Fernández, sus

⁴⁴³ E. Cotarelo, *Maria del Rosario*..., pp. 55 y 56.

⁴⁴⁴ BNM, *Tercera parte del dialogo cómico-trágico femenino*, 1780, según J. Herrera Navarro, *Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de Don Antonio Valladares de Sotomayor*, Cuadernos de investigación de Literatura Hispánica, Madrid, VI, 1984, p. 102.

⁴⁴⁵ D. Emilio Cotarelo, lo describe con detalle en *Maria del Rosario*..., pág. 52 y ss.

⁴⁴⁶ AVM, 2-460-15

exigencias y su probable altanería, debió exacerbar el habitual desasosiego en que vivían las compañías: el trabajo agotador a que se sometía a los cómicos estragaba sus capacidades físicas y mentales: es continuo el goteo de memoriales en que se alude a enfermedades, muchas de ellas mentales, y casi todas relativas a vómitos de sangre que, a falta de más datos, debían tener relación con enfermedades pulmonares cercanas a la tuberculosis.

Martínez debía cubrir las ausencias de Ponce, enfermos él y su mujer; Simón de Fuentes había sido encarcelado por su incidente con Martínez; Vicenta Sanz huía a Cádiz en septiembre, Cristóbal Soriano evitaba la horca y era desterrado; Ildefonso Coque acudía al teatro diariamente desde prisión hasta su definitivo destierro a finales de verano.

La boga de Goldoni era saludada contemporáneamente por Sempere y Guarinos como muestra de que empezaba a existir una minoría que apreciaba el buen gusto frente a la mayoría que seguía prefiriendo los efectos y truculencias de las comedias de magia:

[...] Ya no se aprecian generalmente por los hombres de buen gusto las comedias de vuelos, de encantos y de apariciones. Se ven representar con grande aclamación piezas de mucha moralidad y arte así traducidas de los poetas extranjeros, como compuestas por los naturales. *La Pamela, La Escosesa, la Espigadera, el Alberto I^o, la Buena casada, la Bella pastora*, han dado mucho dinero, lo mismo que *la Raquel, la Numancia destruida, la Hormesinda, la Jahel, Ana Bolena, Sancho García* y otras de Autores españoles...⁴⁴⁷.

Tal como nos revela la cartelera de los teatros madrileños, elaborada por R. Andioc y M. Coulon, puede hablarse de un festival Goldoni en este mes de Septiembre de 1780: desde el 31 de Agosto se suceden, *A mal genio buen corazón*, adaptación de la obra *Le bourru bienfaisant*, por José Ibañez, *la Pamela* (2 y 3 de Septiembre, versión de Vallés), *La bella Guayanesa*, en traducción de Laviano, *La esposa persiana* y *La posada feliz*, versiones de Valladares.

⁴⁴⁷ Sempere y Guarinos, en A. Muratori, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*. Madrid, 1782.

Según nos informa Víctor Pagán, el público barcelonés y madrileño conocía a Goldoni desde 1765, y a partir de entonces frecuentó sus obras, en las mismas fechas en que su fama se acrecentaba por toda Europa debido, principalmente, al éxito de su primera comedia francesa, *Le bourru bienfaisant*, primera de las dos comedias que éste escribió, representó y publicó (en 1771) en francés. Pero mientras que en Barcelona sólo se tiene noticias de las representaciones de *A mal genio y buen corazón* en 1787, 1789 y 1792⁴⁴⁸, en Madrid la obra se representó en el Coliseo del Príncipe con el mismo título en esta ocasión, y luego en 1796.

Rosario Fernández volvió a Madrid repuesta de su enfermedad y la vemos enfrentarse al teatro de Goldoni, lo que ciertamente era una novedad para ella. Efectivamente, figura cobrando por los ensayos de dos de las obras de Goldoni antes mencionadas:

[...] Ensayos de la Compañía del Sr. Martínez del día 10 (septiembre) por la noche para la comedia la Guayanesa... la señora raboso, granadina, perez, Nicolasa, silberia, juana, Maria del Rosario...⁴⁴⁹,

[...] lista de los ensayos del día 17 [Septiembre] por la noche. La esposa persiana: La señora tirana, 04 rs., idem Joaquina, Polonia, porpillo, maria ribera, bicenta, raboso⁴⁵⁰.

Efectivamente, desde el 11 al 17 de Septiembre se representó en el Teatro del Príncipe la comedia *La bella guayanesa* adaptación de una obra de Goldoni (*La bella selvaggia*, 1758) por Laviano con una recaudación de cerca de 26.000 rs., en la que destaca el ingreso de más de 6.000.-rs el domingo 17. Sabido es que la asistencia de los domingos era más popular. Rosario Fernández haría el papel de la protagonista *Delmira*, "... una interesante figura de mujer...", según Cotarelo⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ V. Pagán, *El teatro de Goldoni en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, pág. 175. Para las fechas de representación en Madrid de *A mal genio buen corazón*, nos remitimos a la ob. cit. de R. Andioc, M. Coulón, t. II, 764.

⁴⁴⁹ AVM, 1-376-1.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ E. Cotarelo, *Maria del Rosario...*, p. 75

Respecto a *La bella Guayanesa*, dice Antonieta Calderone que contrariamente a lo que ocurrió con *La Peruviana* del maestro veneciano, que no fue traducida a pesar de ser un tema nacional español,

[...] en cambio, sí se tradujo (y se representó con gran aplauso, con la «Tirana» en el papel de Delmira). En *La bella Guayanesa* se finge que los responsables de la conquista y colonización de los nobles y «salvajes» guayaneses son portugueses, lo que constituye -dicho sea de paso- una falsedad histórica...⁴⁵²

Laviano, añade Calderone, sigue a la letra el texto goldoniano menos en lo que era su móvil ideológico y su mensaje: la condena implícita que hacía el autor veneciano de la conquista, que en esta versión “...se justifica con el viejo tópico de la evangelización...”⁴⁵³. Quizás sería oportuno añadir a este acertado comentario de la profesora Calderone que esta vieja coartada de la evangelización tal vez no era tan vieja en aquella época, aunque nos permite desde luego constatar la fuerza que tenía en determinados momentos históricos la llamada ‘leyenda negra’. Por otra parte, hay una región de la Guayana que fue conquistada efectivamente por los portugueses del Brasil.

Ese mismo día 17 ensayaron *La Esposa Persiana*, que se representó entre los días 18 al 24 de ese mismo mes, con una recaudación de cerca de 23.000 rs., una media de unos 4.700 rs. diarios, lo que significa un notable éxito, sobre todo comparado con su anterior reposición, en septiembre de 1778 (15-18), en que sólo consiguió una media de 2.545 rs. Los atractivos de esta comedia debían ser temáticos (amor y celos), espectaculares (gran profusión de lujo y magnificencia), y ambientación oriental; no poco debió de influir en su éxito también esa aspiración a una promoción social (la esclava que pretende elevarse a reina) que constituía, según Andioc⁴⁵⁴, la base de muchas otras piezas populares de aquel entonces. Rosario

⁴⁵² A. Calderone et al., *El Teatro Europeo en la España del Siglo XVIII*, Universitat de Lleida, 1997, p. 140.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ R. Andioc, *Teatro y sociedad...*, cap. II.

Fernández, aunque despojada temporalmente de su rico vestuario, seguro que luciría brillantemente tal como muchos testimonios de la época afirman era habitual en ella.

Todavía las compañías trabajaban unidas, hasta el inicio de la temporada de invierno, que sería como siempre a principios del mes de octubre, pero La Tirana ensayaba con la compañía de Martínez. Cuando el autor de la otra compañía, Juan Ponce, se reincorporó a principios de octubre, tras una ausencia de la Corte, con vistas a la nueva temporada, y se encontró con los cambios acordados a su compañía, protestó a la Junta de Teatros con las siguientes razones:

1) que, antes de su partida había María del Rosario quedado acorde con él y con Ildefonso Coque en dar a éste una lista de las obras que sabía y podía estudiar por si fuera necesario sustituir a la Carreras y según la lista entregada por aquella, sabía las siguientes obras: *Las armas de la hermosura* (Calderón), *Los áspides de Cleopatra* (Rojas Zorrilla), *Andrómaca* (Racine), *Progne y Filomena* (Rojas Zorrilla), *La escuela de los casados* (Moliere), *Atalia* (Racine) y *Rodoguna* (P. Corneille). Y que podía estudiar: *Querer sabiendo querer* (D. Diego de Aguayo), *Ecio triunfante de Atila* (Metastasio), *Lances de amor y fortuna* (Calderón).

2) que con las obras citadas había, a juicio de Ponce, bastante para suplir a la Carreras, aunque se prolongasen cuarenta días su ausencia, y que además ésta estaba ya disponible para el trabajo por haber alumbrado felizmente el 2 de Octubre.

3) y que, por tanto, el motivo de pedir su traslado la Tirana no era el que aducía, sino «instigaciones de personas que quieren la ruina de la compañía.

No sabemos las razones de Ponce para pensar de esta manera, aunque es cierto que en su ausencia su elenco se había trastornado y que

habían ocurrido hechos graves como el destierro de su tercer galán -Cristóbal Soriano- por agresión a un compañero.

Con todo, la temporada no se reanudó hasta el 9 de noviembre por rogativas por la pertinaz sequía. Así pues, el 9 noviembre de 1780, se inauguraba la temporada de invierno, representándose por la Compañía de Martínez, en el Teatro del Príncipe, las obras de Calderón *Fuego de Dios en el querer bien* y *El Pintor de su deshonra*; *El mejor alcalde el rey* de Lope de Vega; y el sainete de Don Ramón de la Cruz *Los convalecientes*. A continuación, se presentó en escena *La Tirana con Talestris, reina de Egipto*, obra de Metastasio, traducida por Don Ramón de la Cruz en 1771, quien la define como ‘comedia heroica’, entre las predilectas de la actriz y en la que brillaba especialmente por su habilidad en transmitir a los espectadores los afectos intensos que en ella se desenvuelven. El dramaturgo italiano estaba en plena boga en España desde la estancia de Farinelli, su íntimo amigo, en la corte de Felipe V y su hijo Fernando VI. Hay que destacar que era obra nueva para Rosario Fernández, cuyo repertorio ya hemos hablado que era sumamente corto. Debió estudiarla y ensayarla en poco tiempo, a no ser que ya la conociera de su etapa de los Reales Sitios, lo que no parece probable.

La Talestris, había sido estrenada en 1771 por Sebastiana Pereira, 1ª dama de la compañía de Martínez. A propósito de ésta obra, podemos señalar que el nombre completo de la traducción de la obra metastasiana por Don Ramón de la Cruz era *Entre un hijo y el esposo, mejor esposa que madre. Talestris, reina de Egipto*. Como nos dice Ivy McClelland, estos títulos complicados, paradójicos, continuaban la tradición de la titulación barroca, que pretendía dar una pista atractiva al público sobre el argumento, y tranquilizarlo respecto a la españolidad de ésta obra de origen italiano. Y continúa

[...] el público español debía notar un cierto sabor calderoniano en la expresión poética y en los sentimientos de Talestris..., al tiempo que los decorados italianizantes, los prodigios, los desfiles de elefantes, los tigres y los leones, eran novedades extranjeras ‘heroicas’ en gran demanda. El término ‘heroico’ acabó por ser prácticamente sinónimo del término ‘de teatro’, significando a su vez que el atractivo más importante de una obra residía en sus rasgos espectaculares⁴⁵⁵.

De todas maneras, el éxito estaba garantizado dada la ambientación heroico y fantástico-histórica de la obra cuyo argumento se sitúa en las aventuras de Talestris, reina de las Amazonas con Alejandro Magno. Pero, contrariamente a lo que dice McClelland, esta ‘comedia heroica’, representada por La Tirana en 1780, 1781, 1783, 1784 y 1790, no se hizo nunca en el formato ‘de teatro’, es decir, con precios de las entradas superiores, o ‘de alza’, hasta las funciones de enero de 1790. Las recaudaciones en todas las ocasiones en que la protagonizó Rosario Fernández fueron ciertamente mediocres, y concretamente en esta primera ocasión alcanzaron un total de 16.500 rs, a una media diaria de 3.300 rs. en los cinco días que duró en esta ocasión.

El reparto posible en esta ocasión con arreglo a la cercana representación del año 1779, y según el apunte manuscrito que de la obra existe en la Biblioteca Historica de Madrid⁴⁵⁶, sería el siguiente:

Talestris, La Tirana.
Teagenes, Juan Ramos
Lagides, el niño de Francisco Ramos.
Farnaspes, Vicente Galván
Fenicia, Francisca Martínez
Asbite, Vicente Ramos
Nealces, Sebastián Brignole o Rafael Ramos

Por otra parte, y a falta de pruebas documentales absolutamente seguras, cabe situar en este año de 1780 la anécdota citada por Cotarelo y

⁴⁵⁵ Ivy L. McClelland y otros. “*Pathos*” dramático en el teatro español de 1750 a 1808. Liverpool University Press, 1998, II, pág. 241.

⁴⁵⁶ BHM, Tea 1-168-7.

Mori en su biografía de La Tirana⁴⁵⁷, respecto a la impresión que causó al dramaturgo y diplomático inglés Richard Cumberland su asistencia a una función de la actriz. Cotarelo sitúa esta anécdota, tal como la refiere Ticknor en su *Historia de la literatura española* en la temporada de 1793, cuando la actriz pidió su retiro debido a su enfermedad y cansancio, pero no pudo producirse entonces, pues la estancia en Madrid de Cumberland en misión diplomática, se produjo entre junio de 1780 y marzo de 1781, tal como él mismo relata en su obra autobiográfica *Memoirs of Himself*⁴⁵⁸.

Cumberland, hombre sumamente interesado por el teatro, como dramaturgo y novelista que él mismo era, acudió a ver actuar a La Tirana debido a su fama, y quedó tan impresionado que manifestó su deseo de conocerla en persona; sus amistades en Madrid le hacen saber esto a la actriz y ella pide al dramaturgo británico que sólo acuda al teatro cuando ella le invite a una obra en la que él podrá apreciar su talento. En efecto, recibe invitación de la actriz una primera vez y cuando ya está en el teatro le comunica que no presencie la obra porque no se siente ese día en las mejores condiciones; al fin, recibe una nueva invitación una semana después y nos describe la actuación de La Tirana y su encuentro con la actriz:

“ [...] I had not then enough of the language to understand much more of the incidents and action of the play, which was of the deepest cast of tragedy, for in the course of the plot she murdered her infant children, and exhibited them dead on the stage lying on each side of her, whilst she, sitting on the bare floor between them (her attitude, action, features, tones, defying all description), presented such a high-wrought picture of hysteric frenzy, ‘laughing wilds amidst severest woe’, as placed her in my judgment at the very summit of her art; in fact I have no conception that the power of acting can be carried higher, and such was the effect upon the audience, that whilst the spectators in the pit, having caught a kind of sympathetic frenzy from the scene, were rising up in a tumultuous manner, the word was given out by authority for letting fall the curtain,... A few minutes had

⁴⁵⁷ E. Cotarelo y Mori, *Maria del Rosaro Fernández, La Tirana*, Madrid, 1897, pp. 257-8.

⁴⁵⁸ R. Cumberland, *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself*, Parri and McMilland, Filadelfia, 1856.

passed, when this wonderfull creature (...) entered my box; the artificial paleness of her cheeks, her eyes, which she had dyed of a bright vermillion round the edges of the lids, her fine arms bare to the shoulders, the wild magnificence of her attire and the profusion of her disheveled locks, glossy black as the plumage of the raven, gave her the appearance of something so more than human, such a Sybil, such an imaginary being, so awfull, so impressive, that my blood chilled as she approached me not to ask but to claim my applause, demanding of me if I had ever seen any actress that could be compared with her, in my own or any other country...”⁴⁵⁹.

Llama la atención en la descripción del escritor inglés, buen conocedor del teatro europeo, el asombro ante el poder dramático de la actriz, y también su carácter ciertamente singular, que la hace aparecer segura de su arte cuando aún estaba empezando su carrera en los teatros de Madrid. También resulta de interés la descripción física de la actriz, que se completa en otra parte de la narración con lo asombroso de la combinación de su arte y su físico al que caracteriza como de aspecto racial agitanado⁴⁶⁰, lo que coincidiría en cuanto a las características habituales de éste grupo humano con las observaciones que más tardíamente, pero refiriéndose a la actriz en esos años, hará Leandro Fernández de Moratín, celebrando “la nobleza de sus actitudes, su animado semblante, el incendio de sus ojos andaluces, su buen gusto y magnificencia, trajes y adornos”⁴⁶¹.

No sabemos lo que haría La Tirana el resto de la temporada del 80, pero observamos que en la cuenta de gastos de la comedia *Mujer llora y vencerá*, de 18 a 21 de diciembre de 1780, figura como rebajada de ración la sra. Figueras, cosa que no ocurre en las dos partes de *Vayalarde* que se hicieron en diciembre de aquel año, ni tampoco en la comedia de Navidad-Año Nuevo, que ese año fue el estreno *Los Pardos de Aragón* de Laviano que estuvo en cartel 17 días con altas recaudaciones, acompañada del

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 262 y ss.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, pág. 262.

⁴⁶¹ La cita completa en nota del propio Moratín a la publicación de algunas de sus poesías sueltas en el tomo III de sus Obras, pag. 462: Paris, Imprenta de Augusto Bobée, 1825.

sainete *El gabinete natural ó Gabinete divertido de toda clase de figuras naturales* de Sebastián Vázquez. Como es sabido, la rebaja de ración suponía la no asistencia del actor a la función, por lo que suponemos que Rosario Fernández sustituyó a Pepa Figueras en la comedia calderoniana.

En el voluminoso expediente de divorcio del matrimonio Castellanos, presenta ella como testigo de parte a un antiguo amigo de su familia en Sevilla, D. Nicolás Fernández de Cáceres, quien en su extensa declaración, dice ser Abogado de los Reales Consejos, y que conoce a María del Rosario “...desde su tierna edad...” y a Francisco Castellanos “...desde que contrajo matrimonio con ella...”; los trató en Sevilla desde 1776 en que dejaron los Reales Sitios y frecuenta a Rosario Fernández desde principios de 1781 en que vive él mismo en Madrid. Declara que por entonces, La Tirana vivía en una casa muy modesta y casi sin ropa, pasando muchas estrecheces; habla de que “...el padre de Rosario estaba en Madrid con ella y se quejaba de la pobreza de ésta; [...] a pesar de todo, no recibió ni una carta de Castellanos...”, y fue “...D. Joaquin de Palafox⁴⁶² quien le ayudó a mudarse a la calle Amor de Dios con la debida decencia...” Y continúa diciendo el testigo que en aquella época, Francisco Castellanos hizo por volver a Madrid, pero “...María del Rosario se resistía por la paz y tranquilidad de que gozaba...”⁴⁶³.

Oigamos a la propia M^a del Rosario expresar su estado de ánimo ante la nueva temporada de 1781-82, la primera temporada teatral completa y, digamos ‘regular’, de su vida como actriz. En un Memorial que dirige a la Junta de Teatros el 25 de Febrero de 1781 dice textualmente:

[...] reconocida á los favores que ha recibido de la bondad de V. S. y los señores Comisarios, está deseosa de corresponder á sus piedades, como igualmente al público que benignamente la ha tolerado y

⁴⁶² D. Joaquín de Palafox era Brigadier de los Reales Ejercitos y Capitan de las Reales Guardias Españolas.

⁴⁶³ AHDM, Expedientes Judiciales, caja 1833.

dispensado sus faltas, por lo que se ofrece á tributar á V. S. sus respetos con la rendida oferta de que en cualquiera lance que V. S. se halle en la próxima formación de compañías para la parte de dama, está pronta á servirla, por hallarse con suficiente caudal de comedias y las fuerzas necesarias en su salud para desempeñarlas⁴⁶⁴.

Está claro que no piensa ya en volver a Barcelona y que ha decidido vivir de su oficio. Bien acogida en la compañía de Martínez, cuyo primer galán era Juan Ramos, probable pariente suyo, alagada por el público y con protectores en la corte y entre las amistades que hiciera durante su trabajo en los Teatros de los Reales Sitios, Rosario Fernández toma una importante decisión personal y profesional.

En cuanto al nuevo caudal de comedias de que alardea, debió aplicarse intensamente a estudiarlas y a ello colaborarían sus compañeros de la compañía, especialmente Juan Ramos, y no sabemos si ya por entonces había empezado a invitar repetidamente a su casa a D. Miguel de la Higuera⁴⁶⁵, quien publicaría algún tiempo después la traducción del tratado de declamación del francés Michel Le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur* (Paris, 1657). Sea como fuere, vemos a Rosario Fernández con ambición de convertirse en una gran actriz, para obtener el aplauso del público de Madrid y la fama a esto aparejada.

En el mismo memorial, sin embargo, ponía de nuevo sus condiciones La Tirana de la siguiente manera:

[...] Hasta aquí, señor, es mi oferta á V. S., en justo agradecimiento á sus favores, y ahora sigue mi pretensión, que se reduce á que, no siendo suficiente el número de dos comedias al mes para que yo pueda fomentar mi corta habilidad, quisiera, supuesta la tal cual aceptación que he merecido al público, que se me concediese la gracia de poder partir los papeles de damas por comedias, semanas ó meses, como V. S. y los señores Comisarios lo estimen conveniente⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ AVM, 2-460-17.

⁴⁶⁵ El autor anónimo de *Criticas reflexiones que hace Madamiselle [sic] de Bouvillé, natural de Paris, residente en esta corte sobre el estado presente de la Literatura Española, en vista de los innumerables papeles que se dán á la luz pública*. “decía, entre otras cosas, que ...éste había comido muchos días con Madama Tirana...”. BNE,

⁴⁶⁶ AVM, ib.

Estaba ya María del Rosario tirando mucho de la cuerda, y la respuesta de la primera dama, con quien compartía trabajo en la compañía de Martínez, Josefa Figueras, que firmaba siempre sus memoriales como ‘Pepa’, fue contundente. En su Memorial de 3 de Marzo -en contestación al anterior de La Tirana- dice que lleva 11 años en Madrid y en atención a ello pide que se respete la práctica “inmemorial” de que la sobresaliente desempeñe como tal y sólo en las tragedias salga de dama, con lo que se opone a que La Tirana figure de dama en todo el repertorio. El caso es que al negársele esta petición, se marchó bajo la protección de la Condesa-Duquesa de Benavente. Así pues, Rosario Fernández, se cargó con todo el trabajo de primera dama, a pesar de sus todavía cortos conocimientos del repertorio habitual de los teatros de Madrid. Suponemos que hubo de trabajar denodadamente, lo que la convirtió, finalmente, en dominadora del repertorio, a cambio de agotar su débil salud.

No obstante, en Barcelona se la seguía reclamando, como consta en el acta de reunión de la Junta de Teatros del 15 de marzo siguiente, en que entre las peticiones y memoriales de los actores se hace constar:

[...] Con vista de la carta que ha manifestado el Sr. Corregidor de esta Junta, del Corregidor de Barcelona y Comisarios de aquel Teatro, su fecha tres del corriente y asimismo de lo que expuso de palabra del igual recurso hecho al Sr. Gobernador del Consejo por el Comandante General del Principado de Cataluña, incluyendo a S.E. copia de la citada carta sobre los inconvenientes que resultan (según dicen) del vivir separados Francisco Castellanos y Maria del Rosario Fernández su mujer con el de la falta que hace para las tragedias en aquella ciudad sobre que el citado Exmo. Sr. Gobernador del Consejo le ha prevenido en papel de once del corriente, tome la providencia que le parezca conveniente para la reunión de este matrimonio: se acordó colocar al referido su marido en la parte de segundo barba en la compañía en que se halla colocada su mujer de primera Dama, como lo estuvo en el año antecedente de ochenta cuando se trajo a la nominada Maria del Rosario⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ AVM, caja 2-460-17

Y efectivamente, en la lista de compañías de 1781, en la de Martínez, figura Francisco Castellanos como segundo barba, tachado el nombre de Rafael González y una firma o anotación también tachada que parece decir “Manuel ó Antonio de Vera... en Cádiz” y al lado la firma (nos atrevemos a decir que falsa) de Francisco Castellanos; el citado Rafael González, procedente de Barcelona está acomodado en la compañía de Ponce⁴⁶⁸. Y, por otra parte, en documentos de Martínez y Ponce informando de actores y cantantes que ejercen en otras ciudades (Barcelona, Cádiz) y que son buenos si se precisan en Madrid en que figura una lista de compañía de Barcelona, no figura en ella Castellanos⁴⁶⁹. Sin duda hubo gestiones para traer al Tirano desde Barcelona, pero nadie insistió en ello y quedó sin efecto.

Es sabido que la actividad teatral de Madrid se financiaba con las recaudaciones de ambos coliseos, apartándose un tercio para los hospitales de la ciudad, un tercio para beneficio de las compañías y otro tercio para los gastos de funcionamiento. Según se desprende de la documentación económica que guarda el Archivo de la Villa, de los repartos anuales quedaba un superávit de entre 20 y 40.000 rs. anuales para el Ayuntamiento, deducidos los gastos. Según esta documentación, especialmente un estado de las recaudaciones y repartos efectuados entre 1770 y 1785⁴⁷⁰, por el contable Lavi, los ingresos habían bajado las temporadas de 1780/81 y 1781/82, siendo los de la temporada 80/81 de un total de 1.509.093.-rs de vn., de los que corresponderían a la temporada veraniega, un total de 178.541.- rs. vn. , y en lo que respecta a la temporada siguiente de 81/82, el total recaudado sin contar la temporada veraniega fue de 1.340.605 rs. vn..

⁴⁶⁸ *Ibidem.*

⁴⁶⁹ *Ibidem.*

⁴⁷⁰ A.V.M., 1-159-3.

La evolución de la recaudación había vivido momentos peores, especialmente en la temporada de 1771/72 en que bajaron los ingresos a sólo 922.605.-rs. vll. (sin incluir los ingresos por la temporada veraniega), probablemente debido a la compañía única decretada por el Conde de Aranda. Las temporadas de 1772/73 (1.279.385 rs. vll.) y 1773/74 (1.269.231 rs. vll.) volvieron al nivel de recaudación de la primera que conocemos por este documento, la de 1770/71 (1.299.515 rs. vll.), es decir, por debajo de 1.300.000 rs. vll.

Las dificultades económicas se reflejaban en la política teatral seguida por el Corregidor Armona, agobiado especialmente por las demandas de ayudas y complementos de unos actores cuyos salarios eran a todas luces bien escasos: ello explica, por ejemplo, la abundancia de comedias de magia y de teatro en ambas temporadas, especialmente en la de 81/82. Estas comedias, tan del gusto del público, a pesar de las fuertes críticas que recibían, eran toleradas por las autoridades teatrales, pues ocasionaban cuantiosas recaudaciones.

Eran tiempos políticamente complicados en que los esfuerzos de la monarquía española por estar presente en la escena internacional y jugar el papel que su enorme territorio y riquezas demandaba, provocaba también apuros económicos que se reflejaban en toda la maquinaria monárquica, una pieza de la cuál eran los teatros de Madrid.

Los frentes políticos y bélicos de la corona tenían un centro por aquel entonces en el sitio de la plaza inglesa de Gibraltar, sitio que duraría desde el verano de 1779 a la primavera de 1783. La alianza de familia con Francia y los intereses imperiales de España en América, demandaban también una intensa actividad política y bélica en ultramar, con la implicación en la guerra por la independencia de las colonias inglesas de América del Norte.

La presencia española en todos estos escenarios mundiales, era observada atentamente por un testigo inteligente como el Conde Fernán Núñez, y después de referirse a los hechos de la guerra en el sitio de Pensacola por D. Bernardo De Gálvez, hablaba de la extensión de los intereses españoles hasta el mismo imperio ruso:

[...] Trabajaba Inglaterra todo lo posible en Rusia para que la Emperatriz se declarase a su favor, y efectivamente, empezó a hacer un armamento a vista de las instancias de mi amigo Harris, de quien tengo hablado arriba, refiriendo la respuesta que dio en esta ocasión al Ministro Panine.

La política, que nunca duerme, y que acierta siempre que estudia el carácter de las personas con quien tiene que hacer, y siempre que sabe dirigirle oportunamente a sus fines, propuso a la Emperatriz, en vez de una declaración de guerra costosa y expuesta, un objeto de gloria digno de satisfacer sin riesgo alguno su amor propio, y el más oportuno para empeñarla y hacerla creer daba la ley a la Europa, y dominaba los mares, aun sobre la misma Inglaterra, que se había creído hasta entonces dueña absoluta de ellos. Este fue el de una neutralidad armada de todas las Potencias neutrales, a cuya cabeza se hallaría la Emperatriz, y cuyo objeto fuese reprimir los excesos con que las mismas Potencias beligerantes interrumpían el libre comercio de las neutras. Un objeto tan digno de la grandeza de ánimo de la Emperatriz, fue adoptado inmediatamente por S. M. I. con el mayor gusto. Adhirieron a este Tratado la Suecia, la Dinamarca y la Holanda, a que después se unieron también en señal de aprobación, y para darle más fuerza, el Emperador Josef II, el Rey de Prusia y el Rey de Nápoles. El Rey Carlos dio también la suya en una carta entregada por el Conde de Floridablanca al Conde de Zenowieff, Ministro de Rusia en Madrid ⁴⁷¹.

Como dice Jeannine Baticle en su biografía de Goya,

[...] En esta época la actividad marítima de España, comercial o militar, era muy importante, y tenía una fuerte repercusión en el interior del país. El propio Goya, tan poco interesado en los temas de navegación, y que solía pasar por alto las hazañas bélicas en su correspondencia, le anunció con orgullo a Zapater en 1780 que “...cincuenta belas de carga (y según se infiere alguna fragata) a apresado Córdoba [Don Luis Córdoba, el almirante]...”. Esto da una idea del interés que despertaba entre los españoles la lucha contra Inglaterra en los océanos cuando se produjo el sitio de Gibraltar⁴⁷².

⁴⁷¹ Conde de Fernan Nuñez, *Vida de Carlos III*, Madrid, 1857, pag. 278.

⁴⁷² J. Baticle, *Goya*, Madrid, Ediciones Folio, 2004, pág. 51.

En efecto, la situación de guerra con Inglaterra tuvo un frente nacional en la propia península con el sitio y conquista de Menorca (1782) y el intento, finalmente fallido, de recuperación de la plaza de Gibraltar. Desde la Guerra de Sucesión de principios de siglo no había un frente de guerra en el suelo patrio y aquella empresa bélica fue seguida por la naciente opinión pública española con mucha atención.

Creemos que toda esta expansión de la política de una España todavía imperial, y aún más, ejerciendo de tal en el concierto internacional de entonces, tenía también su caja de resonancia en el imaginario de los gestores, de los dramaturgos y de los espectadores de aquel tercio final del siglo XVIII. La deriva de las obras que se estrenaban hacia temas históricos nacionales, heroicos y militares podría ser la consecuencia de toda esa actividad política y bélica a que nos referimos.

Todos los jueves, desde el 8 de febrero de 1781, salía al mercado *El Censor*. El primer año de su publicación, no se ocupó el semanario de temas teatrales con asiduidad. Solamente hemos podido ver dos referencias de entidad que son las siguientes y que, a nuestro entender, dan una idea bastante plural de las opiniones literarias que se manejaban en el citado periódico. El nº 18 de *El Censor* (Junio 1781), parece, a nuestro entender, satirizar la manía por el realismo y la verosimilitud de la normativa clásica:

[...] Será preciso cerrar los Teatros; porque, quién habrá que tenga paciencia para aguantar tres horas en una Comedia, si faltan, como será forzoso que falten, los sainetes, y las agudezas de los Graciosos ? Y además: ¿cómo podrán entonces expresarse las pasiones con aquella nobleza, y elevación que admiramos en nuestras comedias?. La del amor, por ejemplo, que es la mas general, y la que debe siempre dominar en ellas; ¿podrá explicarse sin bajeza, faltando aquello del fuego que yela, y el agua que abrasa, y otros mil sublimes conceptos de esta naturaleza, que deben todo su ser y su esplendor al EQUÍVOCO ?⁴⁷³

⁴⁷³ *El Censor*, nº 18.

Sin embargo, en su nº 32, *El Censor* (octubre de 1781) suelta la consabida filípica en torno a la tragedia. Aquel verano, propiamente tragedia sólo se había representado, precisamente por La Tirana, la *Celmira* de du Belloy en traducción de Olavide. No creemos que se refiriera a esa representación a la que muy probablemente asistió don Leandro Moratín, sino que más bien pudiera referirse *La Matilde* o *El sacrificio de Efigenia*, en ambos casos, según MacClelland, tragedias traducidas por Don Ramón de la Cruz:

[...] En los Teatros públicos. Hermanos míos, en los Teatros públicos. En aquellos barómetros por donde se miden los grados de cultura, y de ilustración de una Nación. En aquellos templos consagrados al buen gusto, al lucimiento de los ingenios, al honesto descanso, y diversión, y que pudieran tal vez ser una escuela de costumbres. En aquellos templos dedicados á las Musas, y consagrados hoy á los diablos del infierno verdadero; pues que por culpa de estos sectarios, nuestros enemigos, son hoy unas escuelas de infamia, donde no se aprende otra cosa que la impureza, y la deshonestidad, la desobediencia á los Padres y Magistrados; las venganzas mas atroces, que se pintan como necesarias para lavar las manchas del honor, las delicadezas del bárbaro duelo, las costumbres quijoteskas y extravagantes de una nobleza falsa; el desprecio de los humildes é inferiores; las modales toscas y brutales de los Majos, haciéndolas pasar por características del Español, y ridiculizando al mismo tiempo á uso de barbaros las costumbres mas inocentes de las Naciones extranjeras; y en una palabra, donde se aprende todo genero de vicios opuestos, no solo á las costumbres de un Cristiano, sino á las de un hombre honrado de cualquier religión. Oh Apolo, vuelvo á decir, oh Apolo... pero no nos quejemos, Hermanos Mios, de Apolo; no, él dirá sin duda que es cosa de chanza que él ponga silencio á estos roncocos cuervos, á estos graznadores gansos, á estas chilladoras y asquerosas ranas: que á quien toca hacerles callar, ó á lo menos, que si quieren graznar y chillar sea allá en sus lagunas entre otros animales como ellos pero no en los teatros públicos con ignominia de la Nación y menoscabo de las costumbres, es á las verdaderas y no fingidas Potestades, las cuales con solo querer lo podian remediar[...].

[...] Vosotros veis, y lo lloráis, que en lugar de ir á menos la corrupción, cada día se extiende mas, particularmente la dramática. Vimos pocos años hace por nuestros propios ojos, hacerse grandes esfuerzos para remediar este mal, establecerse escuelas, formarse nuevos teatros, y tomarse otras Providencias. Pero todo se ha desvanecido por nuestros pecados: y no de otra manera que sucede al enfermo, que después de algún alivio, recae en su enfermedad: cada día desde entonces va a más esta corrupción, cada día se van aumentando los escándalos⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ *El Censor*, nº 32.

Se atacaba quizás, una vez más, a Don Ramón de la Cruz, cuya consagración definitiva ante la crítica neoclásica radical, y aceptación resignada por sus más enconados enemigos, no llegaría hasta la publicación de sus obras en 1786.

En Diciembre, a la altura de su discurso número 46, era suspendido *El Censor*, al publicar, entre otras cosas, una carta que aludía precisamente al sitio de Gibraltar

[...] Muy señor mio: Escribo á Vm. esta Carta, porque o yo estoy endiabladamente tonto, o todo el mundo lo está. Vá para tres años que tienen cercado á Gibraltar, y todo el mundo dice que es imposible tomarle por fuerza.... Yo...me llevaría una buena porción de escaleras, y sin decir agua vá, me encajaba dentro. Dicen que no llegaria hombre vivo á la muralla. ¿Ay tal cosa como ella ? ¿No es buena alucinación? Pues habia mas que hacer cinco mil escapularios de nuestra Señora del Carmen, y ponerle uno a cada Soldado ? Estoy harto de oír á los Predicadores, que *las* balas no hacen daño á los que los llevan⁴⁷⁵.

Fueran cuales fueran las opiniones de los más doctos, Rosario Fernández, deseosa del éxito y la aclamación de los públicos, y sin formación ni personalidad profesional definida, percibiría pronto que estos preferían otro tipo de teatro y, aun teniendo que modificar su estilo de interpretación, se aprestó a cultivar la escuela dramática antigua y genuinamente española.

Así pues, en la temporada de 1781, predomina en el repertorio de La Tirana el viejo repertorio español de Calderón y Lope de Vega, junto a sus continuadores del S. XVIII, Cañizares, Solo de Zaldívar, Nifo, etc. Pero también completa su caudal con las nuevas obras que estrenó aquel año su compañía. De hecho, se producen en esa temporada el mayor número de estrenos en los teatros de Madrid, en el periodo que estudiamos (1780-1793). Fueron estos 23 y los produjeron: 12 la compañía de Martínez y 11 la de Palomino. Entre los más habituales dramaturgos del mundo teatral

⁴⁷⁵ *El Censor*, n° 46.

madrileño, los que mayores novedades aportaron aquel año fueron Antonio Valladares 6, Manuel Fermín de Laviano 5, Bruno Solo de Zaldívar 2 y el veterano Mariano Nifo 1, igual que los nuevos Luciano Comella y el cómico-dramaturgo Luis Moncín.

El primer estreno de la temporada fue *El parecido en el trono* de Solo de Zaldívar y a continuación la traducción de la comedia *La familia dell'antiquario* de Goldoni por Laviano, con el nombre de *La suegra y la nuera*, representada entre el 9 y el 14 de Mayo. De ambas no queda rastro en la Biblioteca Histórica de Madrid.

En la temporada de verano se produce el estreno de *La viuda indiferente. El esquileo de Castilla* de Laviano con la introducción *El teatro es el jardín* del mismo autor, entre los días 2 al 5 de julio. En esta *Introducción*, el autor ha invitado a la compañía a una comida campestre el día de la inauguración de la temporada nocturna. Los cómicos discuten sobre lo mejor para hacer en el campo. El teatro aparece de la siguiente manera:

Salon corto. A un extremo de él esta el Sr. Simón cargando una escopeta. Al opuesto el Sr. Garrido templando una guitarra, y en el centro Sr. Vicente Ramos en acción de preparar los trastos de pesca. A la izqda., sentada la sra. Martínez, con los sres. Ramos, Galván y Ruano, y a la dcha. en la misma disposición las sras. Granadina, Nicolasa, Perez, Sanz y Rafaela”
[...] Sale la Sra. M^a del Rosario” [Pregunta dónde están los coches para llevarlas al campo y Garrido dice que Mtez seguramente les chasquee durmiendo]

M^a [La Tirana]: qué dice Vd.? Chasquearnos?
si tal hiciera le arrancara por mis manos
las pestañas y las cejas.

Franc^a. [Francisca Martínez]: (levantándose)
y qué una Dama podría
faltar así a la decencia
de su sublime carácter?

M^a: De suerte que hay ocurrencias
en que las Damas arañan
como lo hace otra cualquiera.

Franc^a: pues mire Vd., si mi padre
no se ponía en defensa

puede que por él pusiese
yo mis uñas en refriega.

M^a: Y lo dice Vd. a lo chayro?

Franc^a: todavía se me acuerda
que fui algún tiempo graciosa.

Coronado: Qué va que nos representan
entre primera y segunda
un paso de verduleras.

M^a: pues yo para todo trance
tengo el alma tan dispuesta
que con las Majas soy Maja
serias con las que son serias,
beata con las beatas,
con las locas, calavera,
y a cualquier son que me tocan,
bailo bien y verá
que la sigo con destreza.

Garrido: que regocijo será
ver a las partes más serias,
que seriamente se arañan,
y que al vivo se repelan...”

.....

[se embisten] “...Jalean los hombres:

Cor^o: Bravo, bravo...

Gad^o: qué buen rato.

Ramos: cómo a tanto exceso llega...

M^a: pues diga Vd. Es exceso
que se abracen dos hembras?

Franc^a: No quiero tanto Juanito
que ya por el susto es fuerza
que le sangren al instante.

Todos: luego toda la quimera fue fingida?

M^a y Franc^o: Pues podemos reñir nosotras de veras?

Ram. y Galván.: más vale que estéis unidas.

M^a: si señor, ese es mi lema
que virtus unita fortior.

Cor^o: Dios ponga tiento en tu lengua
que mujer que latiniza
es peor que una muleta...”

....

[Aparece Martínez y todos le preguntan por la tardanza y el sitio
donde van]

“...**M^a:** hermoso, están ya a la puerta los coches?

Mtez.: gracias a Dios
que ya salimos del tema
de que a título de feo
me digan mil insolencias.

Con que te parezco hermoso?

M^a: en extremo cuando prestas

Mtez.: pues mira, mujer que pide

me parece la más fea

....

Mtez.:...tramoyistas con el orden

cumplid al punto (Descubren un Jardín bien adornado)...

.... [El autor les suelta una arenga para que el jardín del aplauso y la aceptación del publico siga siendo cultivado por la compañía]...

Mtez.: "...que nunca a la tibieza

den entrada nuestros pechos,

por más que la indiferencia

y la oposición procuren

deslucir nuestras tareas...

he querido congregaros a ofreceros nuevas fuerzas...

que os animen a combatir la inclemencia

de la crítica;...y a esperar

que se mude la veleta,

y sea aire favorable

el que es aire de tormenta.⁴⁷⁶

Vemos a *La Tirana* perfectamente integrada en su compañía y lo que es más importante, capaz de representar papeles desenfadados, sainetescos, tan lejanos de su formación dramática, y ante los que ella misma mostraba prevención un año antes cuando su llegada a Madrid.

Entre el 16 y el 21 de julio se presentaba en el teatro del Príncipe *La bella pastora* de Solo de Zaldívar, adaptación a partir de un cuento de Marmontel⁴⁷⁷.

La Buena Esposa 'Drama heroico en un acto', de Comella, tiene la distinción de ser el primer estreno de tan prolífico dramaturgo en los teatros de Madrid. Por los manuscritos que hemos consultado⁴⁷⁸ no podemos asegurar que hiciera *La Tirana* esta comedia, pues no hay ningún reparto de actores sino sólo acotaciones del apunte donde figuran diversos nombres de actrices. En la 1ª página del apunte 1º figuran los nombres de 'Rita y Monteis', 'Victoria', 'Andrea'. En el apunte 3º⁴⁷⁹ hay una distribución de

⁴⁷⁶ BHM, Tea-1-184-33, A.

⁴⁷⁷ AVM, 1-379-2: datos escenografía *La Bella Pastora* : "...una arquería de casa de campo con sus puertas practicables con su cuarto pral. ...Pintadas en ella varias casucas y encima de la puerta un enparrado... y en los lados una choza con varios instrumentos de labranza y al otro lado un horno, una montaña grande poblada de ovejas y arbolillos. Que todo esto vale quinientos Rs." (Mtez., Avezilla).

⁴⁷⁸ Tea 1-12-13, C.

⁴⁷⁹ Ibid.

personajes que dice “Zara, 1ª, Misia [tachado], Zulmira, 2ª, Zafir, 1º, Agar, 4º, Osman, Barba, Ali, Sulman, Celfa...”.

Junto a estas obras, no deja La Tirana de representar traducciones del repertorio francés como La *Eugenia* de Beaumarchais, vertida al español por D. Ramón de la Cruz; la *Celmira* de Du Belloy, en traducción de Olavide, conocida ya por la actriz de su etapa de los Reales Sitios, en la que siempre era muy aplaudida; y *La bella Guayanesa* de Goldoni traducida por Laviano, representada por ella misma en la temporada anterior.

A finales de Agosto de aquel año, hacía la compañía de Martínez *La Celmira* ante un espectador de excepción, el joven de 21 años Leandro Moratín. El jueves 30 de Agosto anotaba Moratín en su telegráfico diario: “30-Obrador; crepúsculo, cum Higuera ad Comedia; chez Isidora.”⁴⁸⁰. Después de la jornada en su obrador de joyería, se acercaba con su amigo Miguel de la Higuera, al anochecer, al Teatro del Príncipe, a la comedia que daban: la *Celmira* de Du Belloy en la traducción de Olavide, junto al sainete *Los tres novios imperfectos*, de Sebastián Vázquez, interpretadas ambas piezas por la compañía de Martínez y a su frente La Tirana.

Debió especialmente impresionar este trabajo dramático de la actriz en su época pues siempre tuvo éxito de público. Parece que la imagen más conocida de la actriz, la que nos legara Goya en el cuadro que conserva la Academia de San Fernando, la representa en este papel, y, además, probablemente inspiró la conocida oda *A Rosinda*, histrionisa del joven Moratín que figura en sus obras completas editadas por Rivadeneyra y donde enumera sus altas dotes dramáticas y exalta sus ojos “incendio de los dioses celestes”⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ R. Andioc. *Diario de D. Nicolás y D. Leandro de Moratín*. Castalia, Madrid, 1968, f. 12 v.

⁴⁸¹ *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Biblioteca de Rivadeneyra, 1846, p. 590.

Unos días después, el poeta anota de nuevo en su diario de 6 de Septiembre: “6-Obrador; crepúsculo, Fontana, Refresco cum Higuera; dile versos de Tirana..”⁴⁸². Parece que estos versos fueron compuestos quizás bajo la impresión de la representación de la *Celmira* a la que asistió el poeta algunos días antes. El caso es que hizo llegar este poema a la actriz a través de un amigo común -Miguel Higuera- al que ya hemos citado como amigo y posible ayudante o instructor de Rosario Fernández en su intenso estudio de preparación para aparecer en el teatro. Como hemos dicho, este Miguel Higuera y Alfaro, publicaría, en 1784, un Tratado de la acción de el orador u de la pronunciación, y del gesto, donde se refirió en el prólogo a La Tirana como actriz prominente de su época.

D. Miguel Higuera debió pertenecer en algún momento al círculo de la tertulia de San Sebastián, y, por tanto, era conocido de D. Leandro Fernández de Moratín y de Napoli-Signorelli, quien lo cita en la primera edición de su *Storia critica dei teatri* (Nápoles, 1777)⁴⁸³, redactada durante la estancia del polígrafo italiano en Madrid. Higuera era el *barbero de Fuencarral*, azote de la Briseida de D. Ramón de la Cruz, y debió apoyar con más o menos radicalidad, al menos durante un tiempo, los gustos neoclásicos radicales de sus compañeros de tertulia.

Con los datos que tenemos nos permitimos afirmar que este D. Miguel Higuera debió ayudar a Rosario Fernández en su carrera teatral en Madrid, especialmente en esta primera temporada. El mismo D. Emilio Cotarelo, nos proporciona datos que confirman la amistad de la actriz y el traductor, chismografiada en un escrito de la época⁴⁸⁴.

La Celmira fue la traducción de Olavide más representada, y a su éxito contribuyó sin lugar a dudas el trabajo de las actrices que

⁴⁸² R. Andioc. *Diario de D. Nicolás y ...*, f. 13.

⁴⁸³ Vid. *Storia critica dei teatri* (Nápoles, 1777), pág. 417.

⁴⁸⁴ *Criticas reflexiones que hace Madamiselle de Bouvillé, natural de París, residente en esta corte, sobre el estado presente de la literatura española en vista de los innumerables papeles que se dan á la luz pública*. Madrid MDCCLXXXVI. En la oficina de Hilario Santos Alonso. 4. , 29 pp., V. p. 16.

interpretaron a la protagonista a lo largo de los años⁴⁸⁵. El *Memorial Literario* comenta en estos términos la función del Príncipe, en agosto de 1785:

[...] Esta tragedia traducida del francés de Mr. du Belloy, y representada en 1762, agrada en nuestro teatro por la maravillosa piedad de una hija para con su padre, el contraste de los afectos que resultan de las varias mutaciones de fortuna de los personajes, y propiedad de sus caracteres. Añádase a esto el esfuerzo de la representación por la actora que lo ejecuta, concurriendo igualmente los demás al agrado del público, en las frecuentes repeticiones de esta tragedia⁴⁸⁶.

La «actora» fue, en 1785, María Rosario Fernández, la Tirana, a la que Goya retrató precisamente en el papel de Celmira, según N. Glendinning⁴⁸⁷.

Vale la pena citar la tramoya citada en la cuenta de gastos de la escenografía que hemos encontrado en el Archivo de la Villa de Madrid, referidas a esta representación:

“...una portada de Templo grande con sus puertas practicables y su gradilla, un Mausoleo practicable, unos cipreses, una Marina con dos naves y para los entremedios la Ria con las moreras y la Casa del Molino, una casa que ocupa el foro (foso) con su tabladillo y escalera, una zarza, que todo vale ciento y cuarenta Rs. vn...” [firma Martínez]⁴⁸⁸

Sin embargo, los intereses del joven dramaturgo Moratín y los de nuestra actriz no andaban muy cercanos. A pesar de su triunfo en la tragedia de la *Celmira* que podría todavía sembrar esperanzas en los que la deseaban más cercana a los cánones del teatro serio, Rosario Fernández dominaba cada vez mejor las claves del teatro popular, es decir, las comedias del siglo de oro y las obras de los dramaturgos ‘nuevos’ que buscaban el éxito del

⁴⁸⁵ M.J. García Garrosa, *La Celmira de De Belloy en la traducción de D. Pablo de Olavide*.

⁴⁸⁶ *Memorial Literario*, Septiembre 1785, pag. 120.

⁴⁸⁷ N. Glendinning, *Goya. La década de los caprichos. Retratos 1793-1804*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

⁴⁸⁸ AVM, 1-379-2

público popular de los teatros de Madrid con novedades compuestas al estilo del teatro de los siglos de oro.

El inicio de la temporada del invierno siguiente está presidida -en la Compañía de Martínez- por el éxito de D. Antonio Valladares y Sotomayor. Pululaba Don Antonio desde hacía años por los alrededores de las compañías de Madrid y parece que había llegado su hora: en aquella temporada de invierno, durante la Navidad, el año nuevo y hasta Carnaval, plena temporada alta teatral, se representarían tres éxitos salidos de su magín: *El mágico de Astracán*, *La Emilia* y *El mágico del Mogol*.

Las fiestas de Navidad y fin de año de aquella temporada estuvieron marcadas por el éxito económico del género de comedia de magia que, a pesar de la oposición de los medios ilustrados, no encontraba la misma oposición en un ayuntamiento necesitado de ingresos. La representación de *Esposa y trono a un tiempo*, y *el mágico de Serbán*, también conocida con el título de *El mágico de Astracán* estuvo en cartel desde el 25 de diciembre hasta 17 de enero siguiente. La clave del éxito parece que en esta ocasión se debió a la intervención de un maestro tramoyista italiano -Teodoro Bianchi- (se le llama habitualmente Bianqui, en los documentos), que merced a la introducción de importantes recursos escenográficos, cautivó al público madrileño, provocando, asimismo, el entusiasmo de los comisarios teatrales, sorprendidos por las abundantes recaudaciones.

A principio de enero de 1782, el Autor Manuel Martínez eleva escrito a la Junta de Teatros hablando del éxito de la comedia de tramoyas ejecutada en Navidad con Teodoro Bianchi, en convenio con el tramoyista titular Nogués,

[...] como lo acredita las entradas que se experimentan de las que resulta mayor utilidad al propio y Compañías, y de las que hasta hoy no hay ejemplar que hayan sido con tanta ventaja...”; pide que también Bianchi haga la de fin de año, “...pero encontrándose para este hecho con la oposición de Nogués, la que no tuvo en la que se está ejecutando,...espera...que llame a Juan Nogués para que no solo ceda en su oposición, sino que igualmente, como lo ha hecho, le

franquee el taller y enseres, habilitándole de lo que se le ofrezca para aprontar dicho teatro, mayormente cuando él se lleva el lucro, y solo al referido Teodoro se le da una gratificación...y al mismo tiempo suplica el todo de mi compañía que agregue a este favor la permisión de que en este mes se le permita ... un Teatro (una comedia de teatro), ... siendo de naturaleza distinta del de fin de año, pues este será de transformaciones distintas de las que en el día se están ejecutando”⁴⁸⁹.

Por su parte, el 3 de enero de 1782, Joaquín Palomino -autor de la otra compañía teatral que servía en Madrid- solicitaba a la Junta de Teatros que por Carnaval pudiera hacer su compañía la comedia que leyó y aprobó toda ella “...Evitar un precipicio con otro...” ,es decir, *No se evita un precipicio si se falta a la deidad, y mágico Fineo* de Fermín de Laviano. Armona solicitó al eficaz contador Lavi informe sobre la pertinencia del ruego de Palomino, y este informa que había una orden del tiempo de Aranda para que no coincidieran las comedias de magia en ambas compañías, para que “...el público estuviese servido con funciones distintas...”; habla a continuación de que las compañías han respetado esto en distintas ocasiones, aunque no siempre y se refiere al éxito con que Martínez está ejecutando *El mágico de Astracán* por aquellos días.

Finalmente, Armona somete el tema a los comisarios que emiten (Pinedo y Cariga) informe asintiendo a las pretensiones de Martínez: contar con Bianchi una vez que Nogués le haya franqueado todos los enseres, y hacer una segunda comedia de magia por el éxito económico obtenido; igualmente asienten a la petición de Palomino, aunque dudan del éxito económico pues “...el público protesta de lo caro de la diversión...”, por lo que no es seguro que las compañías vayan a obtener los beneficios que se imaginan⁴⁹⁰.

El mágico de Astracán obtuvo unas recaudaciones record de un total de 138.554 rs., lo que significa una media de 5.773 rs. diarios, con llenos

⁴⁸⁹ A.V.M., 1-159-32

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

absolutos del Coliseo de la Cruz en los primeros 9 días de representación. Los gastos también fueron abultados, pues ascendieron a unos 10.000.-rs. de los que 6.000.-rs. correspondieron a la sofisticada⁴⁹¹ escenografía inventada por Bianchi que fue gratificado con 1.500.-rs, y los restantes 4.500 rs., a los trabajos de su fabricación⁴⁹². Por otra parte, Valladares recibió los acostumbrados 1500.-rs. que se pagaba a los ingenios en la temporada de invierno. Por cierto que en la temporada de verano solo se pagaban 900.-rs (15 doblones), tal como veremos que se hizo con los autores de *La toma de Mahon*⁴⁹³.

El 28 de Enero de 1782, estrenó la compañía de Martínez en el Coliseo de la Cruz, la comedia de D. Antonio Valladares, *Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo, La Emilia* (1781), según Cotarelo, uno de los mayores triunfos de la Tirana. Ambientada en la Roma republicana (año 72 a. de C.), gira en torno a los amores del esclavo sublevado Espartaco con Emilia, hija del cónsul Craso. Ibrahim Soheim, El sayed, caracteriza a la heroína de Valladares como “...valiente y fuerte de ánimo ante la adversidad...” y, asimismo, “... religiosa”. Al conocer la inminente llegada de Espartaco a Roma para vengarse, todos los romanos lamentan, desesperados, la desventura de Roma. Pero Emilia confía en los

⁴⁹¹ AVM, 1-380-1: la lista de la escenografía presentada por el tramoyista Nogués es la siguiente: “ Un arbol que a su tiempo se transforma en una muralla con su puerta y restillo, todo nuevo. Una mutación de salón corto. Una mutación de salón de damascos. Una gruta con una mutación de jardín, entera con tres términos de arcos y una fuente al medio que a su tiempo se transforma en marina y la fuente en un barco, todo nuevo. Una mesa que se a su tiempo se transforma en dragón, nueva. Una papalera (sic) que a su tiempo se transforma en un trono enlutado y luego vuelve otra vez conforme estaba, Nueva. Un árbol que a su tiempo se transforma en una gruta y una silla de manos que llevan el gracioso y a su tiempo se vuelva en un castillo, Nueva. Una mutación de prado con una fuente en el medio que a su tiempo se transforma en un sanador (¿) y luego se transforma en una cárcel con toda la mutación, todo nuevo. Una mutación de plaza con un candelabro en el medio que a su tiempo se transforma en un trono, nuevo. Un carro triunfal donde va la dama. Una mutación de templo con un trono a un lado y a su tiempo abajan unas nubes hechas de arcos y en el medio una tramoya y a su tiempo vuelvan a subir, nuevas. Un pastelón que se vuelvan mariposas...”.

Por otra parte, existe en AVM, 1-390, un curioso papel entre las cuentas de volatines de la cuaresma de 1787, que muestra una vez más la popularidad y el artificio de esta comedia: “Quentas de las menudencias que se han gastado en el teatro para el maxico estracan”. Firma Fco. Baus.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ Ibid.

‘Eumenes’...’’. Además, “...el amor forma parte fundamental en la vida de estas heroínas. Amor que será defendido si entra en conflicto con otras fuerzas...”⁴⁹⁴.

Respecto a esta obra comenta Ivy McClelland,

[...] que los desfiles y marchas de soldados en escena, al redoble de tambores y a otros efectos militares ocasionales, ...eran en parte consecuencia de la admiración de la época por la nueva maestría militar de Prusia... Por otra parte, eran una evolución natural de los desfiles y marchas de soldados de la gran ópera italiana y sus imitaciones españolas... Una obra que ejemplifica claramente esta última tendencia es... la *Emilia* de Valladares, una jovial y retórica tragedia situada en la antigua Roma, tan vivificada por la música y las marchas militares que de las ochenta y seis obras que el popular autor había escrito hasta la fecha -según él mismo dice- esta fue la más aplaudida⁴⁹⁵.

Dice el propio Valladares de su trabajo, en la nota aludida por Ivy McClelland:

“De ochenta y seis comedias que escribí...
de estas que para hacerlas no atendí
del arte los preceptos, y el fervor
con que reprehende Oracio tanto error,
por dar gusto al oyente, no temí...”⁴⁹⁶.

Sorprende el espíritu práctico de D. Antonio y de ahí su facilidad para el trato con las compañías cómicas, especialmente en esta época con la de Martínez. Parece ratificarlo en su carta (1774) a Ceano y Barba citada por Álvarez Barrientos⁴⁹⁷, en la que junto a algunas apreciaciones de interés para conocer el estado del teatro en los años setenta, ratifica el carácter venal de la poesía:

[...] Creo que desde que la Noble Arte de la Poesía, que es un destello o furor Divino; una ambrosía de los Dioses; Dulcísimo incentivo que arrastra y hechiza la voluntad mas remisa; creo, digo, que desde que la

⁴⁹⁴ Ibrahim Soheim, El sayed. *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, pág.. 103 y ss.

⁴⁹⁵ I.L McClelland, *Pathos dramático...*, t. II, pp. 197-198.

⁴⁹⁶ Cit. en id., pág. 282, nota 1.

⁴⁹⁷ Cit. en J. Álvarez Barrientos, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pág. 544.

Poesía se hizo Comercio, desde que dio en tantos Profesores, no Poetas sino Poetastros, que a fuerza de producir a estrujones cuatro versos, granjean para satisfacerse solamente de Berzas; en fin, desde que se hizo venal este precioso Don, degeneró su Nobleza en Abandono y por consiguiente a los Autores y Actores de las Comedias los reputaron por abandonados. Y en esta parte nadie tiene que agraviarse porque, malas o buenas, yo también las hago, y no me querello de aquella proposición.

La Emilia proporcionó recaudaciones más modestas que las pasadas obtenidas por las comedias de magia ejecutadas en la navidad: un total de 29.165.-rs. vll. en los 8 días que estuvo en cartel, destacando que la mayor entrada se produjo el domingo 27 de enero (6.135.-rs.).

Sabemos por la biografía íntima de nuestra actriz de su cercanía personal a Valladares, pues había sido testigo propuesto por Rosario Fernández en la causa de divorcio con el Tirano⁴⁹⁸, lo que nos da pie a pensar en una relación entre ambos que facilitaría la cercanía de aquel a la Compañía de Martínez en esta época. Y en efecto, esta cercanía se confirmó de nuevo cuando la temporada llegaba a su fin con una nueva comedia de magia salida de la pluma de Valladares, *El Mágico del Mogol*, de la que dice Ibrahim el Soyed que:

[...] aunque la comedia es de magia, tiene, sin embargo, otros ingredientes de otros géneros teatrales como batallas, sitios y amores. Éstos constituyen los elementos imprescindibles para representar el espectáculo completo que tanto gusta al público⁴⁹⁹.

Las recaudaciones fueron abundantes, haciendo un total de 88.378 rs. en los 13 días de representación, lo que supone una media diaria de 6.798 rs., de lleno diario casi absoluto. Los gastos fueron ajustados por el propio Corregidor Armona, reduciendo la cuenta presentada por Nogués que

⁴⁹⁸ “Provanzas hechas por parte de Maria del Rosario Fernández en el pleito de divorcio que sigue con Francisco Castellanos su marido, alcaide palcos en el Coliseo del Principe de esta corte”, pieza separada del expediente de divorcio, AHDM, Exptes. Judiciales, caja 1833. En la declaración testifical a favor de Rosario Fernández, hecha en Septiembre de 1785, Don Antonio dice ser de 43 años y conocer al matrimonio Castellanos desde unos 5 ó 6 años atrás.

⁴⁹⁹ Ob. cit.: p. 334.

ascendía a 9.131 rs., a sólo 7.500 rs., más 2.000 rs. para gratificar al tramoyista invitado, Teodoro Bianchi⁵⁰⁰.

La minitemporada Valladares había proporcionado un total de 256.097 rs, lo que supone que en un espacio de sólo 49 representaciones se recaudó casi el 20% de toda la temporada (1.340.605 rs.).

Junto a la comedia de *El mágico del Mogol*, se ponía en escena una despedida de la temporada, en este caso la reposición de una pieza del sainetista Sebastián Vázquez, estrenada en 1779 y cuyo título era *Ya llegó el tiempo preciso en que nuestro curso acabe*. Hemos examinado esta pieza en la Biblioteca Histórica de Madrid, y vale la pena reseñarla por lo que creemos que supone para la biografía de Rosario Fernández⁵⁰¹. En su estreno, el papel femenino principal había corrido a cargo de Pepita Huerta, y ahora lo hacía Rosario Fernández. Las indicaciones de escena son las siguientes:

Salon largo ocupado todo en esta disposición: en el medio arrimado al telón aparatosa mesa cubierta de viandas y luces, y a ella sentados comiendo, y brindando López, con insignias reales, y con él, de personajes decorosos Juan Ramos, Pepita Huerta, Paca, Vicente y

⁵⁰⁰ AVM, 1-380-1: No nos resistimos a recoger también la escenografía: “ Jornada 1ª. Una mutación de salón de batallas. Un montecillo con un río y un barco con terrazo y una mesa que a su tiempo se transforma en un coche corporio (sic) tirado de caballos y entran tres personas dentro y a su tiempo marcha.... Un balancín con un dragón que abaja el galán y el gracioso. ...Un puente que ocupa todo el frente del teatro con tabladillo para pasar y a su tiempo se transforma en palacio, todo nuevo, y luego vuelve otra vez puente. Una colebra (sic) de alambre, nueva. Un castillo grande en el foro del teatro que a su tiempo se transforma en una galería de arcos por su gradería por donde bajan y todo nuevo, y una mutación larga de galería y en el foro una tramoya en donde está la fama. Nueva. Jornada 2ª. Una mutación de salón de damascos y en el medio una mesa que a su tiempo se transforme en un portal de salón adonde hay tres puertas más de foro, todo nuevo, y el telón abierto por el medio. Un bagul (sic) que lleva al gracioso a cuestras que a su tiempo se transforma en una casa, ... Una mutación de salón de columnas con un canapié (sic) en el medio que a su tiempo se transforma en un fretro (sic) adonde está la dama y luego se transforma en un trono.... Una mutación toda entera de peñas con un monte en el medio y a su tiempo toda la mutación y peñasco se transforma en un panteón con varios sepulcros y muertos y a su tiempo se transforma con un mutación de infierno...con bambalinas las tres mutaciones...Jornada 3ª. Una alesena (sic) que a su tiempo se transforma en una botica de boticario...Una mesa con un reloj que a su tiempo se transforma en un nicho con la graciosa de estatua y luego se transforma en un gigante muy grande...Una mutación de cárcel nueva que a su tiempo se abre el telón y se descubre una mutación de jardín con un sanador (sic) en el medio con la dama asentada (sic) y a su tiempo el cenador se transforma en un trono muy grande y el asiento de la Dama se levanta con una grada de trono...y luego vuelve otra vez a cenador...”.

Por cierto: en AVM,1-159-31, Pinedo comunica a Armona que ha ocurrido una desgracia en el teatro de la Cruz el día 2 de Febrero de 1782, en que se representaba esta comedia: un mozo de telón se mató al subirlo.

⁵⁰¹ BHM, TEA 1-183-80 A.

Simón; más afuera están bailando una contradanza, que se tocará piano, Gran^a [Granadina], Garr^o [Garrido], Nic^a [Nicolasa] con otros y otras; a un lado, lo más afuera que pueda ser una mesa con escribanía, campanilla, papeles y libros, y algunos talegos, y a ella sentado Martínez, como de haberse quedado dormido sobre la mano; al otro lado, en igual paraje, otra mesa con un reloj de arena con alas; y sentado a ella Palomino que representa al tiempo con ropa talar, pelo y barba blanca y larga, y de rato en rato toma el reloj, lo mira y menea; en la delantera de la mesa, tendrá pendiente de la cubierta una tarjeta con esto:

el monstruo soy de los años
yo solo el que paso y vuelvo
y porque más claramente
me conozcáis soy el tiempo.

El argumento del sainete es el paso del tiempo: se brinda por la alegría del fin de temporada, mientras el personaje que representa al tiempo reprocha a todos lo efímero de las cosas de la vida. Despierta Martínez de su sueño y hace pasar ante el público a toda la compañía: algunos como la Granadina desafían con su juventud al tiempo, Robles se queja, como siempre, de su poco dinero, todos de que en ese tiempo que se inicia hasta la nueva temporada no cobran y en general no saben si seguirán la temporada siguiente. Sale de escena el Tiempo y continúan:

MARTÍNEZ: El tiempo ya me parece que se fue.

ROBLES: Sí, con efecto. Y se marchó sin sentir.

LÓPEZ: Vicente (tachado Robles), y te admiras de eso?

Sin sentir, por lo común,
se nos va la vida y el tiempo

GRANADINA: y el alquiler de la casa

GARRIDO: y el tabaco y el dinero

CORONADO: cómprenme Vds. chorizos

Y váyanse divirtiendo,
Que como dice el adagio,
Los duelos con pan son menos.

VICENTE: es mucha pena el perder

De vista nuestros afectos.

GARRIDO: y perder su utilidad

Es mi mayor sentimiento.

SIMÓN: tú Mariquita (tachado: Pepa Huerta),
qué dices de estas cosas?

Correspondería responder a Pepita Huerta, pero en papel pegado sobre el texto anterior y en letra completamente distinta aparece la siguiente inusualmente larga respuesta de la Tirana:

TIRANA: [...] Considero
que la suerte siempre infausta
nos retira del excelso
benigno, público amado,
de nuestras dichas fomento.

Hasta aquí es la respuesta que en el estreno daba Pepita Huerta. Y continúa Rosario Fernández:

Y más yo, porque soy quien,
más a sus Piedades debo;
pues al demerito mio
tolerando, hasta el inmenso
grado de su estimación
me ha elevado; y solo puedo
mostrarle mis gratitudes
a sus piedades diciendo:
Publico ilustre, rendida
a sus excelentes pies,
hoy a tu tirana ves
en muestras de agradecida:
yo te consagro mi vida
como a benéfico dueño,
pues hiciste el noble empeño,
de ascenderme a lo dichoso,
porque es, de lo generoso,
elevar, a lo Pequeño.
Soy tu hechura; esta ventura
alguno querrá destruir;
mas cómo has de permitir
que se deshaga tu hechura?
En ti existe bien segura
la piedad más soberana:
la gratitud vive ufana
en mi: luego en esta lid,
con clemencia de Madrid,
no ha de brillar su Tirana?
Solo siento (ay Dios) dejarte
cuarenta y seis días. Ah¡
cómo sin verte estará
quien sabe fina adorarte!
Me consuela que he de hallarte
tan clemente, sabio y Pio
que al corto merito mio

aplaudas grato, porque
te sacrifique mi fe
corazón, ser y albedrío.

A continuación, el primer galán, Juan Ramos, inicia la despedida y lloran y se abrazan todos. Y finalizan:

MARTÍNEZ: Adios, por si nos divide quien puede...”

CORONADO: Chorizos del corazón
Nosotros nos abrazamos
También, por si os separan
De mi, algún gato, o perro...

Este largo parlamento demuestra a nuestro juicio la aceptación y el liderazgo que ya ejercía Rosario Fernández en los teatros de Madrid. El camino había sido arduo tanto en lo personal como en lo profesional: la vida separada de su marido y un constante trabajo de aprendizaje habían dado lugar a una gran profesional del teatro. Iniciada en los papeles trágicos, pasó a militar en el teatro popular que hacían las compañías de Madrid: las piezas españolas tradicionales y el teatro comercial que demandaba el público. Y todos los géneros con gran pundonor y aceptación del público, a quien, por otra parte, agradecía y adulaba la actriz en un acto de identificación muy interesante.

Temporada de 1782-83.

En esta temporada presentaron las compañías de Madrid 18 comedias nuevas, algo menos del frenesí de estrenos de la temporada anterior en que estos llegaron a ser 22. En la temporada de 1782-83, la compañía de Martínez estrenó 12 de las 18 comedias nuevas.

En junio de 1782, llegó a Madrid Francisco Castellanos. El propio Castellanos, en la demanda de divorcio que interpuso en octubre de 1783, dice que “...le aconsejaron volver a Madrid, lo que hizo en junio de 1782,

advirtiendo las resistencias de su mujer...⁵⁰². En la réplica que La Tirana hizo a la demanda de su marido dice por boca de su representante legal:

[...] ayudado de su astucia y de personas como el Padre Lloveras en Barcelona, a quien hizo partícipe de los escarceos de María del Rosario con Canaleta y su vida licenciosa en Madrid, se decide a venir a Madrid y arrodillándose ante ella le pide que lo acoja en un rincón de su casa y que no interferirá en su vida⁵⁰³.

y continua aludiendo a la astucia de Francisco Castellanos,

[...] un hombre lleno de artificio, y que a más de serle genial se perfeccionó desde su tierna edad en la escuela trágica establecida por Olavide, y después en los teatros en que siempre representó el propio papel de Tirano, nadie extrañará, y menos conociendo el carácter honroso y compasivo de mi parte, que en lugar de proponer la justa demanda de Divorcio que tenía premeditada, como único medio para su salvación, se dejase vencer enteramente de su ingrato esposo.

[...] Lo admitió no solo en su casa sino en el tálamo y en la administración de la casa y de las amistades que la frecuentaban⁵⁰⁴.

En efecto, Castellanos había vuelto a Madrid y como prueba de ello, figura -entre los papeles de Barbieri- un oficio del comisario de teatros, D. Antonio de Quijada, al contable D. Juan Bautista Lavi en que se dice:

Mui Sr. Mio habiendome hecho presente el Autor Manuel Martinez, de estar pronto Francisco Castellanos a ejecutar dos o tres funciones en su compañía, pudiendo esta novedad atraer diversión al publico, y alguna mayor utilidad a las compañías, y no ofreciendole reparo al Sr. Don Pedro Fernando de Vilches, corregidor interino: le he dado permiso para ello, y se lo notifico a VM para que sirva de gobierno y conste en esa contaduría de su cargo... Madrid, 13 Julio 1782.

Basándose en este oficio, anota el propio Barbieri que "...El marido de La Tirana, Francisco Castellanos (alias) El Tirano, se determinó a ejecutar dos o tres funciones en julio de 1782 en la compañía de Manuel Martínez..."⁵⁰⁵.

⁵⁰² ADHM, 'Demanda de divorcio...'

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Ibid.

⁵⁰⁵ BNE, MSS. 14016, Papeles de Barbieri, 3(81)

Haría Castellanos esas dos o tres funciones, pero no intervino en las funciones que se ejecutaron en la Corte con motivo del paso del Conde de Artois por Madrid, dirigiéndose a las operaciones de toma de Gibraltar, en plena actividad en aquellos momentos. Artois era hermano de Luis XVI y con su presencia sellaba la implicación de Francia en la empresa de reconquistar Gibraltar de manos inglesas, aparte de reforzar un nuevo frente en Europa en la guerra que el pacto de familia de las dos casas de Borbón llevaban contra Inglaterra.

En relación con esta visita, hay entre las noticias reunidas por Barbieri una curiosa *‘Relacion y noticia puntual de las Ceremonias y festejos que se ejecutaron en esta villa al Smo. Conde de Artois’*.⁵⁰⁶ El Conde de Artois, llega a Madrid, procedente de San Ildefonso, casi de incognito, el viernes 2 de agosto de 1782. Dice el manuscrito (en realidad un informe elevado por el secretario del Corregimiento de Madrid, D. Domingo Arveras y Larragorri, con fecha de 30 de Agosto de 1782, dirigido a D. Eugenio Llaguno, oficial de la Secretaría de Estado y hombre de confianza del Conde Floridablanca), que Artois se había “...presentado en calidad de viajante y no como persona real...”. A continuación hace una detallada descripción de la visita:

Dia 1 de agosto de 1782. El viernes 2 de este mes pasó este príncipe a la casa del embajador de Francia,...pasó a cumplimentar a S. A el corregidor interino...pero no se dejó ver de este ministro porque dijo el embajador que estaba negado a toda ceremonia y cumplimientos. Pidió no obstante el corregidor interino que se le diesen las horas para la asistencia al teatro y a los toros. El embajador que de antemano había pedido que se representase el sábado tres la comedia de la Gitanilla de Madrid, señaló para ese día las cinco de la tarde. La de las cuatro para el siguiente en que se debía representar la comedia nueva de la Toma de San Felipe por las armas españolas; y el lunes cinco la de las ocho de la noche para ver la comedia del Conde Fernán González⁵⁰⁷.

⁵⁰⁶ BNE, MSS. 14016, Papeles de Barbieri,3(56). En AVM, 1-159-30 se encuentra el expediente al que alude Barbieri.

⁵⁰⁷ Ibid.

Cuenta a continuación el informante cómo el sábado por la mañana, intentó de nuevo cumplimentarlo el Corregidor -interino por ausencia de Armona- sin conseguirlo, pues el príncipe no quería ceremonias dado que le faltaba tiempo para visitar Madrid. A las cuatro y media esperaba ya el Corregidor en el teatro al ilustre visitante, a quien habían preparado un palco junto al de la villa, engalanado con decencia. El príncipe llegó a las 5 de la tarde, siendo saludado por la orquesta y por el público. Luego se inició

[...] la comedia de la Gitanilla representado este papel la cómica Josefa Carreras a la cual en la primera escena le sobrevino un accidente repentino, de forma que no pudo continuar, y aún no ha vuelto de él; pero la sustituyó la graciosa Polonia Rochel, y a esta la Maria Rivera que ambas desempeñaron perfectamente su encargo. Concluida la segunda jornada se represento un sainete y luego la tonadilla que llaman de los Viajantes pedida por el embajador de Francia, en la cual se manifiesta algo del carácter de esta nación y de la italiana, compitiendo con ella una maja española con la que se divirtió S.A.R. y explicó la satisfacción que le merecía aplaudiéndola con palmadas como todo el concurso⁵⁰⁸.

Preguntado si quería ver algo más pidió que se bailara el fandango, “e inmediatamente se sirvió a su S.A.R con él, con lo que se dio por satisfecho....”. Luego fue al paseo del Prado y se retiró a su posada, “...a la que fueron unas cuantas cómicas, y algún cómico a cantar tonadillas.” Concluida la comedia de la *Gitanilla* se ofreció un refrigerio a los cómicos de las dos compañías reunidas para ensayar la comedia del día siguiente. El domingo había tanta gente que no se “podía atravesar por la calle del Principe”. A las cuatro se presentó Artois, recibido como el día anterior con aplausos del público y con música,

[...] y prontamente se tiró el telón; y dijo la primera dama María del Rosario, alias La Tirana, los versos de introducción de que se acompaña..., Ayala, quien omitió con cuidado el poner el saludo debido a S.A. por las prevenciones hechas por su embajador de que no quería que se le señalase en nada⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Ibid.

Al día siguiente, fueron a los toros, luciéndose Costillares y Julianon, (presentado por el Duque de Híjar) que “...asistió perfectamente de chulo al caballero en Plaza: dio después unas estocadas muy limpias y puso banderillas con gran primor...”⁵¹⁰.

Todos los visitantes quedaron muy satisfechos, y el Corregidor les dijo que tenía preparada la comedia de Fernán González, pero rehusaron acudir pues tenían que partir al día siguiente temprano, para rendir viaje a San Roque. Termina el informe diciendo que “El conde de Artois ha dejado 16 doblones (¿) para el hospital, 8 ducados para los toreros y 12 ducados para los cómicos”⁵¹¹.

Respecto a las obras con que se agasajó a Artois, fue el propio embajador francés quien escogió la primera de ellas, *La Gitanilla de Madrid*, de Don Antonio de Solís, contra el parecer del propio Armona que en informe enviado unos días antes (24/7/1782) al Conde de Floridablanca sobre los preparativos para los agasajos a Artois, proponía que se hiciera en esta ocasión “...una de aquellas comedias propias de nuestro teatro español cuales son *El postrer duelo de España*, escrita por D. Pedro Calderón, *El castigo de la miseria*, *El hechizado por fuerza*, u otra cualquiera que sea del agrado de V.E...”⁵¹² En la comedia de *La Gitanilla de Madrid* solía destacar Josefa Carreras en el papel protagonista de Preciosa. Lamentablemente, la Carreras, enferma desde hacía algún tiempo, sufrió un desvanecimiento al principio de la representación y no volvería más a los escenarios. Había pedido un permiso para convalecer en el mes de junio anterior⁵¹³, y como consecuencia de este último accidente, pidió su

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ Ibid.

⁵¹² AVM, 1-159-30.

⁵¹³ AVM, 1-159-17.

retiro oficialmente al Comisario Vilches desde Vicálvaro el 17 de septiembre de 1782, comunicando que:

[...] habiendo a impulso de la divina gracia resuelto dejar para siempre el ejercicio de cómica con el único fin de servir a Dios y vivir como verdadera cristiana, he juzgado indispensable obligación mía participarlo a V.S.⁵¹⁴

Curiosamente, el 7 de Septiembre anterior, ya el Presidente del Consejo, Ventura Figueroa, había escrito a Armona que era voluntad del rey que no se la molestara. Inmediatamente a su retiro, Ponce pedía que se la sustituyera⁵¹⁵.

La otra obra que se representó en agasajo de Artois fue la comedia *La toma de san Felipe por las armas españolas*⁵¹⁶ que trata de de la rendición de las fuerzas inglesas que defendían la plaza de Mahón ante las tropas españolas mandadas por el duque de Crillon, acontecida en los meses de Enero y Febrero de 1782. Curiosamente lleva esta obra en la edición citada una nota preliminar del siguiente tenor

Aunque no sea una Obra majestuosa como la de un insigne Metastasio, ni con aquellos exquisitos lances de un Calderón (que de una y otro hay muy poco) porque no lo permite el sitio de una Plaza, sujeta a la acción de un día natural, de un lugar y de un asunto, podemos asegurar con toda verdad, que tal cual se presenta al Público es Original, y no Traducción Francesa, como algunos han pensado con demasiada ligereza, lo que no podrán justificar...⁵¹⁷.

El agasajo a Artois era un encargo del propio conde de Floridablanca quien ordenó a D. Ignacio López de Ayala⁵¹⁸ que "...se limpie de

⁵¹⁴ Ibid.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ En la portada de su edición impresa en 1783, dice ser *Comedia Nueva de Teatro que se representó por las dos compañías de cómicos de esta imperial villa de Madrid y por su orden, En obsequio del serenísimo señor conde de Artois el día 4 de agosto de 1782, habiendo seguido para el público hasta el 15 de dicho mes. Autores don Lorengo Daniel, criado de su magestad, y A.A. y d. Alonso Antonio Cuadrado Fernandez de Anduga, teniente quadrillero mayor de la Santa Real Hermandad de la Imperial Ciudad de Toledo. En Valencia, por Joseph Estevan y Cervera, Plaza del Horno de San Andrés. Año 1783.*

⁵¹⁷ Ibid., pág. I.

⁵¹⁸ D. Ignacio Lopez de Ayala, realizó este trabajo, digamos esporádico en Julio de 1782. Según nota de Barbieri [Papeles de Barbieri, Mss. 14016, 2-(2)]: "... en 1770 fue nombrado (censor de Comedias) Dn.

expresiones bajas la comedia...”. Armona envió también al Conde lista de los actores que iban a intervenir en la comedia: son de las dos compañías, y por expreso deseo de Armona debía J. Palomino representar al duque de Crillon, dados los méritos que para papeles serios concurrían en este recién defenestrado cómico, a quien el bueno del corregidor trataba de favorecer. Finalmente, en la lista aparece para este papel principal, Manuel Martínez, quien estaba destinado para el segundo papel que haría Manuel Vera. Los papeles femeninos principales están desempeñados: el de Madama Cuides por María del Rosario y el de Madama Miss Reilly por Josefa Carreras, las dos primeras damas de ambas compañías.

A finales de Agosto se estrenaba en el Teatro del Príncipe, la comedia en 4 actos de Ramón de la Cruz, basada en una de las novelas de Marmontel⁵¹⁹, *El divorcio feliz o La Marquesita*, en la que intervino en el papel principal de la marquesa Rosario Fernández, quien figura en la lista de ensayos de la compañía de Martínez de 24 y 25 de agosto de 1782: “la señora tirana... 02(rs)...”⁵²⁰, junto a Paca Martínez, Nicolasa Palomera, Josefa Pérez, Vicenta Sanz, Petronila Morales, Rafaela Moro, Rosa García Hugalde y la Caramba. Había percibido Don Ramón por la composición de esta comedia y el sainete que la acompañó (*La molinera espantada*), la cantidad de 1.500.-rs. de vll.⁵²¹. Curiosamente, a fines del mismo mes, a continuación de *La Marquesita*, se representaba *La Bella Pastora*, otra adaptación de una novela de Marmontel, en este caso por Solo de Zaldívar. La presencia de Don Ignacio López de Ayala al frente de la censura y corrección de obras destinadas a los teatros de Madrid debía tener que ver

Ignacio Lopez de Ayala, autor de la *Numancia destruida...*”; 2-(7): “...En aquella ocasión formaría ‘tandem’ con D. Luis Reynaud, cobrando 6.000 rs. como corrector de todas las obras cómicas...”; 2-(3) “...(Ayala era) catedrático de Poética; lo ejerció dos años; luego no le dieron nada a censurar, y en 28 de Abril de 1784 pidió que le restablecieran en el cargo...”.

⁵¹⁹ F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, I. *Bibliografía de impresos*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, p. 91.

⁵²⁰ AVM, Leg. 1-381.

⁵²¹ E. Cotarelo, *Don Ramón...*, pág. 263.

probablemente con esta presencia de Marmontel dada la admiración que él mismo profesaba al escritor francés a quien pone como ejemplo en escrito dirigido al corregidor Armona⁵²² a principios de la temporada de 1783 en que le informa sobre una comedia de magia (*El monstruo de Cataluña encontrado en Montserrat*), desaconsejándola, y haciéndole partícipe de que está componiendo una obra: *Arte del Teatro o reglas de la representación* y que está componiendo una colección de las mejores comedias españolas siguiendo el ejemplo de lo hecho por Marmontel.

El *Memorial Literario* de octubre de 1785 refiere la reposición de *La Marquesita* llevada a cabo el 15 de ese mes en el Teatro de la Cruz, llamando a la comedia por el nombre de *Cuanto destruye un capricho y vale una reflexión*, tomado del subtítulo que en portada situaba Don Ramón de la Cruz, seguramente para suavizar el título principal que no era *La Marquesita*, sino *El divorcio Feliz*. Concluye el *Memorial* de esta comedia

[...] En esta Comedia están pintados con vivos colores los vicios acaso con exceso y más descarados que permite el decoro del Teatro y por eso, aunque se pone el arrepentimiento de la Marquesa, no equivale el esfuerzo en que se debía expresar más eficaz a la virtud⁵²³.

El tema del divorcio aparece silenciado y oculto. Las desavenencias matrimoniales son en la comedia producto de un capricho irreflexivo que acaba felizmente en la reconciliación.

⁵²² AVM, 1-159-16: tacha de comedia de magia y muy mala, critica a los autores que hacen estas obras, dice que da mal ejemplo pues el anacoreta se entrega al goce de una doncella; que ha visto que en escenas semejantes, el público se molesta. Desaconseja su representación y se extraña del pase que han dado los comisarios Cariga y Palanco.

Dice que está componiendo una obra: 'Arte del Teatro o reglas de la representación' y que está componiendo una colección de las mejores comedias españolas: y que "...No quisiera comprometer a la nación dando por sus mejores comedias las que tienen algunos defectos, principalmente controvirtiéndose en el día entre el Abate Lampillas y los italianos di Napoli, Bitineli, y otros, el merito o defectos de nuestro teatro...". Dice de esta colección que duda en qué orden ponerlas, "...¿Se ha de seguir según la antigüedad de los autores como ha hecho Marmontel en su colección de las mejores piezas del teatro francés, Trágico, Cómico y Lírico "...La impresión se puede hacer o moderada y económica, y en este caso yo la costearé, o sobresaliente y magnífica, y para esto se puede hacer por suscripción. La de Marmontel es magnífica, gran papel, hermosa letra y primorosas láminas y viñetas." 29/3/83

⁵²³ *Memorial Literario*, Octubre 1785, pág. 264.

La fortuna como dramaturgo de don Manuel Fermín de Laviano, experimentaba por aquellos años un crecimiento notable, aportando obras de estreno a los coliseos madrileños, tan deseosos siempre de ofrecer novedades para incrementar las ‘utilidades’. En esta temporada de 1782-83 concretamente se estrenaron tres obras suyas, y las tres lo fueron por la compañía de Martínez: *El reo inocente*, traducción de *Clémentine et Desormes*⁵²⁴ del actor y dramaturgo francés Jacques-Marie Boutet de Monvel (1745-1812), representada entre el 15 y el 18 de julio.

A continuación, es de notar que a este estreno siguió la reposición de *La Celmira*, que tanto éxito había tenido en la anterior temporada de verano y que en un solo día obtuvo 5307 rs. Representó la Tirana esta tragedia todas las temporadas, excepto la de 1784 hasta su retiro, casi siempre en la temporada de verano, con recaudaciones que levantaban la habitualmente pobre temporada de verano.

A finales de septiembre participaba Rosario Fernández en otro estreno de Laviano, como lo atestiguan los ensayos desarrollados la noche anterior al estreno de la comedia *El pretendiente, y mujer virtuosa*, llevado a cabo el día 23⁵²⁵.

Finalmente, tuvo Laviano la deferencia de que la compañía de Martínez cerrara la temporada en el Teatro del Príncipe con el estreno de su comedia *La afrenta del Cid vengada*, junto al viejo sainete de Cruz, estrenado en 1766, *El revés de la medalla o El reverso de la medalla de un*

⁵²⁴ F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ob. cit., pág. 320. Por otra parte, en *data.bnf.fr*, aparece la siguiente referencia de su estreno: *Clémentine et Desormes, drame en 5 actes et en prose, par M. de Monvel, représenté par les Comédiens françois ordinaires du Roi, le jeudi 14 décembre 1780*.

En relación a la traducción de Laviano estrenada en esta ocasión, en AVM, 1-381, figura la cuenta de tramoya de su escenografía junto a la de las obras representadas a continuación (19-21 agosto) por la compañía de Martínez.: “Lista de lo q se ha puesto para la comedia del Reo Inocente y la tragedia de la Selmira y el filosofo casado. 20 Julio de 82...Jornadas. Una Mutacion de Salon largo y un telon de tres puertas. Al testero...Tragedia. Un Mausoleo a un lado con dos cipreses a los lados y una puerta grande de Templo con sus escaleras para entrar y salir al templo. Una Mutacion de marina con dos barcos. Sainete [*El viudo*]. Una guerta con barios bancales de coles y unos arboles y a un lado una puerta con una ventana... Filosofo. Una mutacion de salon largo... Todo....350 Rs bellon”. Firman Nogués y Martínez.

⁵²⁵ AVM, 1-381-1

inocente sarao, obteniendo en los 13 días que estuvo en cartel (entre 21 de febrero y 4 de marzo de 1783) una recaudación total de 59.726.-rs, creciendo esta en los últimos 3 días anteriores al Miércoles de Ceniza, a una media de 4.560.-rs diarios, lo que supone unas utilidades de más del 60% de su capacidad recaudatoria, si bien no superaba la media que había producido la primera reposición de la exitosa comedia de Laviano *Los Pardos de Aragón* que entre el 3 y el 12 de enero anterior había recaudado 51.000 rs. en los diez días de permanenció en cartel. *La conquista de Mequinenza por los Pardos de Aragón* había sido estrenada en la Navidad de 1780 (90.600 rs. en 17 días)⁵²⁶ con éxito y protagonismo de la primera dama de entonces, Pepa Figueras.

Cuando la temporada de invierno llegó a la Navidad, las compañías intentaron reeditar el éxito de la temporada anterior. Es curioso que ambas compañías hicieran una comedia de magia, del mismo autor y limitada a sólo 9 días. La Junta de Comisarios de Teatro debió actuar imponiendo la contención y evitando la permisividad del año anterior. En el teatro del Príncipe subió a las tablas *El mágico de Candahar* desde el 25 de diciembre a 2 de enero de 1783, y el Sainete que se puso en escena fue también de estreno: *Las locuras más graciosas por un engaño creidas* de Sebastián Vázquez.

La de magia era de nuevo de don Antonio de Valladares, que en este caso tuvo menos éxito, o pudo mantenerse menos tiempo en cartel por otras circunstancias. La escenografía esta vez no fue de Nogués sino de Avecilla,

⁵²⁶ En AVM 1-391-2 , existe lista de gastos de tramoya de la reposición que de esta comedia se hizo en febrero de 1787 por la Compañía de Martínez, con participación de Rosario Fernández: "...Primeramente. Una mutación de marina...tres términos de olas y un muelle con dos naves grandes. Una mutación de monte con cinco laterales y dos castillos el uno con puerta practicable y otro con puerta de rastrillo que cae...cruzando por debajo un rio de tres términos que cruza de un lado a otro este monte...con bajada practicable con una estacada que viene desde lo alto del monte hasta abajo. Una mutación de salón...y telon con puerta correspondiente. Otra vista de monte con un despeño de jergones y una vista de ciudad...y muralla con puerta practicable. Una mutación enlutada (sic).....y una puerta...estas mutación significa estar galoneada de oro. Una mutación de plaza...y en medio un cadalso enlutado. Esta plaza tiene en todos los laterales y telón pintados varias figuras de moros y maragatos..."

habitual de la compañía rival. La realización de la escenografía del año anterior por parte de Nogués, asistido por el italiano Bianchi, había desembocado en magníficas recaudaciones pero también en gastos que nunca se acababan, sospechas de malversación por parte del tramoyista y problemas que retiraron a Nogués por algún tiempo, y quizás por ello no se repitió la experiencia del año anterior y además se encargó a Avecilla de las dos tramoyas de ambas comedias de Navidad de las dos compañías.

La recaudación totalizó 41.935 rs., lo que hace una media de 4.660 rs. diarios. Respecto a su representación hallamos en el archivo de la villa de Madrid un curioso escrito⁵²⁷ fechado el 26 de diciembre, dirigido a los Sres. Comisarios de comedias, sin firma, pero suponemos orden del propio Armona, en que se dice que

[...] se ha sacado una novilla esta tarde en el sainete en el coliseo del Príncipe, y no sabiendo quien ha dado licencia para ello ni quien la ha solicitado, se previene a Martínez que no vuelva a salir el novillo para evitar inconvenientes...⁵²⁸

La recaudación de ese día, jueves 26 de diciembre fue la máxima, 7093 rs.. Podemos suponer que lo mismo había ocurrido el día del estreno, miércoles 25, aunque la recaudación sólo había alcanzado 6.487 rs., y la voz de la aparición del novillo en escena, haría subir la recaudación al máximo.

En una de las representaciones enfermó Rosario Fernández, por lo que debía ser sustituida por la sobresaliente Gertrudis Valdés, quien no lo hizo, siendo acreedora a una sanción de la Junta de Teatros. Valdés se interesó ante el Corregidor por la causa de la sanción y el contador Lavi investigó el tema pidiendo noticias a Vicente Galván, galán segundo de Martínez y confidente de Lavi en este caso. Galván dio los datos siguientes para que Lavi informara a Armona:

[...] esta cómica no incurrió en culpa en la ocasión en que M^a del Rosario cayó mala, haciendo la comedia del Mágico de Candahar por

⁵²⁷ AVM, 1-159-10

⁵²⁸ Ibid.

no haberla dado el papel de suplemento que solicitó diferentes veces... Resulta que no haberla dado papel fue disposición del primer galán en el buen celo de que no decayese la función viendo el corto concepto que en el público tiene la sobresaliente, y que a prevención tenía avisada a Vicenta Sanz que fue la que remedió la falta de la Dama⁵²⁹.

Simultáneamente, en el Teatro de la Cruz la compañía de Ponce estrenaba igualmente otra comedia de magia de Valladares, *La Ciencia vence al poder con los mayores prodigios y mágico de Eriván*⁵³⁰. La recaudación en este caso fue de un total de 46.681 rs., lo que hace una media de 5.186.-rs.. El sainete que se ofrecía era *Los cómicos cautivos* de Don Ramón de la Cruz.

A primeros de febrero estrenaba la compañía de Martínez la comedia *Las matronas catalanas defensoras de Tortosa*, de la que hemos encontrado solicitud de Martínez para el pago de 1500 rs. al ‘ingenio’ Gaspar Plá, firmado el 13 de febrero⁵³¹. Plá era un escritor de sainetes que floreció en los años 60.

Mientras tanto la compañía rival de Juan Ponce estrenaba el 1 de febrero *La Justina o Ingleses en América* del ex autor de esta compañía Joaquín Palomino, a quien denodadamente trataba de favorecer el buen Armona, tras el complot que el año anterior lo había defenestrado⁵³². Al parecer

⁵²⁹ AVM 1-383

⁵³⁰ A. Contreras Elvira, “Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII”, ADETeatro, nº 132 (2010), pp. 145-155.

⁵³¹ AVM, 1-382: hay recibo de 500 rs de Sebastian Vazquez por su sainete *La novia satisfecha* (3/2/83), estrenado en esta ocasión, junto a la lista de los ensayos de *Las matronas catalanas* de los días 30 y 31 Enero 83 en que figura figura La Tirana en ensayos los dos días, pero el día 30 es pagada con 2 rs, y además al final se dice ‘...más de un ensayo de la sra. Dama...4 rs.’.

⁵³² AVM, 1-159-22: hay informe de 26 de Marzo de 1782 sobre la querrela contra Palomino y de la protección que Armona le brindó: el Corregidor citó a los querellantes (hasta 9 individuos de su compañía, entre ellos Merino y Espejo) y al propio Palomino para oír acerca de los problemas, y amenazaron los querellantes con no firmar para esa temporada; Palomino “...se poseyó de su pasión y sentimiento hasta manifestar la dureza de su genio que era uno de los particulares de se quejaban los otros; y aseguró con repetición que se separaba de la Autoría y de los teatros, ansioso de que se le permitiese retirar de Madrid,,”. Ponce entonces reclamó que se dejase como Barba a Palomino, y la Junta dijo que si pero bajo su responsabilidad, a lo que Ponce se negó, por lo que se encargó traer de Barcelona a Rafael González; Armona propuso colocarlo en la de Martínez de supernumerario de barbas, “...pues es constante en el público que cuando Palomino hace una

también Palomino lo intentó como dramaturgo. La pieza duró sólo tres días con mediocre recaudación, a pesar de que se estrenaba junto a ella el sainete *El tío Herodes* obra de un ingenio aún medio oculto, Don Luciano Fco. Comella, joven de 31 años que denodadamente trataba de hacerse un hueco en los teatros de Madrid, y por el que se le pagaban 400 rs.⁵³³.

Don Luciano había estrenado ya en la temporada veraniega de 1781 su pieza *La buena esposa*, y componía letras para las tonadillas desde hacía algún tiempo, pues él mismo alegaba que había suministrado las letras de las tonadillas a Esteve y Laserna desde que estos componían tonadillas. En pago por estos servicios es por lo que solicitaba a principios de la temporada de 1783-84 entrada gratis a los teatros, lo que la Junta de Teatros le negó el 24 de mayo siguiente⁵³⁴. Así que don Luciano debía ser uno de aquellos escritores anónimos citados constantemente por ambos compositores en sus demandas de aumentos de sueldo a la Junta, con el argumento de que ellos debían pagar las letras de las tonadillas⁵³⁵, y ello les reducía el sueldo a niveles de inanición.

Mientras la Compañía de Martínez seguía apostando por los estrenos de comedias nuevas, diez de los dieciocho que se habían producido en el

comedia fuerte de Barba son muchas las entradas...”; pero en un lateral del informe añade Armona que se reunió con Martínez y que este se negó por el mal genio que tenía Palomino cuando fue barba en su compañía. Leg.: 26-3-82

⁵³³ AVM, 1-382: recibo requerido por Ponce el 9 de Febrero de 1783.

⁵³⁴ AVM, 2-461-9.

⁵³⁵ A este respecto hay en AVM, 2-462-1, sendos curiosos memoriales de Blas de Laserna (4/3/86) en que decía que le quedan líquidos al año “...para su manutención 5.000 rs. por tener que desprenderse de lo demás pues como es esta una composición ingeniosa, difícil, los poetas que se dedican a ella quieren que se les satisfaga como corresponde... y hallándose agravado de la carga de las letras que al principio no tuvo porque estas no estaban tan adelantadas como hoy...” pedía la plaza de guitarrista o el suplemento de primer galán para poder pagar las letras.

A los pocos días, Pablo Esteve (13/3/86) cuenta en su memorial que “...se le han ofrecido en el teatro de algunos años a esta parte un gasto que no esperaba como es el de las letras de las tonadillas que anteriormente algunos aficionados del teatro, que llevados de las pasiones de las actrices, regalaban las letras sin ningún interés, lo que hace tiempo que carece de semejante alivio, sea por las dificultades de ellas o por haber cedido aquellos fuegos y espíritu de pasión...” ; pide por ello que le den la plaza de músico y no solo la de compositor para subvenir a esos gastos. Dice que sólo cobra 8.500 rs al año, y dice que las letras le cuestan 1 doblon [60 rs.] las diarias y 80 rs. las de teatro, aparte de lo difícil de encontrar quien las haga “...pues no es lo mismo hacer versos que escribir una pieza pequeña de música...”.

El informe al respecto del interventor Lavi (emitido el 18/3/86) es negativo, recordando las obligaciones que tienen los compositores y tachando incluso de ridícula la pretensión de Laserna; aparte de que ello dispararía las peticiones del resto de cómicos.

transcurso de la temporada 1782-83, tal como hemos visto, también la de Ponce había introducido ocho de las ansiadas novedades, pero la última de ellas se producía con motivo de la despedida de temporada que se efectuó entre el 21 de febrero y el 4 de marzo. Se trataba de una clara apuesta por la música, con la adaptación de la ópera de Paissello *La Frascatana*⁵³⁶, acompañada del sainete de Cruz, *El No*.

Estimamos que esta apuesta fue coronada por el éxito pues las recaudaciones fueron importantes, un total de 71.157 rs. de vll. entre el 21 de febrero y el 4 de marzo, lo que supone una media de 5.474.-rs, cantidad respetable si se tiene en cuenta que la recaudación máxima del Coliseo de la Cruz era de 7.160.-rs., y que supone más de un 70% de su capacidad de recaudación.

En nuestra opinión, el éxito de *La Frascatana* agudizaría el conflicto de la compañía de Martínez con el compositor Estévez, quien reaccionó poniendo condiciones para quedarse como compositor, a lo que Martínez reaccionó reuniendo a la compañía. Firmaron todos para que Estévez se marchara y viniera a hacerse cargo del puesto Jacinto Valledor, quien lo solicitó desde Barcelona el 19 de Marzo de 1783, pero optando la Junta de Teatros finalmente por mantener a Estévez en el puesto⁵³⁷.

La conflictividad entre Estévez y su compañía se arrastraba ya al menos desde las dos temporadas anteriores, y la víctima más aparente de ella era M^a Antonia Fernández, La Caramba, quien se quejaba de que el compositor no le suministraba tonadillas suficientes o adecuadas a su

⁵³⁶ En relación a esta adaptación de *La Frascatana*, existe cuenta de la escenografía que se construyó para una reposición inmediata llevada a cabo en la temporada de verano siguiente (29/7/83) "...Una puerta y balcón con tabladillo por donde se asoman...Una casa arruinada con ventana y tabladillo por donde se asoman dos personas...Un castillo con su puerta y ventana..por donde entran varias personas y a los lados varios árboles..." cuyos gastos (300 rs.) fueron aprobados por el nuevo Autor Eusebio Ribera 300 rs. aprobados por Ribera. 29/7/83.

Asimismo, en en AVM, 2-461-6, hay una petición de Andrés Casado "...apuntador de las óperas italianas y tragedias españolas que se representaron en los Reales Sitios de su Majestad, el mismo que dirigió y apuntó la *Frasquetana* que por disposición de V.S. se representó este carnaval próximo pasado en el Teatro de la Cruz..." pidiendo que se le dé algún puesto en los teatros. 16/3/83.

⁵³⁷ AVM: 2-461-6.

habilidad. Aunque La Caramba ya daba señales inequívocas de sus problemas mentales, debía tener razón en su discordia con el músico, pues el propio Martínez informa que Esteve no ha cumplido ni en dar tonadillas ni en aparecer en los ensayos “...que se le busca en su casa y no se le encuentra nunca...” eludiendo sus compromisos artísticos⁵³⁸.

Temporada de 1783-84.

La temporada de la compañía de Martínez se inició el 20 de abril siguiente con la comedia de Calderón, *Cada uno para sí*, acompañada por el sainete *Los embustes creídos* de Sebastián Vázquez y dos tonadillas, una tonadilla a solo *La cortesana Pastora*, y una a tres, *El amo enamorado de su criada*, más la correspondiente Loa⁵³⁹. Es de notar, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente respecto a la inquietud creada en la compañía por los éxitos musicales de la compañía rival, que contamos con la lista de componentes de la orquesta de la compañía de Martínez para empezar 1783:

Violines: Cruz, Montejano, Jauri [Jauregui],
Pablo del Moral, Juan A. Garcia;
Supernumerarios alternando: Orbera, Lledó;
Obueses: D. Manuel García, D. Ramón [García];
Contrabajo: D. Jose Bobadilla;
Violón: D. Jose Alarcón;
Trompas: Pascual Orbera, Cayetano Canaut;
Clave: D. Antonio Martínez⁵⁴⁰

⁵³⁸ E. Cotarelo, *Maria del Rosario*..., pág. 98 y ss.

⁵³⁹ AVM, 1-382, hay una petición de pago por parte de Martínez al ingenio de la Loa y el Sainete de 1.000.-rs. Suponemos que fue el mismo, Sebastián Vazquez.

⁵⁴⁰ Ib.: en la lista de componentes de la orquesta se especifica lo que cobraba cada uno: todos cobraban 12 rs. diarios, excepto el primer violín, Cruz (25), el contrabajo Bobadilla (24); Orbera y Canaut (trompas) y Martínez (clave) (20). Don Antonio Martínez era a su vez el encargado de las copias de la música y su firma viene estampada en todas las cuentas de copias.

Así, en comedias de teatro el coste de la orquesta era de 237 rs./día; mientras que en las sencillas era de 221 rs/día.

No tenemos una lista de la orquesta de la compañía rival para el inicio de la temporada de 1783, pero sí de la que acompañó la ópera *La Frascatana* en el cierre de la temporada anterior y, aunque no es comparable la situación, sí podemos decir que era más numerosa: 6 violines, 2 violas, 3 bajos, 4 oboes, 2 trompas y timbales⁵⁴¹. Es de notar que no coincidía ninguno de los músicos de ambas compañías, lo que nos lleva a pensar que los que acompañaron *La Frascatana*, con las reducciones de las funciones sencillas, serían los que formaban habitualmente bajo la dirección musical de D. Blas de Laserna. El elenco de cantantes para la ópera fueron María Pulpillo, Catalina Tordesillas, José Ordoñez ‘Mayorito’ y Sebastián Briñoli. En la compañía de Martínez, la graciosa Vicenta Sanz suplía la mayor parte de veces a La Caramba con los problemas ya apuntados: sus enfrentamientos con el compositor Estévez y sus rebajas continuas de ración que ella atribuía a que no le daban papeles, pero que el memorial que ella dirigía a la Junta de Teatros en Febrero de 1781 nos aclara.

El 27 de abril de 1781, elevaba escrito La Caramba a la Junta de Teatros, pidiendo una licencia -que se le concede por 3 meses- para ir a Granada. Justifica su petición con informes médicos curiosos: D. Manuel Gilabert y D. Antonio Flamenco, médicos, dicen: “...estar asistiendo a María Antonia Fernández que está padeciendo una melancolía juntamente con un histerismo convulsivo...”; se le han prescrito medicamentos sin efecto y se le recomienda “...tomar aires nativos sin dilación y de lo contrario se expone a un vomito de sangre o un accidente epiléptico y

⁵⁴¹ AVM, ib.: La lista es la siguiente: “...Violines: Monjuy, Andriochi, Eustasio, Bala, Carriles, Vidales; Bajos: Pedro Sebastian, Salido, Nielfa; Obueses: Garcia, Leon, Bacarela, Antonio Soler; violas: Jose de León, Juan Balao; trompas: Guillermo, Geromo; timbales...”.

Los mismos músicos para la representación de *La Frascatana* en 28/7-7/8-83, pero hay dos violines más (8): Monjuy, Andriozzi, Eustasio, Bala, Carriles, Vidales, Bocolo, Cruz; 2 violas: Jose de Leon y Balao; Pedro Sebastian, Salido, Nielfa, (bajos); 2 oboes (Leon, Garcia); trompas: Guillermo y Geronimo: cuestan un total de 368 rs.: cobran todos 16 rs. excepto 25 rs. (Andriozzi, 1er vl. y Monjuy), Sebastian y Salido (24), los trompas 20 rs.

seguirse la muerte...”⁵⁴². Un caso más de desarreglos mentales y físicos entre los cómicos. Iría aumentando su gravedad hasta el conocido desenlace de su mística retirada en 1785 y su posterior muerte dos años después.

En una mirada somera a los inicios de temporada del periodo sobre el que concentramos nuestra atención (1780-1803) constatamos que por lo que respecta a las obras elegidas para aparecer ante el público de nuevo tras la parada de Cuaresma, se mantenía la ya establecida costumbre de iniciar las temporadas homenajando al teatro del Siglo de Oro. Era claro el reconocimiento de las glorias pasadas, pero cada vez más el público requería novedades. Casi se puede decir que en el periodo indicado, las obras del glorioso teatro áureo eran, con contadas excepciones, el relleno diario entre los estrenos o las comedias musicales. El caudal ya sabido de cada compañía se utilizaba para el diario. Como prueba de todo ello, y en referencia a las aperturas de temporada del periodo citado, podemos decir que en las 14 temporadas que discurren entre 1780 y 1794, se llevaron a escena 26 comedias de D. Pedro Calderón de la Barca. Todas las aperturas de temporada de la Compañía de Ribera (temporalmente de Palomino y Ponce) fueron efectuadas con obras de Calderón, y lo mismo ocurrió en el caso de Martínez, pero con la excepción de la temporada 87-88 iniciada con la comedia de Avellaneda *Cuántas veo cuántas quiero* y la de 92-93 que lo fue con la de Solís *El amor al uso*. El resto de momentos importantes del año, Corpus, Virgen de Agosto, Purísima, Navidad, Carnaval se cubría con estrenos o con comedias de éxito (magia, musicales, históricas, etc.).

⁵⁴² AVM, 1-95-113.

Se sumaba en esta temporada a la escena madrileña María de la Bermeja, compañera de Rosario Fernández en los teatros de los Reales Sitios y sevillana como ella.

Realmente es sorprendente su aparición en los escenarios de Madrid. En su memorial de 3 de mayo dirigido a la Junta de Teatros, dice que se le ha obligado a venir y no cabe duda que así sería, pero lo que sorprende es que pide que se le pague el regreso a Cádiz, lo que se le concede, pero “...después de verificarse la ejecución de una función que debe ejecutar antes de irse...”⁵⁴³. Decía también en su memorial que llevaba tiempo retirada del teatro y que se dedicaba a otra cosa. Todo cierto como veremos pues tenía un comercio abierto en Cádiz y muy probablemente no habría trabajado en los teatros de aquella ciudad, ni en el español ni en el francés. El teatro francés de Cádiz había entrado en crisis aguda desde 1778, y María de la Bermeja habría dejado los teatros de los Reales Sitios con motivo de su cierre, al mismo tiempo que el matrimonio Castellanos, es decir, a fines de 1776. Por otra parte, la construcción del nuevo teatro español por su empresario Miguel de Morales, inaugurado en enero de 1782, habría paralizado por algún tiempo la actividad teatral en la ciudad. Hay que añadir a ello el monocultivo trágico de que la actriz hacía gala, lo que le dificultaría su habilitación para el teatro en Cádiz. En el citado memorial expresa, finalmente, su deseo de volver a las tablas, pero con garantías.

Lo que parece que ocurrió es que, debido a presiones, la Junta de teatros decidió pedirle que viniera a Madrid para la temporada de 1783-84, pero seguramente la oposición de la compañía a la que fue destinada, la de Eusebio Ribera, dificultó de tal manera su encaje que hubo de marcharse y el propio ayuntamiento, para no desairarla y además cobrarse de alguna manera los gastos de traslado, consintió en que se marchara, pero después

⁵⁴³ AVM, 2-461-6.

de que, decidida su vuelta a Cádiz, hiciera una representación cuyo título al parecer costó decidir pues en la portada del manuscrito de la Introducción que para su despedida escribió D. Ramón de la Cruz dice, *Introducción para la tragedia.... que representará la Sta. María Bermejo con la compañía de Eusebio Ribera en el Coliseo de la Cruz este año de 1783*⁵⁴⁴. Se escogió finalmente la tragedia *La Semíramis*⁵⁴⁵, en probable adaptación de la obra de Voltaire por Zavala y Zamora⁵⁴⁶. De la lectura de la citada *Introducción*, se deduce que Bermejo también actuó en “...una comedia en un acto de estilo en todo diverso después para fin de fiesta...”⁵⁴⁷. Además se hizo un sainete titulado *Los maridos engañados y desengañados*, también de Cruz y una tonadilla titulada *El viudo desengañado* de Laserna. La función trágica de *La Bermeja* rindió 30.328. rs., en los pocos días que duró (de 6 a 8 y de 14 a 16 de Junio), interrumpidas las funciones por las rogativas por “la enfermedad del Infantito”, y la recaudación media diaria

⁵⁴⁴ B. H. M. , I -184-1: Autógrafo de dicho año con las aprobaciones y licencias de 30 y 31 Mayo, y 2 de Junio de 1783. A Cruz se le pagaron 400.-rs, según recibo firmado por Ribera existente en AVM, I-383. También existe cuenta de los ensayos para *La Semíramis*, los días 28, 30 y 31 de Mayo, y el 2 y 4 de junio siguientes.

⁵⁴⁵ AVM, I-382: En la lista de gastos de tramoya para esta tragedia figura la escenografía: “Jornadas: una mutación de atrio de columnas con unos arcos al medio y en el foro una fachada de palacio con su puerta practicable y toda la vista de palacio... Una puerta grande de templo a un lado con su grada... Un mausoleo grande a un lado con unos cipreses a los lados y la puerta practicable con grada... Un trono con su gradería y el trono...Dos puertas para el sainete y unos árboles para la loa...” 1.500.-rs pide Nogués, pero Ribera aprueba sólo 1.200.-.

⁵⁴⁶ R. Andioc y M. Coulon en su *Cartelera Teatral Madrileña*, t. II, pp. 846 y 923, advierten de las dudas en torno a esta adaptación

⁵⁴⁷ BHM, Tea 1-187-32. Vale la pena reproducir el inicio del manuscrito consultado: “Levantada la cortina aparecerá el teatro de bosque con algunos cipreses. Un árbol natural en el centro de cuyas ramas estén pendientes un manto imperial, una corona, una celada con plumas, un estoque desnudo y un puñal. Un peñasco al pie en que estará sentado Merino de Gala; las señoritas Tordesillas, Pulpillo Martín y Francº García estarán de negro con velos en los rostros y ramas de ciprés en las manos, cantando el siguiente coro patético con sord. y flautas. El teatro estará a media luz de bastidores y las lámparas ocultas...a 4 voces

De la Música el llanto,
Las endechas del Metro,
Y el horror de las sombras
La admiración prevengan y el silencio.”

Contesta Merino al coro insistiendo en el esfuerzo que el novedoso repertorio supone para la compañía y termina diciendo:

“ Afectos amantes de la novedad
venid presurosos, venid a premiar
el obsequio de un pecho agradecido
y de nuestras fatigas el afán”

se elevó a 5.054.-rs. A La Bermeja se le dieron 10.000.- rs. para que volviera a Cádiz⁵⁴⁸, y contaría ella posteriormente, en un Memorial de febrero de 1790, que encontró allí arruinado su negocio y se vio de nuevo en la "necesidad de acomodarse otra vez para el ejercicio cómico en el Teatro de Cádiz"⁵⁴⁹.

En la compañía de Martínez se recibió de nuevo al que luego sería su primer galán, Antonio Robles, para el que Manuel Fermín de Laviano escribió una Introducción ⁵⁵⁰ para su acogida con motivo de la representación de la obra de Calderón *El tetrarca de Jerusalén*, uno de los éxitos de este actor, entre el 2 y el 6 de Mayo. Probablemente, debido a la preparación de esta función, no participó Rosario Fernández en la representación de la comedia *Competidor padre e hijo*, llevada a cabo entre el 24 y 27 de abril, pues no figura en las listas de ensayos, aparte de que en las hojas de gastos de tablado de los días 30 de abril y 1 de mayo, figura rebajada de ración⁵⁵¹.

Paralelamente a la despedida de La Bermeja en el Coliseo de la Cruz, la antigua compañera, paisana y finalmente rival de María de la Bermeja, María del Rosario Fernández, la Tirana, representaba en el Teatro del Príncipe *Marta la Romarantina* (2ª parte)⁵⁵², obteniendo unas dignas

⁵⁴⁸ AVM, 1-383: por acuerdo puesto a continuación de su memorial de 8 de Mayo de este año hay cuenta detallada de lo que se entrega en 10/7/83: un total de 10.000 rs.: 2700 (45 doblones) del coche que la trajo "...por los oficios de varias personas que se interesaban en que Madrid no careciese de la diversión que prometía el conocido mérito de esta parte...pero luego que lo hubo practicado [venir de Cádiz] representó a esta Junta que le era indispensable su regreso... a fin de que no progresasen las vejaciones (sic) en la casa de comercio que allí tiene establecida, ... pero que por dar pruebas a Madrid de la gratitud que la resultaba de su memoria estaba pronta a ejecutar una función, de cuya vista se consideraría si en algún año sucesivo sería útil para servir a Madrid..."; a continuación dice el acuerdo de la Junta de Teatros que hizo *Semiramis* y se recaudaron 30.328.-rs. de los que quedaron limpios para las sisas del Ayuntamiento de Madrid 6.123 rs., "...rebajados los gastos de la media parte de la Cia, obras pias y demás gastos ordinarios de la representación...".

⁵⁴⁹ AVM, 2-462-16.

⁵⁵⁰ Ib.: hay esquila de Martínez solicitando a Lavi pagar a Laviano 150 rs por la *Introducción a Robles* en 4/5/83, quizás titulada *Para padrinos las damas* . en BHM, Tea 1-184-30: "[Manuscrito] Yntroducción por / Dn. Manuel Fermín de Laviano: diligencias administrativas para la representación" (28 de abril de 1783).

⁵⁵¹ AVM, 1-382.

⁵⁵² AVM, 1-383: en el reverso de las hojas que consignan los "gastos de tablado" se solía apuntar los nombres de los actores y actrices que sufrían rebaja de ración, es decir, que no habían asistido; estas hojas

recaudaciones totales de 31.308 rs. recogidas en los ocho días que estuvo en cartel, es decir, una media de 3.913 rs. Esta es probablemente una buena ocasión para comparar el género trágico y una teóricamente exitosa comedia que en la última reposición que tuvo a finales de enero de 1777 había obtenido 16.864 rs. en 5 días, y que cuando en la Navidad de 1793 se volvió a reestrenar en el Coliseo de la Cruz obtuvo un total de 70.924 rs. una media de 5.455 rs. Aparte de circunstancias que no conocemos para cada momento, sí sabemos que en éste último caso de 1793, la Tirana acababa de sucumbir a su enfermedad y no intervino en la representación, siendo sustituida probablemente por Rita Luna, lo que despertaría la curiosidad del público, dada la atracción que ya ejercía la joven actriz.

En cuanto al caso concreto de ver a las dos trágicas actuar simultáneamente, La Bermeja ejerciendo de tal en la *Semíramis*, y Rosario Fernández entregada al género popular, deja ver que la curiosidad por ver a la Bermeja influiría, pero que también el público madrileño no era tan refractario al género trágico como pueda parecer. Probablemente también la crisis, o minicrisis, por la que posiblemente pasaba la compañía de Martínez con la Caramba en dificultades y sin los éxitos resonantes que últimamente tenía la compañía rival, influiría en estos resultados.

son a veces diarias o, si no se producía novedad, están elaboradas para cada comedia. En dichas hojas, hemos visto que La Tirana estuvo rebajada de ración los días 2 y 3 de Junio y del 20 al 22 de este mismo mes.

En la primera ausencia se producen sus ensayos para la próxima Marta (2ª parte) que se presentó. En efecto hay una cuenta de gastos de ensayo en que se dice que acudió a estos "...la señora Dama (2 rs)... [y] más de 3 días que se quedó la sra. Dama a repasar o leer una comedia ..6 rs....".

La Tirana volvió a librar ese mes de Junio del 20 al 22, por la ida a Aranjuez de una serie de cómicos a representar ante sus Altezas Reales, y hasta el 28 del mismo mes en que no se reanudaron las comedias.

Por otra parte, en el mismo expediente existe una lista de reparto de ayuda de costa por Corpus donde se asignan 1.200 rs a La Tirana.

El 21 de julio siguiente se estrenaba en el Teatro del Príncipe, la comedia sentimental de Valladares *El fabricante de paños o el comerciante inglés*⁵⁵³ de la que decía el *Memorial Literario*

[...] Es esta Comedia bastante regular en acción y tiempo; se advierte bien urdida la trama, las costumbres bien pintadas, y expresados los afectos con bastante contraste; son particulares las acciones de la esposa y madre que se enagenan de todo cuanto tienen por cubrir las deudas del esposo, y los presentes que hacen de su corto caudal los oficiales de la Fábrica. Son sabias las razones con que Milord Walton persuade a Wilson, que la desesperación suya era cobardía, y con que hace mude de intento⁵⁵⁴.

Perteneciente a una de las ‘familias temáticas’ que McClelland⁵⁵⁵ distingue en la comedia sentimental europea, la que arranca en *The London Merchant*, la adaptación de Valladares proviene de la traducción de *Le Fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire.

⁵⁵³ Se conserva una copia manuscrita de esta obra en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla con la sig. A 250/107(2).

⁵⁵⁴ *Memorial Literario*, Octubre 1784, pag. 121.

⁵⁵⁵ I. McClelland, ob. cit., pag. 100-101.

Comedia Nueva

En Quatro Actos

El Fabricante e Niños

Acto 1.º

Actores.

Wilson, Fabricante de Paños.....	Galan.
Balton, Milord de Escocia.....	Lopez.
Orlean, Hipocrita, Amigo de Wilson.....	2.º Barba.
Ric ^o Comerciante.....	Perico.
Un Cri. ^{no}	3.º
5 Alguaciles.....	Comp.
Roberto Casero Amigo de Wilson.....	2.º
Fayme otro Casero.....	Termin.
Un lacayo de Milord Balton.....	Rompej.
Otro de Milord Oxey.....	Extorcivo.
Sofia de la fabrica de Wilson.....	1.º Comp.
Madama Sambreig m. ^e de Irlandesa	2.ª
Fania.....	Jama.
Nabela de casa de Baños y	Juana
Enrique de C. hijo de Wilson,	Chico de m.
Petr ^o Aygo de estos.....	1.ª

La Opera se rep.^{ta} en Londres



16.-Una época tormentosa (otoño 1783-abril 1786).

Don Emilio Cotarelo dice en su biografía de La Tirana:

[...] Cerca de cuatro años iban transcurridos desde que la Tirana se había separado de su marido, y sin que éste diese cuenta de su persona, cuando á fines de 1783 se presentó repentinamente en Madrid. Fueron tales las exigencias con que abrumó á su esposa, que ésta tuvo que valerse de la Junta de teatros para que la amparase. Obligado por la autoridad del corregidor D. José Antonio de Armona, fingió Castellanos reconciliarse con su mujer; se condujo bien algunos días, é hizo que ésta le consiguiese una plaza de mancebo de aposentos en uno de los teatros; pero luego se descompuso bruscamente con ella é intentó quitarla del teatro, como expresa el ... memorial que presentó á la Junta después de haber dirigido al Rey⁵⁵⁶.

El memorial a que alude D. Emilio es de 27 de febrero de 1784, y en él pretende, fundamentalmente, ejercer su autoridad marital para apartar a Rosario Fernández del teatro. Más adelante, Cotarelo nos cuenta que: “...La Junta acordó que mientras no recayese la Real sentencia estaba imposibilitada de tomar provisión alguna; y entonces Castellanos, fuera ya de tino, entabló demanda de divorcio,...”⁵⁵⁷.

En realidad, la demanda de divorcio de Castellanos se produjo el 11 de octubre de 1783⁵⁵⁸ y el memorial de 1784 aludido anteriormente es muestra de la desesperación de Castellanos al ver que Rosario Fernández había respondido inmediatamente a su demanda de divorcio con otra de su parte, además de que no consiguió apartarla del teatro tras su petición al Consejo de Castilla, pues éste no evacuó sentencia a la espera de la instancia eclesiástica que entendía del divorcio, ni la Junta de Protección de Teatros tomó iniciativa alguna tal como se ha dicho anteriormente.

La tormenta personal creada por esta situación a Rosario Fernández va a influir de manera determinante, creemos, en su carrera profesional, desencadenando enfermedades que están en el origen de su pronta retirada.

⁵⁵⁶ Ob. cit., pág. 103.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, pág. 105.

⁵⁵⁸ AHDM, Expedientes Judiciales, caja 1833.

Los medios utilizados por el Tirano para amedrentar a Rosario Fernández y la tenaz resistencia de ésta, a pesar de los graves daños a su honor, no pudieron dejar de influir en su vida personal y profesional.

Mientras estos nubarrones de tormenta agobiaban su vida, Rosario Fernández continuaba su trabajo teatral.

Don Ramón de la Cruz había preparado una segunda parte de su exitosa comedia de *La Espigadera*⁵⁵⁹ y la presentó de 7 a 18 de noviembre de 1783 en el teatro de la Cruz, precedida de una introducción que tituló *La tertulia discreta*⁵⁶⁰, en la que manifestaba hacerse cargo de la dificultad de la empresa de una segunda parte de la exitosa comedia y explicando su tentativa de lograr un nuevo éxito.

⁵⁵⁹ E. Cotarelo, dice en *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, 1899, pág. 206: "...Hicieron las partes principales Martínez, en cuya compañía se vio el estreno; La Tirana, que aunque no consta por testimonios del tiempo cómo haya interpretado el papel de Benita, de suponer es que actriz tan sobresaliente lo hiciese con esmero; Juan Ramos, que hizo aquel mismo D. Jacinto de la 1ª parte; pero tan diferente ahora que es un caballero pundonoroso y digno. Robles que vistió bien el de D. Eduardo, Garrido, el de Rufo, Galván, etc."

En AVM, 1-382, hay cuentas "...de lo que se puso...", es decir, de tramoya para la escenografía de *La Espigadera* (2ª parte) y escrito de Martínez a Lavi para el pago a Cruz de 2.100 rs, 1500 por la comedia y 600 por la introducción.(7/11/83). También lista de ensayos con presencia de "... la Sra. Dama...": 1 de Noviembre por la mañana y por la noche; día 5 por la noche; día 6 mañana y noche: cobrando 4rs cada vez, como los demás.

La función se completó con la tonadilla nueva *El esterero*.

⁵⁶⁰ En la BHM, Tea 1-184-50, existe el manuscrito de este sainete y en su primera página dice:

"...Salón de casa particular rica, bien adornado, pendiente en medio una araña con luces encendidas: cuatro mesas reducidas, o 3 y un clave, con dos luces en cada una y en ellas ocupados los sujetos que dirán el discurso de la acción...Las mesas serán 1ª de labor, 2ª de estudio, 3ª de escritorio, 4ª o clave de música, en medio ensayan 8 personas una contradanza que interrumpen luego que se baila la 1ª parte: todos estarán con guantes. Concluida la 1ª parte de la contradanza calla la orquesta y se representa..."

El argumento consiste en que hay una reunión de tertulia; se critica por los hombres, las mujeres charlotean, entre ellas La Tirana; finalmente una de las funciones de la tertulia que todos los días se reúne es la de enseñar a bailar, y se crea un passepied al que dan el nombre de La Tirana:

Garrido: si al paspiéd por lo que el pie
se arrastra en él, rompe zuelas de zapatos

Rosa: ese es feo.

Garrido: pues si no vaya el de aquella dama
Que a Vd se parece tanto y
Tanto Vd aprecia.

Simon: Ojalá y quien es?

Garrido: La Tirana.

La Tirana: Hay opiniones diversas
En el gusto; pero yo
La quiero como a mi misma.

Garrido: pues gócela Vd. mil años
Y desde ahora el paspiéd sea
De La Tirana.

[A continuación:] "...se baila el passepied."

La temporada de Navidad se saldó con buenas recaudaciones de la obra de Bruno Solo de Zaldívar *Por cumplir una palabra derramar su propia sangre, La hija de Jefté*, representada durante 14 días en el Teatro de la Cruz con unos ingresos totales de 84.169.-rs. de vell., lo que hace una muy alta media de 6.012.-rs. Se estrenaba, junto a esta comedia, el sainete *El tío Gil el zurrador* de José Landeras.

Entre 14 y 18 de enero, *La Hija del Aire* (1ª y 2ª parte) con recaudaciones mediocres. Parece que quizás Rosario Fernández sacó esta obra del montón del teatro áureo, a tenor de las representaciones futuras en que creció mucho la recaudación evidentemente al considerarse comedia de teatro y disfrutar de una más atractiva escenografía y precio ‘de subida’. En 1787 la había representado dos veces con recaudaciones mediocres, que se multiplican en enero del 90, como veremos.

La temporada terminaba con *La Pamela* (9-13/2), en traducción de Goldoni por José Vallés, acompañado del estreno del sainete de Cruz, *El oficial de marcha*⁵⁶¹. Respecto a *La Pamela* el *Memorial Literario* de febrero de 1784 comenta lo siguiente:

[...] La buena disposición de esta Comedia, los caracteres de ella, y el natural desenredo, agrada al pueblo, particularmente las locuras del vano Hernold, y el genio fuerte de Milord Bonfil, el contraste de la criada mayor Madama Geure, y la sencillez y virtud de Pamela. Los actores que la ejecutaron (según el juicio de la mayor parte del auditorio) se vestían tan bien cada uno del carácter que representaban, y los afectos que expresaban que parecía bien imitado el carácter inglés: la locura amorosa de Bonfil, la naturalidad de Pamela, la superioridad con que Madama Geure dominaba al Lord; sus serios documentos, sus prontas respuestas, su resistencia en la ocasión se veían bien ejecutadas; el descaro y marcialidad de un viajero mal aprovechado, la ira y mal trato de la Condesa contra Pamela; el amor paternal de un padre, las razones concertadas, sus sentencias y afectos medidos, todo contribuía á hacer grato el espectáculo, y a interesarse los espectadores en sus situaciones.⁵⁶²

⁵⁶¹ Según Cotarelo (*D. Ramón de la Cruz...*, pp. 390-301) reponía en esta ocasión la compañía de Martínez este sainete, compuesto inicialmente para la de Ribera, interviniendo La Tirana en el papel principal de Doña Serafina.

⁵⁶² *Memorial Literario*, p.145.

Ivy McClelland describe atinadamente la recepción de este género, al que ella misma denomina ‘tragedia menor’, en España, “...cuyas simples historias de ‘desgracias privadas’...sólo son ‘simples’ para los no iniciados...”, como advertía Richardson a sus críticos. Y continúa la profesora McClelland, refiriéndose ahora al personaje de Pamela:

[...] Para mediados de siglo, Samuel Richardson y Henry Fielding habían proporcionado al continente europeo sus protagonistas-modelo de la clase media...: Pamela, la docta sirvienta cuya virtud era un incentivo intelectual muy respetable;... El interés por la mentalidad del sirvienta...es un interés que el siglo no podía por menos de explotar. A considerable distancia de los escenarios teatrales estaba desarrollándose vigorosamente la consciencia de la igualdad de los hombres y una cierta curiosidad por el modo de operar de todo tipo de mentalidad...

[...] En la década de los ochenta, una fiel traducción española de la Pamela de Goldoni vió la luz en verso y dividida en dos partes; a pesar de sus pintorescas modificaciones, presentaba a la antigua heroína, modesta y autocrítica, todavía enamorada de Milord Bonfil⁵⁶³.

La temporada era despedida por la compañía de Martínez con *Marta la Romarantina*⁵⁶⁴ (3ª parte), de Ripoll (14-24 de febrero) que, como siempre en este tipo de espectáculos, obtuvo suculentas recaudaciones.

⁵⁶³ Ivy MacClelland, ob. cit., pags. 97 y ss.

⁵⁶⁴ En AVM, 1.384, existe lista de gastos de ensayos de *Marta*, 3ª parte en que figura La Tirana el día 12 y 14/2/84 por la mañana. Se hicieron en estas funciones de cierre de la temporada las tonadillas, *El Gurrumino, la usia y el petimetre, El tuno vinagrero y las dos majas*.

Asimismo, hay cuenta de gastos de tramoya de esta comedia: “...lista de lo que se ha puesto para Marta 3ª parte...: “Jornada 1ª. Una mutación de cárcel con su telón correspondiente y el de varias rejjas y en el medio una reja que a su tiempo baja el barba en ella con su restillo y vuelo para el vejete... Una mutación de plaza y en el medio un balcón con Marta y los demás, y a los lados otros dos balcones donde se asoman los graciosos y en el medio del tablado un cadalso. Con 3 estatuas que a su tiempo vuelan y el cadalso se hunde...Un balancín con un caballo que baja la dama y garzón en él... Jornada 2ª. Una mutación de salón corto. Una mutación de monte con un palacio en el medio y en la puerta dos figurones de salvajes. Con mazas en las manos y a su tiempo el palacio se arruina quedando el balcón de en medio con Marta y los demás encima de un restillo y tiene un adorno con la luna que a su tiempo baja al tablado y los gigantes menean las Masas (sic). ..Salón corto adonde salen debajo del tablado unos rosales y pasan varias aves y baja un machuelo (sic) para el gracioso... Una mutación de jardín entera con varias estatuas y en el medio una columna con un caballo para la dama que a su tiempo el caballo vuela y los adornos de los lados se transforman en mascarones ridículos de mubiento(¿) y en medio un escotillón por donde se hurta (¿) la dama con un rosal... Jornada 3ª. Salon corto con dos estantes de libros. Una mutación de zaguán con una vista de palacio en el foro con sus escalera y dos faroles en ella... la escalera se esconde y a su tiempo

Este mágico y triunfal final de temporada de Rosario Fernández se producía simultáneamente con una fase aguda del enfrentamiento de la actriz con su marido provocado por la demanda mutua de divorcio cursada por ambos. Rosario Fernández vivía desde el pasado noviembre de 1783 recluida en su domicilio y encomendada al autor de su compañía Manuel Martínez, por orden de la vicaría eclesiástica. Francisco Castellanos había sido expulsado del domicilio conyugal y consignados sus ingresos de cobrador de aposentos en el Teatro del Príncipe para subvenir a la manutención y custodia de la única hija del matrimonio.

El 17 de enero de 1784 se registraba en la Junta de Teatros oficio del Vicario Diocesano, instructor del expediente de divorcio, con vistas a la retención sobre sueldo y emolumentos de Francisco Castellanos. La respuesta es la que conocemos por el expediente de divorcio, es decir, a Castellanos se le priva de su sueldo. El contable Lavi investiga sobre cómo se efectúan los pagos a Rosario Fernández y tanto Dámaso Madridanos, trasportero (y, curiosamente, hijo) del autor Martínez, como Antonio Martínez, copista de música y administrador del autor, responden a preguntas de Lavi que entregan 15 rs. en mano a Rosario Fernández por su medio partido diariamente, y 8 rs. de ración también en mano⁵⁶⁵.

Castellanos recurre entonces al Presidente del Consejo de Castilla pidiendo que su esposa sea impedida de contratarse para la nueva temporada y en rasgo máximo de su osadía llega a solicitar del superintendente de policía de Madrid, Don Bernardo Cantero, a través del mismo Conde de Floridablanca, la detención de Rosario Fernández a la salida de una de las funciones de ese mismo mes de febrero, lo que de

vuelve a salir un pelicano que cubre a la dama. Un balancín con un caimán para garzon.... Una mutación de salón entera con todo correspondiente. Con una mesa al medio que a su tiempo se va la mitad en el otro lado del tablado. Varios escotillones...” Por todo ello pedía el tramoyista Nogués 6000 rs, pero Mtez aprueba sólo 4400.

⁵⁶⁵ AVM, 1-385-1

hecho estuvo a punto de producirse como sabemos por la información suministrada a la Vicaría general por el superintendente de policía, Don Bernardo Cantero.

Finalmente, Castellanos se dirigió a la Junta de Teatros con el memorial del que ya hemos hablado en que pretendía, en ejercicio de su autoridad marital, impedir la contratación de su mujer para la próxima temporada, por los daños que su actividad teatral estaban causando en su matrimonio y en la educación de la hija común. La respuesta de la Junta a este memorial fue la siguiente:

No habiendo resolución sobre el particular de S.M [...]; estando el público de Madrid en posesión de una parte útil que costeó su viaje y la gratificó con intereses que se destinaron a mantener el Matrimonio, estando en Barcelona el susodicho; [...] y últimamente habiéndosele concedido a solicitud de ambos el empleo de mancebo de aposentos del Coliseo del Príncipe, para que se pudiesen mantener en esta Corte, continuando María del Rosario en el ejercicio cómico que con anticipación y anuencia de su marido había pretendido; [...] no ha lugar por ahora a lo que pide⁵⁶⁶.

La estrategia de amedrentamiento que ejercía Francisco Castellanos sobre su esposa no tuvo efecto pues ella logró exhorto de la Vicaría para ser liberada de su reclusión domiciliaria, acompañando certificado médico en que dice que padece “...principio de obstrucción en los vasos lácteos quilosos...”⁵⁶⁷ lo que es muy grave y necesita ejercicio y vida al aire libre. Enloquecido, al no obtener ni del Consejo, ni de la Junta de Teatros⁵⁶⁸, su propósito de destruir la carrera dramática de su esposa, continúa su ataque mostrando cartas acusatorias de adulterio al tribunal eclesiástico durante el mes de marzo siguiente⁵⁶⁹.

⁵⁶⁶ AVM, 1-385-1

⁵⁶⁷ AHDM, Demanda de Divorcio. Extiende el certificado médico un tal Dr. Guardiola.

⁵⁶⁸ AVM, 2-461-10

⁵⁶⁹ AHDM, *ibid.*

El ‘horror vacui’ respecto a la necesidad continua de diversiones, rellenaba el paréntesis teatral de la temporada cuaresmal con el sustituto de las funciones de volatines. Resulta significativo comprobar que las funciones de volatines que alternaban malabarismos con bailes y magia, eran amenizadas por una orquesta que en aquella temporada estaba formada por 9 violinistas, 3 oboes, dos trompas, violoncello y contrabajo⁵⁷⁰. La música era un elemento, creemos, fundamental, y una orquesta tan nutrida era quizás ya preludio de las futuras temporadas de conciertos cuaresmales.

Por aquellos días, recibía la Junta de Teatros un nuevo memorial de María de la Bermeja pidiendo volver a los teatros de Madrid. Como hemos visto, había regresado a Cádiz en el mes de julio anterior, después de una corta ejecutoria en Madrid que terminó con su representación de *La Semíramis*.

Creemos que vale la pena reproducir completo el memorial de la actriz para comentar el tono en que se dirige a la Junta de Teatros de Madrid:

Un ansioso deseo de servir á la villa y corte de Madrid y sus patriotas en el teatro cómico nacional explica la complacencia que tendrá en ejecutarlo con las condiciones siguientes, admisibles por no tener nada de violentas:

1ª Que la gubernativa de sus funciones (sean las que fueren) ha de ser á su arbitrio, sin oposición de ninguno, como también el repartimiento de ellas.

2ª. Que por este trabajo se me han de consignar anualmente 24.000 reales, los que me darán en tres tercios: el 1º, luego que me presente en la corte; el 2º, el día 15 de Agosto; y el restante, por Navidad.

3ª Que esta contrata ha de permanecer por el término de diez años; y siendo admitidas dichas condiciones, desde luego pasará gustosa á cumplirla. María de la Bermeja⁵⁷¹.

Resulta insólito el procedimiento de la actriz: los cómicos acudían para

⁵⁷⁰ AVM, 1-385, 26 de abril de 1784: como en todas las temporadas, existe documentación dedicada a volatines: cuentas, memoriales, incluso gastos de tablado y descripción de tramoyas construidas: Los componentes de la orquesta eran los siguientes: Violinistas: 1º, Bocolo, Cristobal de Ronda; Rosario ,Vocalini, de la Camara, Rosel, Lopez, Migollo, Sanchez y Arche; oboes: Lopez, Gomez, Cabezudo; trompas: Alvarez Lorenzana, Sanchez; violon: Pablo de Villamañan; contrabajo.: Esteban Gamón. Todas las temporadas elevaban memorial para obtener ayudas de costa, debido a los bajos salarios que obtenían.

⁵⁷¹ AVM, 2-461-10.

ejerger en los teatros de la Villa y Corte, a petición de la Junta de Teatros y por orden de su presidente el Corregidor de Madrid y Juez Protector de Teatros del reino, y lo hacían de manera terminante tal como hemos visto en el caso de Rosario Fernández.

El tono de la solicitud tiene, permítasenos la expresión, un cierto sabor republicano al denominar a los teatros de Madrid y su público con términos realmente insólitos y que nos atrevemos a calificar de casi únicos en la terminología de la época: calificar a los teatros de Madrid como “teatro cómico nacional” y a su público de “patriotas”, supone una militancia política que da a la actriz una curiosa relevancia personal. Pensamos que este lenguaje sería más utilizado sin duda en la Francia de aquel momento.

En cuanto a las condiciones, podemos calificarlas de osadas, o, en el mejor de los casos, muestra de cierta candidez. Sus pretensiones económicas se asemejan más a las que manejaba el empresario teatral de Cádiz, Don Miguel Fernando de Morales, de quien hemos visto contratos en el Archivo de Protocolos de Madrid⁵⁷², fraccionando los pagos de manera muy semejante a lo pretendido por La Bermeja.

También podemos suponer en la valiente actriz, una petulante o excesiva confianza en sus altos protectores. Consta que Jovellanos presionó a Armona para hacer venir a La Bermeja ese año por una conocida carta que le dirigió la actriz. Tampoco podemos dejar de suponer que al grupo de personajes influyentes pertenecerían las amistades del propio Jovellanos, muy relacionado aquella primavera con los escritores que presentaban candidatura a los premios para la conmemoración del nacimiento de los Infantes Gemelos y la Paz con Inglaterra, que como sabemos ganaron finalmente Meléndez Valdés y Don Cándido María Trigueros.

Tanto Jovellanos como Trigueros conocían a La Bermeja desde Sevilla. El primero probablemente porque el padre de María, Don Andrés de

⁵⁷² AHPM, escribanía de D. Manuel de Esteban Repiso, 11 de Enero de 1777., fs. 222-228 v.

la Bermeja, fue alguacil de la Audiencia de Sevilla, y ambos, por las primeras peripecias de la actriz en la escuela-seminario de Olavide⁵⁷³ y en el nuevo teatro de Sevilla, donde sí que nos consta que hiciera sus primeras armas dramáticas la actriz.

Como era de esperar, la Junta de Teatros, en su reunión de formación de compañías de aquel año, respondió a las pretensiones de La Bermeja con un lacónico: “No ha lugar”.

Temporada de 1784-85.

Quince fueron las obras que se estrenaron en esta temporada por las dos compañías de Madrid, de las que ocho lo fueron por la de Martínez y el resto por la de Ribera. Entre los ‘ingenios’ que proveyeron a las compañías con sus novedades, destaca una vez más Don Antonio Valladares con nada menos que siete de los estrenos, de los que cuatro fueron llevados por vez primera a las tablas por la compañía de Manuel Martínez.

Don Antonio venía siendo habitual y muy cercano al mundo teatral madrileño y profesaba especial admiración por Rosario Fernández, como recordaría en 1797 cuando en un periodo de alejamiento del mundo dramático, publicó su novela *La Leandra* dedicándola a nuestra actriz:

A LA SEÑORA D^a MARIA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ
[...] en ello doy a V.m.d. una prueba nada equívoca de la estimación que hago de su persona y del respeto con que siempre la distinguí.... No las viles inspiraciones de la lisonja, ni los estímulos del sórdido interés, tienen la menor parte en este pequeño pero reverente sacrificio que la consagro, el cual merece mejor el nombre de deuda que de

⁵⁷³ Piedad Bolaños Donoso, “La escuela-seminario..... *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, (1984), pp. 749-767.

tributo. Si fuese aquella se la pago; y si fuese esta, la contemplo con merecimientos para otros mayores...⁵⁷⁴.

En situación tan dolorosa como la que sufría Rosario Fernández en aquel momento, debido al acoso de su marido, recurrió a testigos de su honor, sabedores de la vesania de El Tirano. Don Antonio testificó el 20 de Marzo de 1784 a requerimiento de Rosario Fernández, en contra de Castellanos⁵⁷⁵. Por cierto que éste figura en las nóminas de la Contaduría de Teatros como cobrador de aposentos del Teatro del Príncipe ya en el mismo mes de abril y posteriormente durante el verano de ese año⁵⁷⁶.

La temporada se abrió con la comedia de Calderón *Dicha y desdicha del nombre* acompañada del sainete *Garrido Celoso*⁵⁷⁷ y la *Loa de los dos caminos*.⁵⁷⁸ A pesar de la enfermedad que acababa de certificar Rosario Fernández, participó la actriz en la representación, no sólo de la comedia de Calderón sino también en el sainete de Cruz en que hace una corta intervención en su papel de Dama, intentando poner orden en un ensayo de la compañía en que la recién llegada y, al parecer protegida de Garrido, Victoria Ibañez parece hacer muchas migas con el otro gracioso Diego Coronado, provocando celos en Garrido y comentarios jocosos de toda la

⁵⁷⁴ *La Leandra. Novela original que comprehende muchas. Su autor D. Antonio Valladares de Sotomayor, editor del Semanario Erudito. Tomo Primero. En la oficina de D. Antonio Ulloa. Año de 1797.*

⁵⁷⁵ AHDM, *ibid.*

⁵⁷⁶ AVM, 1-385-1: en la nómina de cobro por la parada de cuaresma de 1784 figura Castellanos con 136 rs. En otra, cobra 104 rs. por los 13 días de parada del mes de Junio, y firma por él y sus compañeros. En otra de fines de julio, figura Castellanos con 96rs pero no firma, sino que lo hace por sus compañeros Julian González.

⁵⁷⁷ AVM, 1-385-2, *Garrido celoso. Para la compañía de Martínez al empezar el año de 1784.* Intervienen: Victoria Ibañez, Coronado, Paco Ramos, Garrido, Martínez, Dama (La Tirana). Nicolasa. Romero, Simón de Fuentes, Paca Martínez, Juan Ramos, Huerta, Petronila Morales, Ruano, Alfonso Navarro, Antonia Méndez, Rosa Pérez, Rosa García, nueva.

⁵⁷⁸ AVM, 1-384: "...lista de lo que se ha puesto para la Loa de los dos caminos..." (12/4/84): "Una mutacion de jardín con varios rosales y unas estatuas en las projeturas (sic) de los bastidores y alrededor...una verja. En el otro lado un monte con varios peñascos y subido en lo alto del monte un pedestal con dos estatuas, la una de interés con varios adornos=lo era el aplauso (¿). Con el clarín y corona de laureles..." Se valora en 300 rs.

Asimismo, hay solicitud de Martínez para que se pague a Cruz 1100 rs por la Loa y el sainete de inicio de temporada (11/4/84) y existe un recibo manuscrito firmado por 'LaCruz' (14/4/84).

compañía, distrayéndola de la concentración que requiere el ensayo y enfadando al Autor. Al final, todos invitan a cantar a la nueva de cantado, Rosita Pérez.

Entre los días 21 a 24 de mayo, representó La Tirana uno de sus mayores éxitos, según Cotarelo, *La Locandiera* de Goldoni en traducción de Lopez de Sedano, quien la tituló *La posadera feliz o el enemigo de las mujeres*, en el Teatro de la Cruz. A tenor de las recaudaciones obtenidas no parece que así fuera pues en esta ocasión, como comedia sencilla, obtuvo sólo un total de 7.158 rs en 4 días que duró en cartel. Mucho mejores fueron los beneficios de su reposición entre 26 y 28 de febrero del año siguiente, 12.593 rs. en los tres días previos a la comedia de Carnestolendas de aquel final de temporada. Quizás esta mejoría en las utilidades, y también su nueva reposición durante el verano, decidieron al autor a representarla de nuevo entre el 19 y 21 de julio de 1785 en el Teatro del Príncipe, esta vez como comedia de teatro obteniendo, no obstante, un total de 9.191 rs. en los tres días. En esta ocasión seguía a la *Celmira*, éxito habitual de La Tirana. Cotarelo nos dice:

[...] representó la Tirana una de las obras en que obtuvo mayor aplauso: la comedia de Goldoni, titulada *La locandiera*, traducida ó, mejor dicho, arreglada por D. José López de Sedano, con el título de *La posadera feliz ó el enemigo de las mujeres*.

Pugnaba esta comedia con los hábitos de teatro, educación artística y carácter de la insigne actriz, tan ajena á todo lo jocoso; pero su talento y firme voluntad hicieron el prodigio de crear en ella una segunda naturaleza. Á maravilla reprodujo todas las sutilezas, mimos, dulces frases, suspiros y desmayos que la encantadora Liseta pone en juego para rendir la voluntad de aquel cerril caballero que afectaba ser insensible á los halagos femeninos. Parece que su ambición profesional la hacía merecedora del éxito tan ansiado⁵⁷⁹

⁵⁷⁹ E. Cotarelo, *Maria del Rosario...*, p. 114.

Respecto a este comentario de Don Emilio, a pesar de la formación teatral de Rosario Fernández y quizás su carácter adusto, pensamos que ya en esta temporada había mostrado la actriz suficiente versatilidad, no desde luego como para el papel de una graciosa, pero sí para los distintos colores de la cantidad de personajes femeninos de los que se había ya hecho cargo, casi olvidado ya a esas alturas su inicial monocultivo trágico. Desde luego era ya *La Tirana* una experta en lo que se ha dado en denominar la comedia lacrimosa o también el drama urbano, tan del gusto del público de esta época. Al menos, ya era experta en sentimientos y veía respuesta a estos en su público.

Hemos comprobado documentalmente que durante esta temporada, entre el 11 de abril y el inicio de la de verano -el 1 de Julio- pudo permitirse Rosario Fernández cierto respiro en su actividad, atendiendo probablemente a su reciente enfermedad en el mes de marzo y a los agobios causados por su batalla matrimonial. En las hojas llamadas ‘Gastos de Tablado’ en la que los autores de las compañías consignaban día por día cuándo se producían estos gastos, se relacionaba también, habitualmente a la vuelta de la hoja en cuestión, las rebajas de ración, es decir, las ausencias de los actores. Nuestra actriz figura rebajada de ración entre los días 12 al 18 de mayo⁵⁸⁰. Es muy probable que ello la salvara del estudio y preparación de comedias que no serían de su caudal.

También el mes de junio permitió a Rosario Fernández descansar pues estuvo ausente de la comedia *La cortesana en la sierra* de Matos Fragoso⁵⁸¹ y no participó en las funciones que los cómicos de los Teatros de Madrid hicieron ante los Príncipes de Asturias, en Aranjuez.

El Conde de Floridablanca explica la intención de estas funciones dedicadas a los príncipes de Asturias, en carta a Armona:

⁵⁸⁰ AVM, 1-385-1

⁵⁸¹ Ibid.

El príncipe quiere tener en este sitio para su diversión, la de la princesa Ntra. Sra y señores infantes una función de música hecha por representantes, cantores de los Teatros de Madrid, como en los dos años antecedentes. Ya sabe V.S. de qué orden fueron estas; y así solo tengo que prevenirle que prepare otra semejante y haga que los compositores, cantantes e instrumentistas estén prontos y ensayados para venir el día que yo le avise, que aun no está señalado..” [y] “...para que no falte diversión a ese pueblo, dispondrá V.S. por sí lo que mejor le parezca para que del resto de las dos compañías se forme una que represente en cualquiera de los dos teatros⁵⁸².

Luego escribe a Armona diciéndole que la función será el 27 de junio y que el sábado anterior vayan ya los músicos al Sitio⁵⁸³. Por esta carta sabemos que ya desde 1783 se hacían estas funciones cuya curiosidad mayor, en nuestra opinión, es que sólo eran hechas por hombres, incluso los papeles femeninos, y en las que se hacía una selección del repertorio popular habitual en los teatros de Madrid, salteado de tonadillas, entremeses, al tiempo que fragmentos de las óperas italianas que se adaptaban entonces, aparte de arias sueltas y tiranas⁵⁸⁴. Este interés de los Principes de Asturias por las escenas populares y sus manifestaciones literarias, musicales y

⁵⁸² AVM, 1-160-33.

⁵⁸³ La carta-orden de Floridablanca es de 14 de Junio de 1785.

⁵⁸⁴ AVM, 1-160-31: por la lista de cuentas del copista de las piezas musicales, conocemos el contenido de aquellas funciones: Fiesta en Aranjuez (1784): “Musica de la loa...Musica del entremes de los soldados y recitado y Aria de la espada... tonadilla de los Serranos Inocentes...Tonadilla del esterero...Tonadilla del Gurrumino...Tonadilla del Practicante y Enfermo...Cuatro tiranas sueltas...copia de tres letras de tonadillas, guion de la loa para el apuntador...fin de fiesta...Cuenta de lo que ha escrito Eusebio Moya para Aranjuez. De la opera de *la Italiana en Londres*, para aprender Tadeo Garcia y Mariano...ítem de un bajo duplicado...de la tonadilla de Querol...de la Tonadilla de la Cotorra...ítem de la tirana a 4...de la Frasquetana...”.

La función fue el 26 de Junio. Hay una lista de “...las tonadillas, Arias y Tiranas, y demás piezas que se han escogido y quedan ensayando las personas que se diran. El final del 1er acto de *la Frasquetana* con la introducción de ella entre el Mayorito, Briñoli, Tadeo, Garcia Parra...(ilegible). *Tonadilla del Cochero*, Garrido y Navarro. Id, *Los españoles viajantes*, Briñoli, Mayorito y Garcia de mujer. Id a solo de Garrido *El Cestero*. Id a solo *el Hijito de Madrid*. Id *La Recluta*... Tadeo, Franco. Garcia y Coro los demás. Id. de Robles *El Chasco de Polonia*, y Tadeo de Mujer, *La Vieja* de Romero. La Comedia y Sainete de Garrido que es una cortísima pieza. Arias el Mayorito. Arias Briñoli. Arias Manuel Garcia. Cavatina Garrido de la Sampina (¿). Seis tiranas entre todos. Baile de Molina, Rodrigo y Manuel Garcia. Tonadilla *la Paya y los Cazadores*, Briñoli Mariano y Franco. Garcia de mujer. El dueto de *la Frasquetana*, Briñoli y Mayorito. *Tonadilla de la Tantanina*, Romero, Garrido y Navarro de mujer.”

En AVM, 1-159-2: existe relación de gratificaciones a músicos y comicos que fueron a Aranjuez en 1784. La orquesta tenía 5 violines, C. Andriozzi, Fco J. Cruz, Antonio Jauregui, Eustasio Leon, Ramón Montejano; 2 contrabajos (Manuel Salido, Pedro Sebastian), 2 oboes (Manuel y Antº Garcia), 2 trompas (Cayetano y Antº Canaut).

dramáticas era contemporáneo a las escenas que para decoración de sus estancias reales venía haciendo por aquel entonces Don Francisco de Goya. Todo ello nos parece indicio claro del matiz popular nacionalista que los aún príncipes de Asturias imprimirían luego a su propio reinado.

Continuando con la busca desesperada de novedades que ofrecer a un público ávido de ellas, los ingenios que vivían entorno a los teatros de Madrid alumbraron aquel año otro puñado de obras que obtuvieron en su mayoría un decente éxito de recaudación. En este sentido, el prolífico Valladares proporcionó nada menos que siete de los quince estrenos que se produjeron aquel año, siguiéndole el cómico Luis Moncín con cuatro. De los quince estrenos, nueve fueron producidos por la compañía de Martínez y el resto por la de Ribera, quien también esta temporada probó fortuna con el estreno de la ópera *La italiana en Londres*.

Pero además, en esta temporada acudieron a estrenar en los coliseos madrileños otros dramaturgos de diferente, digamos, escuela literaria y entre ellos dos que no eran madrileños ni se movían en torno a los mentideros teatrales de la capital. En realidad fueron atraídos a la gloria que podría resultar estrenar en los coliseos de Madrid a través de una convocatoria oficial para la conmemoración del nacimiento de los Infantes gemelos, que se había producido el año anterior, y la paz firmada con Inglaterra tras el infructuoso intento de recuperación de Gibraltar.

Nos referimos al estreno de *Los Menestrales* de Don Cándido Maria Trigueros en el Teatro del Príncipe el día 16 de Julio, estando en cartel hasta el 26 (11 días), mientras se estrenaba el mismo día *Las bodas de Camacho* de don Juan Meléndez Valdés, en cuyo estreno participó La

Tirana⁵⁸⁵. Esta última comedia permaneció en cartel hasta el día 29 de Julio y su tema relativo a Don Quijote fue bien acogido por el público, arrancando de éste aplausos para el papel de Quiteria, desempeñado por nuestra actriz.

En cuanto a las recaudaciones de *Los Menestrales*, se cifraron en 34.514 rs., con una media diaria de 3.137 rs., mientras que la comedia pastoril de Meléndez recaudó en total 67.966 rs., una media diaria de 4.856.-rs, con especial entrada de público en los dos domingos que abarcó la representación, lo que no ocurrió con la obra de Trigueros.

Ambas comedias tuvieron muy mala crítica en los medios de la época, especialmente en escritos e impresos, a falta de prensa diaria que no existía en ese momento. En cuanto al *Memorial Literario* que se publicaba desde enero de ese mismo año, dedica muchas páginas de su número de julio a la descripción de las fiestas organizadas en Madrid, de las que formaban parte los dos estrenos teatrales aludidos.

Refiriéndose a *Las Bodas de Camacho* hace el *Memorial* sesudas reflexiones, sobre la atención prestada por el teatro francés a los temas cervantinos, añadiendo lo siguiente:

[...] Si en algún Teatro había de lucir mas la invención de Cervantes era en el nuestro, donde hablando la lengua nativa que él habló con tanto primor, se puede acercar mas un ingenio, cuanto mas talento le sea dado. Pero confesando nuestros mismos españoles ser inimitable Cervantes, no sería extraño que no llegásemos á conseguir tan arduo empeño.... Los mas atentos observaron en esta Pastoral imágenes, pensamientos, comparaciones, expresiones propias del campo; dulce estilo, elegante y sonoro verso, cual es usado en las Églogas de nuestros Españoles, pero los que estaban poco o nada hechos a ver en los Teatros este género de composiciones, extrañaron el estilo bucólico y pastoril y el lenguaje lleno de palabras y expresiones antiguas, excepto en la boca de D. Quiote y Sancho Panza, en quienes según la Historia, son mas frecuentes; pero no dejaron de notar

⁵⁸⁵ AVM, 1-385-1: existe lista de ensayos de *Las Bodas de Camacho*: estos fueron los días 10, 11, 12, 13, 14 y 15 de Julio: La Tirana solo asistió a los de 10, 11, 13 y 15. Respecto a lo mismo, un tal Manuel Arenzana dice haber enseñado y ensayado con todos los comicos de las Bodas: “..De ensayos hubo 10 o 12 en casa del autor, dos generales en el teatro...”. Pide gratificación el 4/8/84.

muchos que a pesar de la dificultad de poner los refranes vulgares en verso, y las locuciones propias de D. Quijote, se procuraban conservar bastante con sus propias palabras en el contexto del Poema. Todos los Actores manifestaron el cuidado que pusieron en la ejecución de sus papeles, y particularmente divirtieron al público las sandeces de Sancho, y las seriedades de D. Quixote⁵⁸⁶.

Las dos funciones tuvieron lugar en coliseos decorados y adornados al efecto, de lo que también el *Memorial Literario* da cuenta, y la música como siempre tuvo un papel especial no sólo fuera de los teatros, con conciertos y acompañamiento a los eventos de calle, sino en el interior de estos. A este respecto, la orquesta que ilustró y acompañó *Los Menestrales*, dirigida y compuesta su música por Blas de la Serna, contaba con 9 violines, 2 violas, 2 oboes, 4 trompas, tres bajos y timbales⁵⁸⁷. No hemos encontrado la formación orquestal de *Las Bodas de Camacho*, cuya composición y dirección estuvo a cargo de D. Pablo Esteve. ¿Era esto una muestra más de que los asuntos musicales funcionaban mejor en la compañía de Rivera, bajo el cuidado de Blas de la Serna?

Dato curioso que hemos encontrado es que en listas de invitados y reservas de asientos de luneta para una de las funciones de *Las Bodas*, se encontraban dos de nuestros conocidos ‘apasionados’ de La Tirana, que figuran muy a menudo en el expediente de divorcio: Don Joaquín Palafox, Brigadier del ejército, hombre instruido y asiduo del teatro, del que tendremos ocasión de proporcionar más datos de su interesante biografía; y Don Ramón Francisco de Paula de Ibarra, Conde de Mora⁵⁸⁸.

Probablemente, Rosario Fernández se tomó un descanso en la segunda quincena del mes de agosto, pues fue rebajada de ración a partir del 24 de Agosto, y consta la misma circunstancia en 5 de septiembre, lo que indica que no participaría muy probablemente en *La piedad de un hijo vence la*

⁵⁸⁶ *Memorial Literario*, nº 7, julio de 1784, pp. 97-98.

⁵⁸⁷ AVM, 1-385-1, el coste total de la orquesta era de 420.-rs. diarios: cobraban 16 rs todos sus componentes, excepto los dos primeros violines (Andriozzi y Monjuy) que percibían 25 rs., los 4 trompas (20 rs.) (Geronimo. Boca, Guillermo, Penchikeler, Manfredi), y los bajos (24rs.).

⁵⁸⁸ AVM, 1-360-1.

impiedad de un padre, y real jura de Artaxerxes, de Bazo que se llevó a escena entre el 1 y 5 de septiembre.

Sí nos consta que está presente, o al menos no rebajada de ración, para la representación de *El fabricante de paños*, adaptación de Valladares estrenada en Julio del año anterior muy probablemente por ella misma⁵⁸⁹. Llama la atención en relación a este reestreno de Valladares que en sólo dos días obtuvo más de 9.000 rs, especialmente el segundo día domingo en que alcanzó la cifra de 6.144 rs.

En octubre, continuaría Rosario Fernández con la serie de comedias del teatro del Siglo de Oro que se repusieron para el comienzo de la temporada de invierno: *Cada uno para sí, Apeles y Campaspe, La amistad vence al desdén*, etc, constando sólo que fue rebajada de ración entre los días 9 y 12 en las funciones de *Celos no ofenden al sol* de Antonio Enríquez Gómez, y entre el 15 y el 19 en la comedia *Es la Parca más sangrienta, mujer amante y airada*, comedia ‘exornada’ al parecer por Fermín del Rey, según nos dicen con dudas R. Andioc y M. Coulon⁵⁹⁰.

A continuación, entre 22 y 24 de Octubre, representó Rosario Fernández el papel de doña Juana en la comedia de Villegas *Lo que puede la crianza*, en uno de cuyos apuntes manuscritos viene reflejado a mano el reparto del año anterior: “Año de 83. Dn. Pedro, Barba; D^a Juana, 1^a; D^a Leonor, Sobrest^a; D^a Isabel, 2^a; Inés, G^a”⁵⁹¹.

Entre primeros de noviembre y año nuevo de 1785, se van a producir cinco estrenos en los teatros de Madrid, tres de obras del cómico y dramaturgo Luis Moncín y dos de Valladares. Del primero se producen: una refundición de una antigua obra suya, *La crueldad y sinrazón la vence*

⁵⁸⁹ AVM, 1-383-2, deducimos su presencia porque figuraba ya en las listas de ensayos de la *Emilia* (unos días antes (3-6 Julio)...”En el mismo expediente figuran las cuentas de tramoya de “la comedia *El Fabricante de Paños*: “...un puente de un ojo con su río, un telon de tres puertas y dos al tablado a cada lado una...”140rs. Vtº Mtez.

⁵⁹⁰ Extraigo estos datos, así como los anteriores referidos a atribuciones de obras, de R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera Teatral madrileña...*, v. 2, pags. 658 y 710.

⁵⁹¹ BHM, Tea 1-41-9,a1.

auxilio y valor, Magencio y Constantino, ahora llamada *Vencer magia con auxilio, tiranías de Magencio y triunfos de Constantino*, representada entre el 4 y el 11 de noviembre con importantes recaudaciones. Nos consta que participó en su representación Rosario Fernández por una lista de ensayos realizados el día 3 por la noche⁵⁹².

También para la comedia que llamaban de la Concepción, logró estrenar el cómico catalán su comedia *Sertorio el Magnánimo*, en la que no es seguro que participara La Tirana, pues aunque no es rebajada de ración en las hojas de ‘gastos de tablado’, no figura en la lista de los ensayos, en la que sí figura Nicolasa Palomera⁵⁹³ que pudo sustituirla. Asimismo, Moncín firmó la comedia de navidad *Hechos heroicos y nobles del valor godo español* que permaneció en cartel entre el 25 de Diciembre y el 7 de Enero con muy altas recaudaciones que totalizaron 91.969 rs, con una media diaria de 6.570.-rs superior a los mayores éxitos como el de *El mágico de Astracán* en la navidad de 1781. Nos consta la participación de ‘mariadelrosario’ (sic, en las listas de ensayo) por su presencia en los ensayos que se produjeron el día 24 por la mañana y por la tarde⁵⁹⁴.

Los dos estrenos restantes de que hablamos fueron obra de Valladares. *El vinatero de Madrid*⁵⁹⁵, se estrenó el 12 de Noviembre y se mantuvo en cartel hasta el día 23, en formato de comedia sencilla, con cierto éxito que se tradujo en una recaudación total de 36.904.-rs de vll., lo que hace una media diaria de 3.075.-rs, que constituye un porcentaje de casi un 60% sobre la recaudación máxima (5.306.-res.) del Teatro del Príncipe en este formato de representación.

⁵⁹² AVM, 1-384-2.

⁵⁹³ AVM, 1-385-2

⁵⁹⁴ AVM, 1-384-2

⁵⁹⁵ AVM, 1-384-2, contiene recibo firmado por Valladares de haber cobrado 900 rs por *El Vinatero de Madrid*, fechado el 26 de Noviembre de 1784. Recibe el pago de D. Juan Fillol y no como en otros casos por petición del Autor.

El otro estreno de Valladares fue su melodrama titulado *El carbonero de Londres*⁵⁹⁶, drama urbano tan del gusto del público del momento. Las recaudaciones totalizaron 33.242.-rs, una media diaria de 3.694.-rs., entre los días 13 al 21 de diciembre.

En el mes de enero, podemos documentar que tras la comedia de navidad de la que ya hemos hablado, vemos rebajada de ración a la Dama (entre 17 y 20 de enero) en la habitual comedia de Moreto *El parecido en la corte* y en la de Martínez de Meneses *El mejor alcalde el rey*, aunque sí intervino en el estreno de la comedia de Valladares, *La amistad es lo primero*. Respecto a esta comedia decía el *Memorial Literario*:

[...] El Autor de esta Comedia (según se dijo) no la había compuesto para representarse en un teatro público, sino en una casa particular, y así no podía ser acomodada sino para un cierto numero y clase de gentes. Añádase á esto que parece estaba sembrada de Letrillas y Arias para el canto, de cuyos adornos salió desnuda al Teatro, y no gustó al público⁵⁹⁷.

Cabría también a Valladares el privilegio de cerrar la temporada con un estreno *La Magdalena cautiva*, cuyo papel principal femenino nos consta que hizo la Tirana pues asistió a los ensayos la noche antes (28/1/85). Según las cuentas del copista de música de la compañía, junto a la música para esta comedia se estrenaron las tonadillas *Garrido enfermo y su testamento* y *El Arbitrio para comer*. Todo ello junto al sainete *El castigo de la miseria*.

Respecto a este estreno de Valladares dice el *Memorial Literario* refiriéndose a su efecto en el público:

[...] igualmente pudieron advertirlo mucho que agradó en la 2ª Jornada la escena en que los esposos y padre cautivos ven á la hija, que lloraban muerta, aumentándoseles nuevo dolor por que la quiere Tarif quitar la vida, el qual calmado en el Ins por la protección que interpone Celima, es causa de que crezca el furor de Tarif; también

⁵⁹⁶ AVM, 1-384-2-hay recibo firmado por Valladares de haber cobrado 550 rs por *El Carbonero de Londres*. 17 de diciembre de 1784.

⁵⁹⁷ *Memorial Literario*, enero 1785.

podieron notar [los espectadores] que lo maravilloso y triste de los lances, el horror de las tiranías de Tarif, lo bien animado de los razonamientos, la buena expresión de los afectos, y las bellas imágenes y sentimientos tuvieron en todas las tres Jornadas suspenso al auditorio⁵⁹⁸.

Y Ibrahim el Soyed, nos resume el argumento de esta comedia heroico-sentimental de la siguiente manera:

[...] Otra vez el siglo XV se convierte en escenario en la comedia *Magdalena Cautiva*. Se trata de uno de los hechos frecuentes en estos siglos: el cautiverio de españoles por parte de piratas argelinos. Magdalena mujer española cae cautiva en manos de los argelinos. Tarif, regente de Argel, por la ausencia del rey Ibrahim, pretende rendir a Magdalena a sus deseos amorosos. Para conseguirlo practica todo tipo de atrocidades contra ella, aunque todas sin efecto. Al final, llega el rey Ibrahim y castiga a Tarif y pone en libertad a los cautivos españoles⁵⁹⁹.

Obtuvo este estreno un rotundo éxito, con recaudaciones de un total de 66.417 rs., con una media diaria de 6.038 rs.

Temporada de 1785-86.

La situación personal de María del Rosario Fernández queda bastante patentizada en el memorial que a principios de la temporada 1785-86 eleva a la Junta de Teatros en el momento en que se procedía ya a la formación de las compañías. Ni que decir tiene que los entresijos de toda su batalla matrimonial que conocemos por su expediente de divorcio, arrojan luz sobre el citado documento que reproducimos a continuación:

[...] Muy Ilustre señor:
María del Rosario Fernández, que ha servido el último año cómico de primera dama en la compañía de Manuel Martínez, con el mayor rendimiento expone: Que ya consta a V. S. que hallándose representando en la ciudad de Barcelona fué llamada a la corte por disposición del Gobierno, para que sirviese á este público, y que, sin

⁵⁹⁸ *Memorial Literario*, febrero 1785, pp. 219-20.

⁵⁹⁹ Ibrahim el Soyed, *Don Antonio Valladares...*, pág. 105.

embargo de las más activas súplicas que dirigió á los pies del Trono para que la permitiesen su regreso á la expresada ciudad, no pudo conseguirlo.

Todo lo hizo con orden de su marido, a quien notició la Real resolución y la urgente necesidad de que remitiese á la suplicante desde luego sus ropas y alhajas con que se había quedado, y sin las que no podía en manera alguna salir al teatro. Pero, lejos de cumplirlo, como debía, procedió á disiparlas, abandonando enteramente a la suplicante, que con el auxilio de la Excma. Sra. Duquesa de Alba vistió la primera representación, y después se vio precisada para continuarlas y establecerse á contraer en las tiendas de los hermanos Moreda y otros varios los crecidos empeños que son notorios y van aumentándose diariamente en términos que la son intolerables.

»Transcurridos algunos años sin haber tenido ni aun carta de su marido, se presentó en la corte, creyendo con equivocación que la suplicante se hallaba opulenta; y como la larga experiencia que ésta tenía de su perjudicial sociedad la hubiese determinado a no admitirle, acudiendo para ello al Juez competente, no quedó que hacer á Castellanos para engañar de nuevo á su mujer con las ofertas más expresivas de su enmienda, que también la aseguró el Sr. Corregidor de esta villa, ó imponerle en su defecto la debida corrección.

Con esta confianza admitió á su marido y experimentó en algún modo su moderación. Se concluyó el año cómico, y precisada la suplicante á implorar de la piedad de la villa el subsidio que le era indispensable para el pago de sus deudas e impedir su nueva contracción, hizo el conveniente recurso que se dignó atender ofreciéndola 4.000 reales de anual gratificación, que después tuvo á bien compensar con el empleo de mancebo de aposentos que confirió á su marido, sin duda en el firme concepto de que su producto serviría para el fin á que se vinculaba, en alivio de la suplicante y obsequio del público.

Así era de esperar atendidos los antecedentes. Mas en lugar de verificarse, ocurrió que en el momento que se vio Castellanos con el empleo transformó enteramente su conducta, llevándola al extremo de introducir contra la suplicante demanda de divorcio con la siniestra intención que es notoria y con la injusticia que publican las providencias del Sr. Vicario y del Consejo.

No contento con este procedimiento tan extraño, la sustrajo todas sus alhajas con que servía al público, y desde entonces ha continuado la mas impía invención de los medios que ha considerado propios para afligir y aniquilar á la suplicante, de cuyas resultas ha padecido las graves enfermedades que todos saben y los mayores atrasos que se dejan considerar en medio de tan costosos pleitos.

En este infeliz estado se presenta ante la notoria justificación de la villa de Madrid. Los esfuerzos con que ha procurado hasta ahora servirla le son notorios y, cree, por lo mismo, que serán suficientes para inclinar su piadoso ánimo á que dispense y atienda esta humilde súplica, cuyo solo objeto es la habilitación de la exponente para aumentar sus méritos en servicio de V. S. M. I. Y mediante que la es imposible conseguir este honor cercada de acreedores y de motivos que acrecen su número, sin que las cortas utilidades del teatro sean

capaces de franquear no sólo los gastos que éste exige en una parte principal, si que ni aun la mísera subsistencia de su familia; cuyos constantes hechos impulsaron en la justificación de V. S. la providencia de conceder á la suplicante el subsidio anual de 4.000 reales, que lejos de haber tenido efecto se ha verificado el aumento de sus empeños y necesidades. Por tanto, suplica á V. S. M. I. rendidamente que, en atención a todo lo expuesto, y a los vivos deseos que la animan á sacrificarse en su obsequio, se digne concederla a dicho fin el anunciado anual subsidio de 4.000 reales, o cuando no la estime acreedora a él, a lo menos la correspondiente licencia para que pueda diligenciar su establecimiento en otra compañía cómica y conseguir en ella el alivio que indispensablemente necesita y apetece, únicamente para volver después a continuar sus servicios a este público con mayor esfuerzo. Cuya gracia implora y confía de la experimentada piedad de V. S. M. I. Madrid, 18 de Febrero de 1785.

María Fernández⁶⁰⁰.

Nunca hemos visto que Rosario Fernández firmase con el alias por el que todo el mundo la conocía y que sí que utilizó para dirigirse a su público en el teatro alguna vez, como hemos visto en la despedida de la temporada 81-82. No debía querer seguir siendo conocida como la esposa de El Tirano. Aquí firma escuetamente María Fernández. La Junta de Teatros en reunión posterior accedió a la petición económica de la actriz, pero las reticencias de alguno de sus componente hizo solicitar a Armona un informe de la Contaduría para hacer cuentas de lo que María Fernández ingresaba desde que servía en los teatros de Madrid. Ya vimos cómo se la favoreció a su llegada, no sólo accediendo a sus peticiones hasta su acomodo en la compañía de Martínez, y gratificándola por la iniciativa de Armona, seguramente conocedor de sus dificultades, y quizás por otras razones de cercanía personal que intuimos pero no hemos llegado a documentar.

La Junta resolvió a la vista del informe de contaduría del que presento un extracto:

⁶⁰⁰ AVM, 2-461-15.

[...] vino á disfrutar esta cómica en el primer año de su ingreso más de 15.000 reales de vellón... En el de 1783 solicitó, unida con su marido Francisco Castellanos, la futura de una plaza de mancebo de aposentos, y el señor Corregidor se la concedió a Castellanos por decreto de 1º de Marzo de este año; y habiendo ocurrido la vacante que causó el fallecimiento de Bernardo Pérez, que lo era del coliseo del Príncipe, recayó la propiedad de la plaza en Castellanos, a cuyo fin recurrió por sí solo al Sr. Corregidor, como resulta de su memorial y decreto puesto al margen, con fecha 29 del mismo mes de Marzo...Juan Bautista Lavi y Zabala.⁶⁰¹

Por su parte, el informe del Secretario de la Junta dice:

[...] En cumplimiento del acuerdo de la Junta de formación de 14 del corriente, debo informar que en la formación de compañías celebrada en 10 de Marzo del año pasado de 1783, habiéndose hecho presente un memorial de María del Rosario Fernández, primera dama de la compañía del cargo de Manuel Martínez, se la concedieron 3.000 reales vellón de ayuda de costa, sin que causase exemplar, con arreglo á la práctica de las Juntas de formación y a la orden de S. M. del año de 1758, en que expresamente se manda que á las partes que se distinguan se las premie⁶⁰².

Con vistas a la formación de las compañías de esa temporada, elevaba también el cómico y dramaturgo Luis Moncín memorial el 2 de febrero diciendo que había vuelto a Madrid -en 1784- procedente de Cádiz, como galán 10º de la compañía de Martínez. Estaba casado con Victoria Ferrer y decía también a la Junta que tenía con él cinco de familia y que mientras en Cádiz ganaba 80 reales diarios, en Madrid no llegaba sino a solo 11 reales y medio⁶⁰³, entre partido y ración y que el año último había suplido cuando algunas habían ido a Aranjuez a divertir a SS. AA, y cuando por ser obra nueva ninguno se atrevía, había él estudiado el papel en una sola noche, y sustituido hasta al apuntador. Como acabamos de ver, Moncín complementaba sueldo con sus ingresos como dramaturgo.

La repetida cantinela de las diferencias de sueldo en los teatros de Madrid con respecto especialmente a los de Cádiz era cierta. A fines de la

⁶⁰¹ AVM, 2-461-15.

⁶⁰² Ibid.

⁶⁰³ AVM, 2-461-15

década de los setenta, acostumbraba Don Miguel Fernando de Morales, empresario del teatro español de Cádiz, subir a Madrid anualmente, incluso antes de la formación de compañías de la capital, a contratar cómicos para su empresa teatral y hemos visto en los contratos existentes en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid que la costumbre era el pago de cantidades superiores, pagaderas en tres partes, la primera de las cuales era considerada adelanto para traslados y subsistencia del contratado; la segunda se pagaba en la temporada de verano; y la tercera al fin de la temporada, con un finiquito en relación a la cantidad inicial estipulada. En el caso a que nos referimos, de una 1ª dama como Josefa Carreras, se la contrataba por 60 rs. diarios, mientras en Madrid eran 30 rs. más la ración de 8 rs. Las ventajas de los cómicos de Madrid se cifraban básicamente en la jubilación, la enfermería y las constantes ayudas de costa y gratificaciones que recibían, bien es verdad que graciabiles y sometidas a ciertas condiciones⁶⁰⁴. Finalmente, suponemos que los ingresos anuales de los cómicos en Madrid y en Cádiz no serían tan diferentes, pero probablemente, y a falta de una cartelera gaditana que nos informe sobre la frecuencia de espectáculos, el trabajo sería probablemente menos agobiante que en Madrid.

La nueva temporada produjo nueve estrenos, de los que la compañía de Martínez se responsabilizó de cinco y la de Rivera del resto. Sin embargo los estrenos no llegaron sino hasta el verano. Mientras tanto, se representó el repertorio habitual existente en los caudales de cada una de

⁶⁰⁴ AHPM, escribanía de D. Manuel de Esteban Repiso, 11 de Enero de 1777: firman sendos compromisos los cómicos Josefa Carreras y Pedro Ruano, para pasar a Cádiz. Se dice de ambos contratados que "...ha servido en la compañía de los Reales Sitios..."; firman con "...Don Miguel Fdo. De Morales, Impresario del Teatro Español de la ciudad de Cádiz, que también está presente...". En el caso de la Carreras dice que "...servirá de primera Dama de las tragedias y piezas traducidas..."; en el caso de Ruano "...para servir la parte de barba en todas las representaciones de comedias francesas y tragedias y en las españolas..."; en ambos casos podían trabajar en el teatro español o en cualquier otro de Cádiz. Josefa Carreras era contratada por 60 rs. diarios y Pedro Ruano por 45 rs. diarios. Anticipaba a Josefa Carreras la cantidad de "...siete a ocho mil rs de cuya cantidad hará vale separado y la satisfará dejando de percibir en cada representación veinticinco rs. vn. Y el resto que falte, el día miércoles de ceniza de dicho año de setenta y ocho en una sola paga y buena moneda de oro o plata..."; lo mismo con Ruano, pero adelantándole sólo 4.000.-rs, que debía ir devolviendo con el resto de 20rs. de su paga diaria.

las compañías. Hasta los sainetes fueron de caudal y la compañía de Martínez no puso sainete de estreno hasta el 14 de Mayo, Pascua del Espíritu Santo, junto a la comedia *Acrisolar la lealtad a la vista del rigor. Por Fama, Padre y Amor, Cosdroas y Siroe*, traducción y adaptación del *Siroe* de Metastasio, estrenada en 1768 con música de Antonio Guerrero⁶⁰⁵. Consta la participación de La Tirana por la aparición de su nombre en el reparto de actores manuscrito en uno de los apuntes de teatro. El sainete que se representó fue *El italiano fingido*⁶⁰⁶ de Ramón de la Cruz, sátira contra la moda invasora de la música italiana. Curiosamente en octubre de la temporada de 1786 se estrenó también una tonadilla del mismo nombre, composición de Jacinto Valledor.

Don Ramón de la Cruz compuso la *Loa*⁶⁰⁷ para la iniciación de la temporada y junto a ella se hicieron dos tonadillas, una a solo de la Josefa Torres, *La critica de los Volatines*⁶⁰⁸ y otra nueva a duo, *Nicolasa y Alfonso*, según las cuentas de copias de música en que también se añade la música de la Loa.

Antonio Robles era sobresaliente de la compañía de Martínez, pero sus aspiraciones eran superiores. Había optado a ser autor en la compañía que Ponce dejó en 1782, pero se le interpuso Joaquín Palomino, de resultas de lo cual se marchó a Cádiz donde decía que ganaba 27.000 rs., cosa poco probable, por los datos que hemos visto. Volvió a Madrid y dada su valía se

⁶⁰⁵ BHM, Mus 5-6: Plantilla: Coro (S(3),T), ac. Consta de 2 jornadas: Viva viva viva el invencible Cosdroas; Los cuatro elementos tributos; en la 2ª jornada: La Persia a la vista; Supremas deidades (marcha).

⁶⁰⁶ BHM, 1-156-17, copia antigua con las aprobaciones y licencias de 21, 22, 23 y 24 de Abril de 1785. Participaban en este sainete: Victoria Ibañez, Petrola Morales, Josefa Perez.Rosa Pérez, Garrido, Tomás Ramos. Don Jacinto, Juan Ramos, María del Rosario Fernández, Coronado, Nicolasa Palomera, Paco Ramos, Martínez, Ruano, Romero, Josefa Torres,Rosa García y Paca Martínez.

En AVM, 1-385-1, hay la siguiente esquila de Martínez a Lavi fechada el 16 de Mayo de 1785: “Señor D. Juan Lavi, mi dueño y señor: espero me haga Vm. el favor de mandar poner en el gasto del día 600 reales, importe del sainete que está ejecutando mi compañía, de D. Ramón de la Cruz, su título *El italiano fingido* que el trasportero recogerá el recibo correspondiente y queda de Vm. su afectísimo y seguro servidor q. s. m. b. Manuel Martínez.”

⁶⁰⁷ AVM, 1-385-2.

⁶⁰⁸ Cfr.: F. Núñez Núñez, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, s. l., Ed. Carena, 2014, s.f.: según este autor, esta tonadilla se hizo a dúo.

mantenía como sobresaliente en esta temporada de 1785, para saltar en la siguiente temporada a primer galán⁶⁰⁹. Hombre también de ambiciones literarias, figura como autor de algunos ‘exornos’, adaptaciones de algunas obras como en el caso de *Los sucesos*, representada entre el 6 y el 9 de mayo, comedia de autor desconocido según la cartelera madrileña de R. Andioc y M. Coulon⁶¹⁰, de cuyo exorno existe recibo firmado por Robles, lo que quizás puede significar que era obra suya, pero por alguna razón ocultó su autoría y la disfrazó de exorno por el que cobró 360.-rs.⁶¹¹. La misma situación se produce en otra comedia, *La casada por fuerza*, representada entre el 15 y el 18 de diciembre de ese año con cierto éxito, y también considerada anónima por los mismos autores de la cartelera madrileña⁶¹², pero que pudiera ser también obra del propio Robles, quien cobra 500 rs. por el exorno de la pieza que él llama *El casamiento con violencia* en su recibo firmado el 16 de diciembre de ese mismo año⁶¹³. No sería extraño que Antonio Robles fuese también dramaturgo, dada su brillante ejecutoria teatral y posteriores aventuras literarias. De él nos informa Cotarelo que

[...] Era hombre de gusto y cultura literaria. En 1790 publicó una *Introducción al estudio de las ciencias*, en parte traducida del francés y en parte original, con noticias curiosas de su tiempo, en especial, sobre el teatro⁶¹⁴.

En el mes de julio, la compañía de Rivera representó de nuevo *La Frascatana* con recaudaciones muy semejantes a las de la comedia que la siguió, en este caso con la compañía de Martínez, *El vinatero de Madrid*,

⁶⁰⁹ E. Cotarelo, *Don Ramon de la Cruz...*, pág. 584.

⁶¹⁰ R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña...*, vol. 2, pag. 853.

⁶¹¹ AVM, 1-386-2. Respecto al nombre de esta pieza, cabe también decir que en el recibo firmado por el cómico Robles, figura con el nombre de *Los Acasos*. La fecha del recibo, 9 de Mayo de 1785, es la que nos inclina a identificarla con la que Andioc y Coulon sitúan por aquellas fechas con el nombre de *Los Sucesos*.

⁶¹² R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña...*, vol. 2, pag. 653.

⁶¹³ AVM, 1-386-2.

⁶¹⁴ E. Cotarelo, *Don Ramon de la Cruz...*, pag. 584.

que volvió a protagonizar Rosario Fernández, quien la había estrenado y en cuyos ensayos para este reestreno, nos consta que estuvo presente⁶¹⁵.

El *Memorial literario* reseña en su número de septiembre siguiente la puesta en escena realizada por las dos compañías de lo que titula

[...] Las Flores en obsequiosa ofrenda: Loa, varias relaciones, Sainetes y Tonadillas...Este fue el mismo festejo que en el Real Sitio de Aranjuez representaron los actores de ambas Compañías delante de sus Altezas los Serenísimos Príncipes de Asturias e infantes⁶¹⁶.

Don Pablo Esteve y Grimau, autor de la música de esta Loa consiguió, gracias a sus protectores en la corte, que esta se imprimiera y de su publicación da cuenta el propio *Memorial Literario* en su número de Julio.

Podemos considerar esa temporada de verano de 1785 como altamente musical, pues a continuación de la *Folla Real* de que acabamos de hablar, repuso la compañía de Rivera *La Frasquetana*, que así había cambiado su nombre original, ópera que tantos éxitos le había dado. Y a principios de Agosto (del 2 al 5), la compañía de Martínez representaba la zarzuela de don Ramón de la Cruz, *Los villanos en la corte*, adaptación del italiano de *La contadina in corte* de Carlo Goldoni, en la que no nos consta que participara nuestra actriz, pero es muy probable que lo hiciera porque hay una lista de ensayos para su representación el siguiente mes de Septiembre (15 y 16), en la que sí figura la Dama. Sin haber consultado el manuscrito original, por si en él figurara el reparto de esta ocasión, suponemos que Rosario Fernández haría el papel de la Condesa, pues el de la villana Benita es de cantado.

Respecto a esta obra, el mismo *Memorial Literario*, dice

[...] agradó mucho la escena de la Villana Benita en el segundo Acto en que el Confidente del Duque hizo la interpretación de las señas que se hacen con el abanico, y se tuvo por una graciosa sátira a las Damas.

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ *Memorial literario*, n° 9, 1785, pag. 110.

A continuación representó Rosario Fernández una vez más *La Celmira*, que pareciera, por sus reiteradas representaciones con éxito creciente, el bálsamo que se aplicaba la actriz para consolar con el éxito las heridas de su vida personal.

Respecto a esta reposición de la tragedia de Du Belloy, dice el *Memorial Literario* del mes de Septiembre de 1785:

[...] Esta Tragedia traducida del Francés de Mr. du Belloi, y representada en 1762, agrada en nuestro Teatro, por la maravillosa Piedad de una hija para con su padre, el contraste de los afectos que resultan de las varias mutaciones de fortuna de los personajes, y propiedad de sus caracteres. Añadase a esto el esfuerzo de la representacion por la actora que lo ejecuta, concurriendo igualmente los demás al agrado del público, en las frecuentes repeticiones de esta Tragedia...⁶¹⁷

Aparte de los elogios del *Memorial*, existe una nota del 17 de Agosto de 1785 de Martínez al contador Lavi en que justifica los gastos de tramoya de la *Celmira* diciendo "...que tuvo un día de interés Madrid como Vd. sabe y fue en el que dio más lucro..."⁶¹⁸. El Autor debe referirse al 15 de Agosto de ese año en que esta tragedia recaudó 5.295 rs., una de las mayores recaudaciones de la temporada del verano del 85.

Por los datos con que contamos es probable que M^a del Rosario tomara unas pequeñas vacaciones después de hacer *La posadera feliz*, que aunque no nos consta documentalmente que hiciera, es muy probable que así fuera, dado que era pieza que conocía muy bien. A continuación, figura rebajada de ración el 29 de Agosto en que se representaba la comedia de Valladares *El culpado sin delito* en que se hizo 'fin de fiesta' para presentar a Victoria Ferrer. No nos consta que reapareciera hasta los ensayos de la

⁶¹⁷ *Memorial literario*, n° 9, 1785, pag.120

⁶¹⁸ AVM, 1-387-1

zarzuela de Cruz de que hemos hablado antes, es decir, hasta el día 11 de Septiembre.

Ambas compañías concentraron sus esfuerzos para ofrecer novedades al público en la temporada de invierno que este año comenzó el 2 de Octubre. En cuanto a la compañía de Martínez, presentó entre el 7 y 14 de Diciembre la comedia de Moncín *Persecuciones y dichas de Raymundo y Mariana*, y para la comedia de Navidad dió a conocer por primera vez otra comedia histórica de Valladares, *El católico Recaredo*. Las dos tuvieron éxito, la primera particularmente el domingo 11 en que hizo una recaudación de más de 7.000.-rs.. En cuanto a la segunda hizo una caja el día de su estreno, el domingo 25 de Diciembre, de 8.048.-rs., lo que podríamos llamar en términos aeroportuarios, ‘overbooking’, pues la recaudación máxima del Coliseo de la Cruz era, según nos dice Armona, de 7.627.-rs. para las llamadas comedias de teatro. Se mantuvo esta comedia hasta el 6 de Enero, batiendo records los cinco primeros días. En todo ello nos consta la presencia de la Sra. Dama por las listas de ensayos⁶¹⁹, firmadas en este caso por el galán, Juan Ramos.

A principios de año (“Madrid, año nuevo de 1786”), en el numero correspondiente a la primera semana de Enero (“...Esta Carta se entregó el día quatro del presente mes en la Librería de Martinez con este sobre: *Al Censor B. L M. S. S. S...*”), había publicado *El Censor* su conocida carta sobre el teatro atribuida al fabulista Samaniego y firmada por *Cosme Damián*. El autor de la carta, se ocupa de los distintos aspectos del teatro que le preocupan, y para este mes de Enero pide al censor ocuparse de los

[...] *Dramas*.

La elección de los Dramas que se ofrecen al público debiera ser uno de los primeros cuidados de nuestra Policía. De tres objetos que pueden proponerse los que gobiernan un Teatro, a saber: enseñar, cultivar y entretener, por lo común se cuida solo del último. Si por el contrario se cuidase de los primeros se lograrían todos...”

⁶¹⁹ AVM, 1-388-1.

[...] Ni hay que pasar en blanco las comedias y tragedias en que se representan acciones tomadas de la Mitología, o bien de la Historia Griega, Romana... ¿ Que tienen que ver con nosotros la felicidad, la moral, las leyes, ni las costumbres de estos pueblos ? Sus virtudes no nos servirán de provecho, y sus vicios nos corromperán tan lindamente. Fuera de que están llenas de insurrecciones, de tiranías, de regicidios, de adulterios, de raptos, y otros mil acaecimientos que no siempre quedan castigados según las leyes de la Dramática, y mucho menos según los principios de la buena política. ¡Quanto mejor sería buscar las acciones de nuestra escena dentro de casa, y celebrar según el precepto de Horacio las glorias domésticas! ¿Por ventura es tán estéril nuestra Historia que no pueda ofrecer modelos con que excitar al ejercicio de las virtudes?⁶²⁰

La historia nacional parecía estar de moda, pues parece que Samaniego abogaba por su utilización como fuente de inspiración para los dramaturgos, y aunque renegaba de los “...comediones...” debía por aquellos días estar atento a la comedia de Navidad que se estaba produciendo, aunque fuera de Valladares, y tendría materia para curiosear en el grupo de comedias históricas de inspiración histórica nacional que se sucedieron, la primera de las cuales se produjo a continuación, la comedia de Hoz y Mota o Cañizares *Carlos V sobre Túnez*, cuya escenografía incluimos en nota adjunta⁶²¹ y en la que hizo papel Rosario Fernández como consta por los ensayos en que participó⁶²².

El *Memorial Literario* dice de esta comedia histórica: “...Son disformes las quiebras de lugar y tiempo; hay lances prodigiosos, mugeres mágicas y esforzadas; valentías y fanfarronadas españolas. Todo lo cual gusta mucho al espectador apasionado...”

Asimismo, en ese mes de Enero nos consta que participó nuestra actriz en ensayos para *Eco y Narciso*, obra de Calderón que no se reponía

⁶²⁰ *El Censor*, Discurso XCII, pp. 435-6.

⁶²¹ AVM, 1-392-1: figura en las cuentas del tramoyista con ocasión de la puesta en escena del del 11 de Noviembre de 1789: “... Jornadas. Una mutación de marina con su desembarco con varias naves... Una tienda de campaña grande de Carlos V... una vista de la ciudad de Tunez con su goleta y murallas y baluartes con sus subidas y bajadas y la marina con las naves haciendo fuego. Unos morteros y unos cañones de artillería y a un lado un baluarte con la brecha que arruinan las galeras...”

⁶²² AVM, 1-388-1

desde Mayo de 1781, presentada lo mismo que entonces como comedia de teatro. También participó nuestra actriz en los ensayos celebrados para la tragedia *Fedra*⁶²³. No se llevaba esta tragedia a las tablas de los teatros de Madrid desde 1779, lo que supone que nunca la había protagonizado La Tirana, que lo haría en esta ocasión recordando sus tiempos de los Reales Sitios. Se dio solamente dos días, el 28 y 29 de Enero con sendas recaudaciones de 4.932 y 4535.-rs (domingo), las más altas desde *Carlos V*. El sábado 28 había estrenado la compañía de Rivera la comedia-zarzuela *El extranjero* de Don Ramón de la Cruz, por lo que hubo de competir la Fedra con un espectáculo musical tan del agrado del público de entonces, y del que también se mostraba partidario *Cosme Damián* en su carta al *Censor* antes comentada. Es de agradecer la sinceridad del fabulista, y su perspicacia histórica

[...] por Dios, Señor Censor, que no me quite Vm. de nuestras tablas las zarzuelas porque les soy furiosamente apasionado. Este Drama, acaso el único que se pudiera hacer peculiar de nuestro Teatro: el único en que se reúnen tan bien la poesía y la música, el chispe cómico y las gracias líricas merecía ser cultivado de nuestros mejores ingenios”

Pero incluso en el genio satírico de Samaniego aparecía el moralista:

[...] Basta que Vm. me destierre de ellos los criados rateros, los Abates tontos o enamorados, los pillos, los truhanes, los mendigos, y otros semejantes espantajos, cuya intervención no puede dejar de afean y deslucir la escena...⁶²⁴

En relación a *El Extranjero* dice Don Emilio Cotarelo que había sido compuesta para la Condesa-Duquesa de Benavente:

[...] El Extranjero, representada varias veces en el teatro particular de la Duquesa por sus damas y después en el coliseo del Príncipe, por solas mujeres de la compañía de E. Ribera, desde 28 de Enero á 9 de

⁶²³ *Ibidem*: lista de ensayos de *Eco* y *Narciso*: participó la “...Sra. Dama...” sólo en dos de los tres días. En los ensayos para *Fedra* participó en dos por la noche cobrando a 2 rs. y una mañana percibiendo 4 rs. que era lo habitual por ensayo. Firma Ramos. Asimismo, figura la cuenta de tramoya que nos permite hacernos una somera idea de la escenografía: “...Una mutación de salón largo entera de columnas y otros adornos en el foro... una portada grande practicable y a los lados dos puertas correspondientes...”. Nogués presupuesta 200.-rs. que Martínez ajusta a 150 rs.

⁶²⁴ *El Censor*, *ibid.*

Febrero de 1786 inclusive. Hízose esta segunda vez también a instancias de la misma Duquesa, que costeó la representación de la zarzuela, á la que había puesto la música el maestro siciliano, residente en España, D. Antonio Ponzó...⁶²⁵

Doce días duró *El Extranjero* en el cartel del Teatro del Príncipe, obteniendo una recaudación total de 55.816.-rs, lo que supone una media de 4.650.-rs. Contraatacaba la compañía de Martínez a partir del día 3 de Febrero con otra de historia patria, la de Laviano, estrenada en el cierre de la temporada 82-83, *La afrenta del Cid vengada* en cuya representación nos consta la presencia de nuestra Dama por las listas de ensayos, de los que necesitó sólo el de la mañana del día de su reestreno⁶²⁶.

Se cerró la temporada 1785-86 con el estreno de una comedia histórica más, *La restauración de Astorga por don Alfonso el 1º* debida a Luis Moncín. Figuró en su reparto Rosario Fernández pues la ensayó entre el 10 y el 13 de Febrero⁶²⁷, mientras se ponía en escena la comedia de Comella *La buena esposa y el puerto de Flandes*, en cuyos ensayos nos consta que no participó, lo que nos inclina a pensar que no salió a las tablas del Coliseo de la Cruz en esta ocasión. *La buena esposa* había sido estrenada en el verano de 1781.

Rivera ponía en el Teatro del Principe otro estreno de comedia histórica, en este caso con autoría de Don Manuel Fermín de Laviano, *La Conquista de Madrid por el rey Don Ramiro y conde Fernán González*, con abundantes recaudaciones muy semejantes a las de la otra compañía.

⁶²⁵ pag. 214. En AVM, 1-388-1, hay listas de ensayos de esta zarzuela los días 25, 26 y 27 de Enero de 1786 en que figuran "...la Sra. Polonia, la Sra. Catalina, la Sra. Pulpillo, la Sra. Ribera..." y el ultimo día están la la Sra. Petrola y Lorenza Correa. Firma Merino

⁶²⁶ AVM, 1-388-2.

⁶²⁷ AVM, *Ibidem*. También se encuentra en este legajo la cuenta y descripción de la escenografía fabricada al efecto.

Temporada de 1786-87.

Se inició la temporada por la compañía de Martínez con la consabida comedia de nuestro teatro áureo, en este caso *Bien vengas mal si vienes solo* de Calderón, acompañada de una *Loa* compuesta por Don Ramón de la Cruz, sainete del mismo autor, *Los desconfiados* y una tonadilla nueva a 3, *El autor del parador de el Sol* ⁶²⁸.

Doce fueron los estrenos de esta temporada, de los que ocho fueron producidos por la compañía de Martínez y el resto por la de Ribera. El primero de ellos se llevó a cabo recién iniciada la temporada, entre el 29 de Abril y el 3 de Mayo. Se llamaba esta comedia *El buen padre* y su autor era Luis Moncín. Fue la única comedia que el actor catalán estrenó en esa temporada, y lo mismo ocurrió con el resto de ‘ingenios’ habituales de los teatros de Madrid: Comella, Fermín del Rey y Valladares también estrenaron sólo una vez en esa temporada, mientras que Solo de Zaldívar estrenó dos comedias y Zavala y Zamora los dos primeros capítulos de su ‘serie’ sobre Carlos XII de Suecia.

Al parecer, en esta temporada acudió en busca de los públicos el joven Leandro Fernández de Moratín. Él mismo lo cuenta en relación con el ansiado estreno de su primera comedia *El viejo y la niña* ⁶²⁹. El mundo dramático de los teatros de Madrid no era el de Don Leandro y los que competían por hacerse hueco en las tablas no tomaron muy en cuenta al joven escritor. Para empezar, tenía competidores en la misma compañía, pues como hemos visto, el apuntador Fermín del Rey y los cómicos Moncín y Robles deseaban estrenar, o ‘exornar’, y lo hacían. Sea como fuere, hemos encontrado una “Cuenta del sobrante de lo escrito de la compañía de Martínez del año cómico de 1786 a 1787” y en ella figura entre las copias de

⁶²⁸ AVM 1-388-2, esquila de Martínez a Lavi en que pide le pague la Loa a Cruz (16/4)

⁶²⁹ *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio*, t. I., pag. 47.

las piezas teatrales que se hicieron aquella temporada “...El viejo y la niña, nueva, saca y dos copias. 60 (rs.)...”⁶³⁰. La cuenta es de fines de temporada, es decir, de Febrero de 1787. El mes de Enero anterior, Don Leandro había partido para Francia como secretario del financiero Cabarrús. Probablemente su ausencia hizo caer en el olvido, de momento, su propuesta de estreno.

Para la comedia del *Corpus* se presentó otra comedia nueva, en este caso de Zavala y Zamora inaugurando su saga sobre el monarca sueco Carlos XII, *Triunfos de valor y ardid, Carlos XII de Suecia*, en que nos consta que intervino Rosario Fernández por su participación en los ensayos⁶³¹.

Comparando Comella con Zavala y Zamora, resalta Ivy McClelland “...el rasgo más moderno de las obras heroicas de Zavala: el énfasis en la compleja caracterización de los personajes...” y añade que

[...] es sin duda Comella quien debe ser considerado como el más popular especialista en sensibilidad extranjera, así como es Zavala quien más acertadamente puede ser considerado responsable de la adecuación del teatro heroico nacional a la luz –mejor diríamos al cegador brillo- de las ideas que circulaban entre la población española moderna.⁶³²

Ese mes de Junio participó también nuestra Dama en las comedias *Aun de noche alumbra el sol* y la *Magdalena cautiva*. Respecto a la primera, hay esquila de Martínez al contador Lavi pidiéndole libre 600.-rs por el exorno de esa comedia a petición del galán “..pues para hacer algunas nuevas se ve en la precisión de que se las compongan por estar el caudal exhausto y ser preciso variar de las cotidianas para lograr dar gusto al público y tener alguna más utilidad las compañías y las sisas [del propio de Madrid]...”⁶³³. Sospechamos que era el propio galán, Antonio Robles, quien ‘exornaba’.

En el mes de Julio actuaron al alimón las dos compañías, y por las comedias puestas por la compañía de Martínez suponemos que Rosario

⁶³⁰ AVM, 1-388-2.

⁶³¹ ib., :lista de ensayos en que participa la Sra. Dama, quien además añade un día más para “...leer comedia la sra. Dama y la sra. Segunda...”

⁶³² I. McClelland, ob. cit., II, pags. 243-244.

⁶³³ ib.

Fernández se mantuvo activa, hasta fines de mes en que constataremos su ausencia. La serie de piezas fueron sus muy habituales *La esposa persiana*, *La bella pastora*, y un estreno de Don Luciano Comella, *La Cecilia* (1ª parte), todas en el Teatro del Príncipe.

En cuanto al estreno de esta última, nos consta que participó la Tirana por el ejemplar de apunte manuscrito conservado en que figura el reparto de los actores, haciendo el de “Cecilia, hidalga pobre”, mientras que Robles hacía de Lucas, su marido. Esta obra se reestrenó inmediatamente en el mes de Noviembre siguiente, probablemente por su éxito inicial pues para ser temporada veraniega tuvo recaudaciones de cierta enjundia.

El *Memorial Literario* dice respecto a este estreno que:

[...] Esta Comedia se había representado antes, en una casa distinguida adornada de algunas canciones y músicas, que suprimieron en la representación pública...⁶³⁴

Comella estrenó la comedia en casa de su protector el Marqués de Mortara, como se dice en uno de los apuntes manuscritos conservados en la Biblioteca Histórica de Madrid⁶³⁵, donde también figuran repartos de actores de distintas reposiciones, apareciendo en el que parece ser el de estreno, María del Rosario en el papel de “...Cecilia, hidalga pobre...”. La música es de Blas de la Serna, a pesar de que el compositor de la compañía de Martínez seguía siendo Don Pablo Esteve, bien es verdad que aquella temporada estival compartían escena las dos compañías. Según parece, a pesar de que la música está fechada para el estreno, el *Memorial* es terminante diciendo que se hizo sin música en el estreno. Por otra parte, Blas de la Serna era también protegido del marqués de Mortara y bien pudo hacer la música para el estreno doméstico de la pieza.

En otra parte de su comentario remarca el *Memorial Literario* refiriéndose a los defectos de forma que aprecia en la obra “...todo lo

⁶³⁴ *Memorial Literario*, Agosto 1786, p. 471.

⁶³⁵ BHM, Tea 1-16-4,B

compensa el terror de aquella escena trágica, las vivas expresiones y tiernos lamentos de su esposa...”⁶³⁶. La escena en cuestión reúne perfectamente los rasgos que se atribuyen a la comedia sentimental en “...el periodo de su máximo apogeo...”⁶³⁷, sensibilidad extrema, suspiros, patetismo⁶³⁸.

En el manuscrito de la *Cecilia*, llegada esta escena, las acotaciones escenográficas son las siguientes:

[...] Oscuro. Mudase el teatro en esta forma. El primer término... figurará el zaguán de una casa de lugar... En lo que figura zaguán habrá dos puertas transitables a los lados... la de la derecha estará cerrada y la de la izquierda abierta hacia la escena y echada detrás de ella una cortina que estará recorrida... Aparecerá en la pieza interior (que estará alumbrada de una vela puesta en un candelero, sobre una mesa) Cecilia dormida, soñando. No ha de haber más luz en el teatro que la dicha vela, y el zaguán estará osbscuro.

CECILIA Ahora que la noche
entre oscuros bosquejos,
sale a pintar estrellas
borrando las pisadas del sol bello...
Romped suspiros mios
Romped aqueste pecho
Para que por más bocas
Respiren los pesares que padezco.
¡ yo por un joven loco
ver mi decoro expuesto!
¡ Yo mirarme apartada
de mis humildes cuanto amados techos!
¡ Ah Marqués! Mas qué digo?
De ti yo no me quejo;
Quéjome de mi rostro
Que él ha sido la causa de tus yerros
Mal haya la hermosura
Principio del deseo,
Peligro del sentido
Y tósigo letal del pensamiento.

⁶³⁶ *Memorial Literario*, Agosto 1786, pág. 473.

⁶³⁷ J. Cañas Murillo, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994, pág. 63.

⁶³⁸ M.J. García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Universidad de Valladolid, 1990, pág. 184.

Debía lucir *La Tirana* en esta escena los afectos que tanta fama le dieron entre sus partidarios. Se habla de ‘los chorizos’ y ‘los apasionados’, pero habría que preguntarse si sus apoyos no estaban situados en la cazuela.

Por otra parte, como dice M^a Jesús García Garrosa,

[...] en *La Cecilia* tenemos prácticamente todos los ingredientes de esa mixtura heredada del barroco y propia de todos los géneros populares: variedad de metros, mezcla de personajes, temas, estilos, tonos, presencia de música, recurso a la comicidad...⁶³⁹.

Y el *Memorial Literario* lo subraya también, pues junto al comentario sobre la escena a la que hemos aludido antes,

[...] También agradaron mucho las escenas graciosas que representaron el Alcalde de la aldea con sus procuradores y regidores para divertir á sus Señores...⁶⁴⁰.

Por un curioso incidente ocurrido en su reestreno de Octubre del año siguiente⁶⁴¹, podemos deducir que efectivamente debió estrenarse con la música compuesta al efecto, o al menos eso dice Martínez en su defensa ante los reproches de los comisarios Tahona y Hermosilla. Ambos se quejan al contador Lavi que los autores de las compañías hacen lo que les da la gana respecto a ofrecer comedias de alza cuando les parece y que ello ha ocurrido con la *Cecilia* (1^a parte) el 23 de Octubre de 1785. Lavi comunica esto a los Autores, recordándoles que deben poner en conocimiento de la Junta con antelación las características de las comedias que programan. Martínez contesta protestando de que le acusen de inobediente y que ha ofrecido dicha comedia “...en los términos en que se ejecutó cuando se estrenó, teniendo esta comedia todas las cualidades para ser de subida por la mucha música de que está adornada, ser también de las piezas modernas y al mismo tiempo

⁶³⁹ M.J. García Garrosa, “La comicidad en *La Cecilia*, "drama" de Luciano F. Comella”, *Scriptura*, 15, (1999), pp. 133-144, pp. 134-135.

⁶⁴⁰ *Memorial Literario*, *ibid.*

⁶⁴¹ AVM, 1-390-1

adornada de sainete y tonadilla nueva con gasto también de visualidad y al mismo tiempo estar las compañías desde tiempo disfrutando de este alivio de la subida en funciones de esta misma calidad, tragedias...⁶⁴²; añade que los comisarios tenían lista de las comedias con alza y que si había reparo lo hubieran expresado, y que no repetirán lo hecho.

Consultando los manuscritos de esta comedia, observamos que hasta que no se imprimió no contó con la pequeña canción inicial que sí figura en uno de los apuntes⁶⁴³ que se conservan, en este caso impreso

“Lirio y jazmín
Rosa y clavel
Quiero yo coger
Para hacer guirnaldas
A mi dulce bien”

Sabido es que raramente cantaba Rosario Fernández. Es muy posible pues, que esa canción se eliminara debido a que fue ella quien estrenó esta obra, lo que no impediría a Comella querer preludiar su obra con una cancioncilla que, por otra parte, no figura en las partituras de Laserna⁶⁴⁴.

Nuestra dama estuvo rebajada de ración desde fines de Julio hasta finales de Septiembre, como consta en las hojas de gastos de tablado⁶⁴⁵ que hemos consultado. Esta debe ser la baja por enfermedad que luego se citará repetidamente por el autor Martínez en informes posteriores cuando habla de dos enfermedades de nuestra Dama, en 1786 y 1787.

La compañía de Rivera reestrenó *La italiana en Londres*⁶⁴⁶ en esta

⁶⁴² Ibid.

⁶⁴³ BHM, Tea 1-16-6,A

⁶⁴⁴ BHM, Mus 25-11.

⁶⁴⁵ AVM, 1-389-2: en gastos tablado, hemos constatado que se rebaja de ración a la Dama en los días siguientes: 30/7/86; 10, 13, 15 y 18/8; 17, 21 y 24/9.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, existe cuenta de las adaptaciones y ensayos de esta ópera y luego hay lista de copias de música “...para enseñar dicha opera. Partes: Polidoro... Briñoli, Madama... Pulpillo, Sumes... Garcia, Laureta ...Rivera, Livia... Tordesillas, Milor... Mayorito, ...” y la cuenta de tramoya que nos da una idea de la escenografía: “Jornadas. Una mutación entera de calle con varias tiendas y en el lado derecho una tienda de café con su respaldo... y toldo y al otro lado una puerta de posada de caballeros y en el foro un telón con el puente y río y la vista del Tiber... Una mutación de jardín entera brutasca con su telon y demás adornos...Una mutación de atrio entero con varios arcos y telon ...” 2500.-rs, rebajado por Martínez a 2100rs.. Hay lista de ensayos de los días 12, 13, 15, 16, 17 y 18 por la mañana y por la noche.

temporada estival, concretamente entre el 29 de Agosto y el 3 de Septiembre. El *Memorial Literario* de Febrero de 1785 decía con ocasión de su estreno el 29 de Enero de ese año:

[...] Esta Opera, cantada por Cómicos Españoles se vió con mucho gusto por el primor con que la ejecutaban, sin embargo de ser lengua extraña: y tanto mas admiración causaba, cuanto mayor adelantamiento advertían haber conseguido los que ya habían hecho sus pruebas en la Frascatana, y los Visionarios, siendo también digno de notarse ser la primera vez que se ensayaba una de las Actrices que hacía el papel de Laurina...⁶⁴⁷

La necesidad de contar con partes de cantado era sentida, como ya hemos dicho anteriormente, por la compañía de Martínez que veía una ventaja en este campo por parte de la compañía rival de Rivera. Ya lo había previsto el compositor Esteve al principio de la temporada cuando elevó memorial a la Junta en que pedía ayuda pues hay este año muchas partes nuevas y tendrá un trabajo extraordinario para prepararlas; y añade:

[...] que seria conveniente la plantificación de una previa escuela o colegio de música, en donde, bajo el amparo y título de N.S. de la Novena, con la protección de Madrid y sus caballeros comisarios, concurrieran niños y muchachas de siete a diez años, hijos de los actuales cómicos de la corte...⁶⁴⁸

La compañía de Martínez inauguró la temporada de invierno con la comedia de Tirso de Molina, *Una de las tres o amar por señas* acompañada del sainete de Cruz *El sombrero* en que La Tirana hizo el papel de Doña Laura, esposa petimetra, presumida y caprichosa que obliga a D. Bruno a ocultar el luto por su padre para ir al baile⁶⁴⁹.

Entre el 4 y el 15 de Noviembre se estrenaba la comedia de autor desconocido *La religión cristiana y musulmana nobleza*. A la vista del manuscrito de esta comedia⁶⁵⁰, comprobamos que La Tirana hizo el papel

⁶⁴⁷ *Memorial Literario*, Febrero de 1785, pag. 212.

⁶⁴⁸ AVM, 1-386-1.

⁶⁴⁹ AVM, 1-388-1: existe recibo manuscrito firmado por Don Ramón de la Cruz el 4 de Octubre de 1786.

⁶⁵⁰ BHM, Tea-1-63-17B

femenino principal, Isabel. En la misma ocasión se estrenó el sainete de Cruz, *Los despropósitos*, en cuyo reparto, sin embargo, no figura la actriz.

La comedia del día de la Concepción fue en esta ocasión *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde* (2ª parte) de Salvo y Vela, que no se reponía desde 1780. Los ensayos para esta comedia de las llamadas de magia, empezaron el día 3 de Diciembre por la noche, pero la Dama no asistió hasta el 5 por la mañana, repitiendo el 6 mañana y noche y el 7, día del estreno, por la mañana: costaron 180 rs.⁶⁵¹ Las recaudaciones fueron abundantes, un total de 63.887.-rs. a una media de 5.324.-rs. de entrada diaria.

Para la comedia de navidad, la compañía de Martínez apostó por un nuevo estreno de Zavala y Zamora, *El sitio de Pultova por Carlos XII* (2ª parte), continuación de la saga iniciada el Corpus anterior, dedicada al monarca sueco. Nos consta por las listas de ensayos⁶⁵² que participó Rosario Fernández en las representaciones que se llevaron a cabo entre el 24 de Diciembre y el 7 de Enero siguiente. Probablemente desempeñaría la Tirana el principal papel femenino, ‘Isabela, esposa de Renchild, generalísimo de Carlos XII’⁶⁵³, pues el resto de papeles femeninos son muy secundarios. Las

⁶⁵¹ AVM, 1-389-2. Con las cuentas presentadas por el tramoyista existentes en este expediente, podemos hacernos un idea de la complicada escenografía de esta comedia: “...Primeramente doce pájaros y la venta que baja el gracioso, Graciosa y Vejete... Una mutación de salón regio que se compone de 8 bastidores y un telón y cuatro bambalinas... Cuatro carros para cuatro ninfas,, Una vista de salón de columnas para la cena del Moro que se compone de diez bastidores y un telón y sus bambalinas en esta vista hay dos escotillones para los que sirven los platos... 2ª Jornada. Un bastidor chico de ruinas y siete trozos como de fabrica corpóreo para tapar los chicos que quedan arruinados y un balancín con un mochuelo donde baja el diablo... Una mutación de jardín largo que se compone de diez bastidores y un telón y cinco bambalinas... de barandillas y un cenador y un pedestal para la estatua y cuatro troncos y un violón corpóreo con su arco para el muchacho... Dos vuelos para la dama y el segundo galán que se componen de una maroma que coge desde el tablado a los aposentos de un lado y otro y dos cubillos con sus garruchas y pernios con dos cuerdas de Nata (¿) que suben los vuelos... un escotillón con dos figuras... 3ª Jornada. Dos caballos para el balancín... Una mutación grande de infierno pintado en los laterales que son ocho y con respaldos figuras infernales con sus calabozos, cuatro bambalinas... tres grandes y una chica. Un globo terrestre con su pie y peana para que esté montada una figura. Dos tabladillos y dos gradillas para los vicios... Un telón de quinta... Una ermita...” 4.000 rs. que acepta Martínez. Se hizo una tonadilla nueva a 3: *El Hidalgo de Ocaña* y un *Bailete de los Moros y Negros*. (7/12/86).

⁶⁵² *Ibidem*: los ensayos de la comedia de Navidad *Carlos XII*: empezaron el día 22 por la mañana, pero la dama no acudió hasta los días 23 y 24 por la mañana.

⁶⁵³ BHM, C18857.

recaudaciones fueron de un total de 85.481 rs., lo que supone una media diaria de 5.698 rs.

Paralelamente, la compañía de Rivera recurría a una comedia de magia para hacer caja aquella navidad, *Brancanelo el herrero o El mágico Brancanelo*. La recaudación total en esta ocasión fue de 81.456 rs., con una media diaria de 5.430 rs. Las recaudaciones máximas se produjeron la primera semana, alcanzando prácticos llenos, para bajar a medias entradas a partir de primeros de año, y obteniendo su peor recaudación el día de su retirada, precisamente el domingo 7 de Enero.

Si se nos permite el ejercicio de comparar la aceptación por los públicos de ambas comedias de navidad, podemos observar que la comedia heroico-militar *Carlos XII* batió a la de magia en recaudación, lo que puede explicarse porque estaba reciente su primera parte y el público deseaba ver más desenlaces de la historia. En cuanto a *Brancanelo*, no se representaba desde hacía tres años, precisamente en la Navidad de 1783, cuando obtuvo recaudaciones bastante mejores (un total de 75.817 rs; una media diaria de 6.318 rs). Pero, por otra parte, el *Vayalarde* que había hecho la compañía de Martínez en la Concepción de este mismo año, tampoco había batido records de recaudación como hemos visto. ¿Cambiaba el gusto del público desde la magia a los desfiles militares combinados con escenas sentimentales y monarcas heroicos pero cercanos al pueblo?

Terminaba la temporada la compañía de la que era primera dama la Tirana con sendas comedias basadas en hechos históricos nacionales: *La conquista de Mequinenza por los Pardos de Aragón* de Laviano y *Hechos heroicos y nobles del valor godo español* de Moncín. En ambas ocasiones intervino Rosario Fernández como se deduce de las listas de ensayo de

ambas comedias⁶⁵⁴. Por las listas de copias de música del copista Antonio Martínez sabemos que se hicieron las tonadillas *El teatro de los actores agraviados* y *La tabernerilla y el vinatero*.

Tmporada de 1787-88

La conciencia de los males del teatro español era uno de los temas recurrentes en las minorías cultas del país. A este respecto, podemos citar lo ocurrido a José Marchena, el famoso Abate Marchena, en el Teatro de los Caños del Peral, reabierto en 1786 como teatro de ópera por una compañía italiana.

Cuenta la anécdota él mismo, en una de sus primeras incursiones literarias, cuando sólo tenía 19 años, la publicación de una especie de periódico llamado *El Observador*, que a modo de *El Censor*, que había sacado su último número en Agosto de 1787, empezó a publicar a fines de ese año el propio Marchena⁶⁵⁵. Allí cuenta el futuro actor en los hechos de la Francia revolucionaria, que asistía a una representación operística en el citado teatro y le llamó la atención la actitud xenófoba contra los cantantes, en este caso italianos, manifestada de manera explícita por la parte más popular del público.

Preguntando a ciertos espectadores por la causa de esta actitud, le responden estos llevando a gala que “...nosotros somos *apasionados*...que

⁶⁵⁴ *Ibidem*. Según estas listas, La Tirana asistió el 7 de Febrero por la mañana al ensayo de *Los Pardos de Aragón*; asimismo los ensayos de *El valor godo* tuvieron lugar el 16 y 17 de Febrero, pero Rosario Fernández sólo acudió este último día. En esta última comedia era acompañada, según los ensayos, por la sobresaliente (Victoria Ferrer), la graciosa (Nicolasa Palomera), Paca Pérez, Rosa García, Petrola Morales, Josefa Torres, Antonia Febre y Rosita Pequeli.

⁶⁵⁵ Juan Francisco Fuentes. *José Marchena, biografía política e intelectual*. Barcelona, Ed. Crítica, 1989, pág. 43 y ss.

les gustan a unos las cómicas y los cómicos y a los que les gusta *la tirana* se llaman *chorizos*, y a los de la otra compañía *polacos...*”. Marchena aprovecha para aportar su crítica a la situación del teatro español comentando su parecer a un nuevo compañero que asiste a la misma representación, en este caso un militar,

[...] Comencé a lamentar la falta de buenas piezas teatrales españolas, el poco gusto de nuestros espectadores, la mucha influencia de los *chisperos* en el teatro, la ninguna educación de nuestros cómicos, y las preocupaciones que se oponían a la mejora de nuestras comedias... El teatro, decía yo, que debería ser la escuela de las costumbres de la nación, es en España la escuela de la superstición, del engaño y de todos los vicios...⁶⁵⁶

Repasaba, pues, Marchena los postulados habituales de los ilustrados en relación al teatro con los reproches habituales de estos. Según el abate, el teatro debería contribuir a la difusión de los ideales de las clases medias, de los hombres nuevos que estaban en ascenso durante la época reformista del reinado de Carlos III. Estas clases estaban formadas por profesionales, hombres de letras, universitarios, comerciantes, jueces, abogados, políticos, ciudadanos particulares en suma, para llamarles en el nuevo lenguaje que alumbraba por entonces. Sin embargo, para desesperación de los ilustrados de entonces, los autores españoles de la época buscaban la risa y la adulación del público mofándose de estos sectores sociales en sus personajes del médico ignorante, el abogado prevaricador, el alguacil ladrón, etc.

Apuntaba pues Marchena más a la temática sainetesca que al contenido literario de las comedias nuevas. En relación a estas, según Marchena, deberían hacerse eco de las preocupaciones sentimentales, domésticas de las nuevas clases medias, lejos también de los valores representados en la aristocrática tragedia clásica e inclinándose por la comedia sentimental burguesa tan de moda a la sazón en Francia. Una vez

⁶⁵⁶ Ibid.

más Marchena se mostraba radical en sus apreciaciones sociales, pero tenía el olfato crítico de ver cómo el camino del gusto teatral se inclinaba hacia la comedia sentimental contra los gustos de la nobleza, aún de la ilustrada, pero también contra la tiranía del populacho sobre los gustos teatrales de la época⁶⁵⁷. No creemos que este olfato del abate coincidiera con lo que era entonces la pista de salida de la reforma teatral que se preparaba y que se iría implementando desde la llegada en el otoño siguiente de don Santos Díez González al puesto de la censura teatral de los coliseos de Madrid.

Mientras tanto, la dilatada lucha matrimonial de Rosario Fernández, dictada sentencia por la vicaría eclesiástica en Abril de 1786, en el sentido de no conceder el divorcio y reconvenir a los cónyuges a llevar una vida ordenada, seguía la senda de la ruptura total con recurso a la nunciatura para acudir al tribunal de la Rota.

En esta situación personal, elevaba memorial La Tirana el 10 de Marzo de 1787, diciendo

[...] que desde que vino a la corte... ha contraído crecidos empeños en diferentes casas de comercio para poder con la decencia que es notoria vestir las representaciones cómicas y subvenir las urgentes necesidades de su casa y familia; por tanto, y no habiendo podido en este dilatado tiempo satisfacer ninguno de sus empeños, antes bien haberse visto precisada a contraer otros mayores, no pudiendo por esta causa subsistir más tiempo en la corte a menos que consiga el alivio que desea... suplica... concederla la futura de la primera luneta que vaque y en el ínterin que se verifica la gratificación que sea del agrado de V.I., para de este modo poder satisfacer a sus acreedores y continuar sus representaciones en servicio de este respetable público.... Madrid, 10 de Marzo de 1787.⁶⁵⁸

Se le respondió en términos de que "...la Junta está muy hecha cargo del merito de esta parte..."⁶⁵⁹ pero de momento no se puede atender su petición.

⁶⁵⁷ Juan Francisco Fuentes. *José Marchena, ...ob. cit.*

⁶⁵⁸ AVM, 2-464-6.

⁶⁵⁹ Ibid.

La apertura en la temporada anterior del Teatro de los Caños del Peral para representaciones operísticas había dado lugar a una nueva competencia en el entretenimiento de los públicos de Madrid. Esta competencia creó preocupaciones en las compañías teatrales, especialmente conscientes de mejorar los aspectos musicales de las representaciones, aparte de resultar un acicate para la evolución cada vez mayor del espectáculo teatral de prosa hacia un género mixto cada vez más cercano al teatro lírico.

Ya al principio de la temporada anterior de 1786-87, los compositores de ambas compañías habían comunicado a la Junta sus problemas. Decía entonces don Pablo Esteve que:

[...] se le han ofrecido en el teatro de algunos años a esta parte un gasto que no esperaba como es el de las letras de las tonadillas que anteriormente algunos aficionados del teatro, que llevados de las pasiones de las actrices, regalaban las letras sin ningún interés, lo que hace tiempo que carece de semejante alivio, sea por las dificultades de ellas o por haber cedido aquellos fuegos y espíritu de pasión⁶⁶⁰.

Por todo ello, pedía que le dieran plaza de músico y no solo la de compositor para subvenir a esos gastos. Explicaba que sólo cobraba 8.500 rs. al año y que las letras de las tonadillas le costaban 1 doblón (60 rs.) las diarias y 80 rs. las de teatro, aparte de lo difícil de encontrar quien las haga, “...pues no es lo mismo hacer versos que escribir una pieza pequeña de música...”⁶⁶¹

Don Blas de la Serna, por su parte, pedía la plaza de guitarrista o el suplemento de un primer galán para poder pagar las letras de las tonadillas. Según el compositor, sólo le quedaban líquidos al año “...para su manutención 5.000 rs. por tener que desprenderse de lo demás... pues como es esta una composición ingeniosa, difícil, los poetas que se dedican a ella quieren que se les satisfaga como corresponde...” y añade que se

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Ibid.

halla “...agravado de la carga de las letras que al principio no tuvo porque estas no estaban tan adelantadas como hoy...”⁶⁶².

La respuesta de la Junta de Teatros en aquella ocasión, previo informe del contador Lavi fué negativa, recordando las obligaciones que tenían los compositores, y tachando incluso de ridícula pretensión de de la Serna; aparte de que ello, como siempre, dispararía las peticiones del resto de cómicos.

En la Junta de teatros del inicio de esta temporada se examinaron todos los problemas que se venían arrastrando con los compositores de música respecto al numero de tonadillas de cada año y a los gastos que se debían arrostrar para su composición. Para ello se propuso solucionar el problema reduciendo el número de tonadillas que debían componerse de 62 a 40 y estableciendo normas para su entrega⁶⁶³.

La música se iba convirtiendo en parte importantísima de la diversión teatral y las compañías debían hacer frente a dotar a los compositores de tiempo y sueldo adecuado. De momento se reducía la carga de composición de música para las tonadillas. La parte principal del espectáculo, la o las comedias, aumentaban su parte musical fuera esta incidental o al servicio propiamente del texto: el drama o melodrama lírico iba ganando terreno.

Maria de la Bermeja contaba ya en este inicio de temporada de 1787, 37 años cumplidos. Vimos que se había marchado de Madrid en verano de 1783 con los gastos pagados. Ahora trataba de volver y para ello enviaba un memorial a la Junta de Teatros en que decía:

[...] Muy ilustres señores: María Bermeja, P. á L. P. de VSS., con el debido respeto hace presente haber llegado á Madrid (sabiendo que la Figueras se retiraba) con la solicitud de entrar á ocupar su parte, y que, por haber llegado tarde, halla su esperanza perdida del gasto que se le

⁶⁶² Ibid.

⁶⁶³ AVM, 2-462-1.

ha ocasionado con un viaje tan dilatado sólo por el deseo de servir á la M. I. villa de Madrid. Se halla en disposición de poder desempeñar la parte de dama con un caudal muy suficiente de comedias y ropas teatrales, por haber estado tres años seguidos ejecutándola en Cádiz, todo lo que pone en la alta consideración de VSS. para que no la dejen desairada en su pretensión; por lo que suplica á VSS. (ya que no pueda ser de dama) á lo menos la ponga á partir damas, ó de dama supernumeraria de ambas compañías; en fin, alguna colocación en que no esté desairada en la buena opinión que ha tenido en el ejercicio, haciendo en el discurso del año aquellas comedias y piezas que la Junta tenga por conveniente. Madrid, 26 de Marzo de 1787. María Bermeja⁶⁶⁴.

En la Junta de 26 de Marzo se le admitió con condiciones, pero el comisario García Tahona se opuso a ello por no considerar necesaria la inclusión de la Bermeja y envió escrito a Campomanes, gobernador interino del Consejo, en el que le refería que se habían formado las listas de las compañías como siempre en la Cuaresma,

[...] cuyo arreglo se anunció al pueblo tanto por el Diario cuanto por las listas impresas que han corrido y corren por el vecindario con que consigue cerciorarse y satisfacer su curiosidad. En este estado en que ya estaba concluido el acto principal de reglamento... sin ser buscada ni llamada por la junta aunque de ella se tuvo noticia, se presento María Bermejo solicitando la introducción en estos teatros... El exponente, atendidas las circunstancias del caso siempre le conceptuó por delicado pues sobre lo intempestivo de la pretensión... desde luego se persuadió que podía perjudicar a la causa pública, las partes principales... y a los intereses de las compañías: porque hallándose en el día como se halla para su servidumbre en aquella clase de papeles con unas personas experimentadas, acreditadas y bien recibidas del gusto de los espectadores, se le venía... a privar de él presentándole una parte que por estibar su fuerte en lo trágico que es lo que menos agrada y se representa en estos coliseos acaso la disgustase en las demás representaciones... en las que la citada Bermejo no adquirió crédito la otra vez que estuvo en Madrid...⁶⁶⁵

E insistía el regidor en los perjuicios que la inclusión de la actriz provocaba a las partes principales, porque crearía problemas con los compañeros y quejas continuas; a los intereses de las compañías, por lo cargadas de gastos que ya estaban al añadirles una parte innecesaria; aunque al

⁶⁶⁴ AVM, 2-462-6.

⁶⁶⁵ Ibid.

principio, por la novedad, pudiera producir mejores recaudaciones, pero eso enseguida pasaría cuando desagradara en los papeles de las más de las comedias tradicionales. Añadía Tahona que se había escuchado también a los Autores y coincidieron con su parecer y añadieron la repugnancia que esta actriz despertaba en las compañías⁶⁶⁶.

María Bermejo quedó de supernumeraria de ambas compañías. Intentaba ella ahora recorrer el camino que Rosario Fernández había ya hecho, adaptarse a los gustos del teatro popular: la comedia española tradicional y las nuevas comedias que los ‘ingenios’ iban aportando a la escena madrileña. Lo que queda claro tras éste último memorial de la actriz trágica es que el tono de su escrito de principios de la temporada de 1784 había cambiado: seguía teniendo protectores, como quedará claro en la polémica teatral que se produce en esta misma temporada, pero hasta sus partidarios iban modificando su postura, como iremos viendo.

Sustituyó María Bermejo a Rosario Fernández desde fines de Abril, pues intervino en la representación de las comedias *Ver y creer* entre el 28 de Abril y el 1º de Mayo, y en la de *El mayor monstruo los celos o El tetrarca de Jerusalén*⁶⁶⁷ que se llevó a escena entre el 5 y el 10 de Mayo con recaudaciones totales de 19.431 rs., a una media diaria de 3.238 rs.. Si tenemos en cuenta que esta comedia se hizo en formato sencillo, sorprende que obtuvo el día 6 de Mayo domingo una recaudación de 5.010.-rs. igual a la primera función de la comedia de corpus de ese año, que fue una de magia, *Pedro Vayalarde, 1ª parte*, cuya recaudación total durante los mismos seis días que duró en cartel, fue de 24.313 rs, con un pico lógico el domingo 3 de Junio de 6.890 rs., y una media diaria de 4.052 rs.

Rosario Fernández no participó en el citado *Vayalarde*, pues no figura en la lista de ensayos para esta comedia. No sabemos cuanto pudo

⁶⁶⁶ Ibid.

⁶⁶⁷ Ambas comedias reciben críticas en el *Correo de Madrid* de 16 de Junio siguiente.

trabajar Rosario Fernández ese mes de Mayo. Seguramente este paréntesis de trabajo se debió a los problemas de salud en esta primera temporada del 87 a los que se refiere el autor Martínez en su informe de principios de la temporada siguiente.

No cabe duda que la curiosidad que despertase la presencia de la Bermejo debió influir en las utilidades obtenidas en las comedias en que interviniera. De cualquier manera, sirviendo en ambas compañías por su contrato de supernumeraria de ambas, María de la Bermeja que, según decía en el memorial de principio de la temporada, poseía “...un caudal muy suficiente de comedias y ropas teatrales, por haber estado tres años seguidos ejecutándola en Cádiz...”⁶⁶⁸ empezó a habilitarse para los teatros de Madrid.

En este paréntesis en la actividad de La Tirana, provocado por su enfermedad de pecho, probablemente una tuberculosis que daba la cara de vez en cuando, se produce la famosa polémica entre los partidarios de ambas actrices rivales en la prensa de Madrid, a la que dedicaremos especial atención en otro lugar.

Como en años anteriores, fueron requeridos algunos cómicos para funciones teatrales y de música en Aranjuez ante los príncipes de Asturias, lo que descargó el mes de Junio de la actividad diaria. Ello permitiría a Rosario Fernández tener algunos días de asueto, de los que nos constan los días 14 al 16 en que no hubo comedias por las funciones de Aranjuez y el 19 y 20, que viene rebajada la 1ª dama en los gastos de tablado.

El 26 de Junio de 1787 se producía el estreno de la tercera entrega de Carlos XII de Gaspar Zavala y Zamora, *El Sitiador sitiado y conquista de*

⁶⁶⁸ AVM, *ibid.*

*Stralsundo*⁶⁶⁹, en la que es muy posible que el papel desempeñado por la Tirana fuera el de ‘Ulrica (hermana de Carlos XII), prometida esposa del Principe de Hese, Generalísimo de los suecos’⁶⁷⁰.

El 2 Agosto de 1787, elevaba a la Junta de Teatro un memorial la Tirana pidiendo licencia para irse de permiso a Miraflores de la Sierra, a restablecerse por excesivo flujo de sangre que había padecido. Le fue concedido por Armona. Aparece realmente rebajada de ración a partir del 22 de Julio, por lo que ese accidente de salud debió producirse antes de esa fecha.

No volvió hasta fines de Septiembre en que la vemos haciendo *La Española Comandante*, de Laviano. De esta manera anunciaba esta función el *Diario curioso, eudito, económico y comercial*:

Comedia. En el Coliseo del Príncipe, por la Compañía de Mattinez se representa esta noche á las 7 la Comedia intitulada: *La Española Comandante, fiel a su amor y a su patria*: Sainete , *las Astucias desgracia das*, nuevo, Tonadilla nueva, que cantan Antonia Orozco , Pretonila y Lorenza Correa , Miguel Garrido y Fermin Rojo. Sale a hacer la Comedia Maria del Rosario Fernandez (vulgo) la Tirana⁶⁷¹.

Su vuelta fue saludada en el mismo *Diario curioso*⁶⁷² del día 28 mediante la publicación de unos versos anónimos y encomiásticos, en los que se dice que la Tirana era de Sevilla lo mismo que el anónimo autor de dichos versos y que van prologados por la siguiente dedicatoria

⁶⁶⁹AVM, 1-390-1: “Cuenta de teatro de la comedia intitulada el *Sitiador sitiado y conquista de Stralsundo* tercera parte de Carlos Doce. “... Primeramente una decoración de 4 bastidores de salón y un telón... una vista de ciudadela que se compone de una muralla de once pies de alto con puerta practicable y su cañonería... esta ciudadela está sobre un terraplén de vara y media de alto todo practicable para subir gente, coge hasta la mitad del tablado y lo restante un rio... una vista de monte con varios trozos de estacadas que figuran estarlas poniendo los trabajadores, un trozo de muralla, un asiento que figura un tronco de árbol... Otra decoración de salón de 4 bastidores y un telon una chimenea francesa... una decoración de plaza que se compone de 8 bastidores... esta plaza tiene figuras pintadas en los balcones y paños en los antepechos, con seis acheros... tres arcos triunfales que cogen en circulo un lado a otro del teatro... otra vista de ciudad diferente de la primera con su muralla que tiene una puerta taponada de piedras corporeas imitadas a las de la muralla...”. Pide 2600 rs. y Martínez aprueba 200 ducados. (3/7/87). En la misma cuenta, solicita Martínez que se paguen 1.500 rs. al ingenio.

⁶⁷⁰ BHM, C18858.

⁶⁷¹ *Diario curioso, eudito, económico y comercial*, 26/9/1787, p. 356.

⁶⁷² Papeles Barbieri: Ms. 14406, 3-(206).

[...] A la Señora María del Rosario, la Tirana, primera Dama Cómica en el teatro del Príncipe; elogio por su dominio y gracia en la acción; por su eficacia en el movimiento del ánimo de los oyentes; por su aplicación al estudio del drama; por la observancia del decoro de la parte que hace; y por la finura y naturalidad de su ficción teatral. Con ocasión de volver al teatro restablecida su salud de un accidente.

Hizo a continuación la Tirana, según nos consta por las listas de ensayos⁶⁷³, *La destrucción de Sagunto* de Gaspar Zavala y Zamora en estreno absoluto, que obtuvo altas recaudaciones con un lleno a rebosar el domingo 11 de Noviembre (7.962 rs.) y una recaudación total de 39.195 rs.⁶⁷⁴

El 14 y 15 de Noviembre se producían los ensayos para la *Cecilia viuda* asistiendo la 1ª dama ambos días⁶⁷⁵.

Según un impreso que sirvió de apuntamiento, existente en la Biblioteca Histórica de Madrid⁶⁷⁶, también esta segunda entrega de la *Cecilia* se representó en casa de los marqueses de Mortara, y con su apoyo la editó Comella en aquella ocasión, incluyendo dos sonetos suyos dedicados a la marquesa que participó en la representación, y diversos repartos de sucesivas funciones, escritos a mano, figurando el nombre de la Tirana en el papel de Cecilia, ‘viuda honesta’, y tachado su nombre y sustituido por Andrea Luna, suponemos que para una función posterior a la retirada de Rosario Fernández.

La escena del primer acto dice

[...] El Teatro representa una parte de la Aldea; la izquierda edificios y la derecha bosque; el foro será un cerro; noche con Luna en el Ocaso,

⁶⁷³ AVM, 1-390-1: 7-8/11/87: lista ensayos de *La Destruccion Sagunto*: el 7 noche no asiste y si lo hace el 8 por la mañana.

⁶⁷⁴ AVM, ib.: el 10 de Noviembre de 1787, Martínez solicitaba el pago al ingenio de *La destrucción de Sagunto* (1.500 rs.) y pide 750 rs. para Cruz por su sainete *Las aguas de Trillo*, así como “... otros 150 rs. para el que puso la contradanza de los caballos y estafermo que se ejecutó en la 1ª parte de la Cecilia...”.

⁶⁷⁵ AVM, 1-390-1: existe además en este legajo: “... lista de lo que se ha puesto para Cecilia (2ª) ... Jornadas. Una media mutación de bosque largo con un telon de horizonte y una luna que a su tiempo se esconde y sale el sol. Una vista de zaguán con un telon en que se ha abierto puerta y ventana en donde se tira al galan... con su tabladillo. Una mutación de monte con subidas y bajadas y varios arboles de castañar y en el tablado también y a su tiempo pasan varios corderos y sale el Arco iris... Una mutación de salón largo con varios adornos correspondientes y otras varias frioleras...” . Pide Nogues 500 rs. y aprueba Martínez 400 rs. 19/11/87.

⁶⁷⁶ BHM, Tea 1-203-52.

que al rato empezará a ocultarse, y se figurará que amanece aclarándose el teatro por grados y una dulce sinfonía imitará la noche, después el amanecer, luego la salida del Sol y concluirá quando suenan los gritos de los Payos que van al Castañar⁶⁷⁷.

Estamos ante una auténtica continuación de la 1ª parte, en la que Cecilia ha quedado viuda, el Marqués no ha cumplido sus promesas para con ella, su administrador es el malo que pretende abusar de Cecilia y Don Fernando, militar Teniente de Caballería es el representante del bien, en elogio de las virtudes militares. Y el *Memorial Literario* subraya:

[...] en el carácter de Cecilia y D. Fernando se ven delineados los nobles sentimientos de un amor casto y sencillo, en el Administrador del Marques el retrato de un hombre perverso, seductor de la virtud, revoltoso, astuto.⁶⁷⁸

Cabe destacar que el ingrediente de maniqueísmo es sobradamente superior en esta segunda parte de Cecilia que en la primera, pues el malo de la primera parte, el Marqués, subraya en su caso otro de los elementos característicos del género, el arrepentimiento. Ante el acoso del administrador, que ella mantiene oculto, Cecilia, viuda, explica a Don Fernando por boca de La Tirana que:

Los oculto porque sacrificar quiero
a Dios las persecuciones
para más merecimiento;
además que las materias
de honor son en nuestro sexo
tan delicadas, que a veces
es peor que el mal, el remedio,
porque en decirlas padece
el pundonor detrimento,
y por evitar un mal
se siguen otros mas fieros,
pues entre creerlo y dudarlo
se dividen los conceptos⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ BHM, C 18865, pag.1

⁶⁷⁸ *Memorial Literario*, Noviembre 1787, p. 440.

⁶⁷⁹ BHM, C 18865, Acto II, pág. 12.

Don Fernando, aludiendo a la milicia dice que “...en la tropa hay bueno y malo, porque esta ilustre carrera no se opone á las virtudes, al contrario las enseña...”, y el cabo Patrañas canta con otros soldados las siguientes seguidillas:

El que no ha melitado
en este mundo,
ni es sujeto de forma
ni de buen gusto.
Que en la Melicia
las personas mas rudas
se cevilizan⁶⁸⁰.

Es sabido que don Luciano Comella era hijo de militar y que a la muerte de su padre fue protegido por el Marqués de Mortara, compañero de armas de su padre. En efecto, Joaquín Antonio Osorio y Orozco Manrique de Lara, VI marqués de Mortara, llegó a Brigadier del Real Cuerpo de Guardias de Infantería Española y murió en el sitio de Gibraltar a causa de enfermedad en Mayo de 1782. Le sucedió Benito Osorio Orozco y Lasso de la Vega, VII marqués de Mortara que, al parecer, continuó la protección que su padre prestó al dramaturgo, junto a su esposa, de quien enviudó en 1792, María Paula de Mena y Benavides. Ambos debieron ser los que propiciaron los estrenos domésticos de las dos *Cecilias*.

Esta es una muestra más de la presencia del estamento militar en la vida teatral española y especialmente en la de la capital del reino que tenía una nutrida guarnición militar permanente y en la que estaban avencidados una muy importante parte de los mandos intermedios del ejercito. Como demuestra el profesor Balduque Marcos, “...la oficialidad del ejercito de Carlos III era abrumadoramente nobiliaria...”⁶⁸¹, y refiriéndose al Cuerpo de

⁶⁸⁰ BHM, *ibid.*

⁶⁸¹ Luis M. Balduque Marcos, *El ejercito de Carlos III, extracción social, origen geografico y formas de vida de los oficiales de S.M.* Universidad Complutense, Madrid, 1993, pág. 234

Guardias Españolas, al que pertenecía el VI marqués de Mortara, lo califica de ‘aristocrático’, es decir, nutrido por la nobleza de primer rango, y por los segundones de familias nobles, como era el caso del protector personal de Rosario Fernández, don Joaquin de Palafox, Brigadier de Guardias Españolas, como el mismo Marqués de Mortara y activo en el sitio de Gibraltar, como sabemos por el expediente de divorcio del matrimonio Castellanos.

Don Joaquin de Palafox, aparte de ‘apasionado’ de nuestra actriz y su protector durante la primera parte de su carrera en Madrid, era un aficionado al teatro como puede demostrarlo en cierto modo su presencia como invitado de luneta en el estreno de *Las Bodas de Camacho* a que hemos aludido, y su relación epistolar con el corregidor Armona tratando de actores y de los conflictos que ocasionaban sus traslados a la corte, en que se muestra sumamente conocedor del mundo de los cómicos españoles⁶⁸². Por otra parte, el año de 1786, tanto Palafox como Mortara figuran entre las *Personas que han animado a D. Ramón de la Cruz para que se resuelva a publicar sus obras, suscribiendo voluntariamente, y alistandose desde el año de 1784, antes de dar el primer paso para la impresión*⁶⁸³, entre cuyos suscriptores encontramos también a ‘La sra. Maria del Rosario Fernández, primera dama de la compañía de Martínez’.

En este mes de Octubre tomó posesión de la censura de comedias don Santos Díez González. Con este motivo se dirige el Sr. Santos al corregidor, diciendo que quiere tomarse su trabajo en serio y que

⁶⁸² AVM, 2-462-14: carta firmada en Barcelona por Palafox (18/3/89), tratando a Armona con cierta confianza, pero también exigencia de que deje a López en Barcelona, pues “...tiene Vm de sobra en Cádiz a Rojo que pareció bien ahí...”. Se trataba, como era habitual, de un conflicto por la reclamación que Armona hizo al delegado de teatros en Barcelona para que el gracioso Francisco López se incorporara a las compañías de Madrid y que ocasionó la habitual escaramuza con el gobernador militar Conde del Asalto.

⁶⁸³ *Teatro, ó, Coleccion de los saynetes: y demas obras ...*, tomo I, Madrid 1786. Escrito por Ramón de la Cruz, pág. I.

“...aunque supongo que no son los teatros el único y principal termómetro (digámoslo así) para medir y averiguar la cultura de un pueblo, sin embargo de eso, es lo primero que públicamente se ofrece a los ojos de todos...”. Habla de que en los teatros se muestran las virtudes y los vicios que entran especialmente por los ojos. Abunda en la necesidad de la reforma. Y dice resumidamente que la cadena obras-actores-público está en manos de este último y especialmente el vulgo y que “...la reforma de los teatros debe empezar rectificando primeramente el gusto del pueblo...”⁶⁸⁴. Al mes siguiente, por un escrito del teniente de alcaldía don Juan de Santa María se dice que “...por ausencia e indisposición de D. Ignacio Lopez de Ayala, esta sustituyendo su obligación y funciones de corrector de obras... Don Santos Diez González por encargo y confianza de aquel y con ausencia del caballero corregidor...” y advierte a los cobradores que le franqueen el paso a los teatros.

La comedia de navidad de este año fue la 1ª parte de *Marta la Romarantina*⁶⁸⁵. Estuvo en cartel desde el 25 de Diciembre hasta el 13 de Enero siguiente, un total de 19 días. Las recaudaciones fueron de lleno casi diario, con un total de 118.385 rs., una media diaria de 6.230 rs.

Visto el impresionante éxito obtenido, se cerró la temporada con otra

⁶⁸⁴ AVM, 1-40-25.

⁶⁸⁵ AVM, 1-390-1: “...lista de lo que se ha puesto para Marta (1ª): “... Jornada 1ª. Una mutación de salón largo con un espejo de vestir en medio y a los lados dos escritorios. Una mutación de muralla larga con un mirador en medio con su tablado corrido y demás adornos... y a un lado un trozo de muralla donde va el galan y la dama. Dos vuelos de compas y y el cielo de la muralla y el vuelo largo a los aposentos y escotillones. Jornada 2ª. Un espejo grande de vestir con dos lunas de gasa de plata en donde sale el galan de dentro de la luna. Tres vuelos de los gitanos. Una mutación de salon larga con una escalera en medio por donde bajan las mascarás y en medio un trono en donde se ... el rey y toda la corte con bambalinas y bastidores... dorada y plateada... Un balancín para vuelo en donde va la Dama y Galan con un carro tirado de sisnez (sic). Jornada 3ª. Un escaparate grande con varias frioleras que a su tiempo se transforman en un trono grande que ocupa todo el foro del teatro con su gradería. Un restillo que baja del telar hasta el teatro con la dama y el galan con un adorno de palacio infernal que ocupa toda la embocadura del teatro y a su tiempo se despeña hasta el tablado y se transforma toda la mutación en una mutación de templo con varios arcos y en el medio un panteón donde asoma la mano la madre de Marta...” Nogués pide 6.000 rs. y Mtez dice “...que solo rebajen trescientos rs... en atención a que está decente y bueno...” (28/12/87).

comedia de magia de la misma serie, *El mágico de Salerno*, 3ª parte⁶⁸⁶, a partir del 20 de Enero hasta el 26 en que se dio paso a una comedia histórica de tema nacional, *El godo rey Leovigildo*⁶⁸⁷ de Solo de Zaldívar que no se reponía desde 1780, que dio fin a la temporada. En la primera nos consta la presencia de Rosario Fernández por su asistencia a los ensayos⁶⁸⁸ que la prepararon recaudó 29.832 rs., obteniendo prácticamente un lleno sólo el primer día. La segunda obtuvo 64.458 rs., con una media de 5.860 rs. Este ‘sprint’ de final de temporada hasta el miércoles de ceniza que este año cayó el día 6 de Febrero. Probablemente los madrileños tenían exhaustos los bolsillos y se reservaron para este fin de temporada, no respondiendo a la tentación de una segunda comedia de magia, el *Vayalarde*, 3ª parte.

⁶⁸⁶ AVM, 1-390-1: “... lista de lo que se ha puesto...en Vayalarde 3...”: Loa. Una mutación de templo con un trono con las cuatro partes del mundo y a los bastidores 8 retratos de medio cuerpo de emperadores con su tarjeta y sus nombres. Un bambalín con un letrero de Carlos III con sus letras transparentes y su corona.... Jornada 1. Un panteón con unas tapias arruinadas a los lados. Con sus cipreses... Una mutación de marina con un navio grande que a su tiempo pasa con varios...Una mutación de jardín largo con un cenador en medio y varias fuentes a los lados. Ocho ninchos (sic) de flores con sus macetas que a su tiempo caen y salen varias figuras para bailar la contradanza... Jornada 2. Un librería grande con su lasena(sic) que a su tiempo es cuarto de D. Raimundo con su respaldo... Unas puertas. Rejas de cárcel y un mochuelo que baja con el 2º galan...Una mutacion de gabinete muy adornado... Una mutacion de salon largo con su trono y gradería y a los pies una trempilla (sic) con el gracioso... Un carro triunfal que pasa con un balenzin (sic) tirado de dos caballos... Jornada 3ª. Una mutación de monte que a su tiempo sube debajo del tablado con una gruta al medio que a su tiempo se transforma en 4 pabellones y a un tiempo baja una tramoya con una agila (¿) en donde va la fama...” Pide 3.800 rs. y Martínez aprueba 2.900 rs.

⁶⁸⁷ AVM, 1-390-1: lista de gastos de tramoya de Leovigildo: “...Jornada 1ª. Empieza con 2 tronos uno a cada lado. Un dragón corporio que baja el diablo en el. Una mutación de Infierno con un trono al medio con su gradería y alrededor varios tributos (sic) infernales...Dos desgajes que bajan al tablado... Un a mutación de galeria larga con varios términos de arcos y muchas estrellas de movimiento y ruedas de angeles que dan vueltas... Jornada 2ª. Una mutación de tiendas de campaña y en el medio una grande con su respaldo. Mutación de salón largo con su gradería y trono y toda ... dorada con bambalinas y unos cupidos a los bastidores y al medio unos pilarotes.... Sainete. Una mesa que a su tiempo se transforma en una linterna en donde sale el gracioso y la graciosa...” Jornada 3ª. Una mutación de monte con subidas y bajadas y un puente con su rio y varios arboles... Mutación de templo con un arco al medio. La diosa y su pilar y pedestal. Una mutación de salón de columnas...” Pide 5.500 rs.y Martínez aprueba 4400. (28/1/88).

⁶⁸⁸ AVM: 1-393-2: en los estadios de cuentas diarias hay lista de ensayos de Vayalarde (3ª): “...la sra. Dama...” solo asiste el día 19, aunque empezaron el 17 y duraron hasta el 20 de Enero.

14-La Tirana Coautora (1788-93)

Temporada de 1788-89

Don Francisco Asenjo Barbieri, nieto de Don Marcos Barbieri, a quien el propio Corregidor Armona nombró "...portero de estrados y de la secretaria del corregimiento..." en Noviembre del 8⁶⁸⁹, y que curiosamente coincidiría posteriormente con Rosario Fernández con plaza de cobrador en el Teatro del Príncipe y reclamando junto a ella derechos adquiridos en 1803⁶⁹⁰, copió un documento existente en el archivo teatral de la villa de Madrid, cuyo título es: "Compañía de Manuel Martínez: Estado en que se ha concluido el año cómico de 1787, hasta 5 de Febrero de 1788" en el que se dice:

Damas. Maria del Rosario. Ha jugado el partido de 30 rs. diarios y ocho de ración diaria con 3.200 rs. de gratificación de Madrid, en las temporadas de Corpus, y Pascua de Navidad". Y anota en el margen derecho. "500" y el izquierdo, igual que al resto de los componentes de la Compañía: "La opinión publica de su habilidad es constante: La de su vida y costumbres no la favorece: Pleitos con su marido poco decentes en varios tribunales: viven separados, y el Marido siempre tiene de qué quejarse." ... sobre Francisca Martínez dice que "...no agrada y tiene 3 hijos y muchos partos...; de Antonio Robles dice que "... no hace buena vida y hay quejas secretas de su mujer."⁶⁹¹

Y más adelante añade:

[...] Maria Bermeja. Sobresaliente extraordinaria de ambas compañías en el año pasado. Se dice que tiene caudal". Y al margen: "Hizo una comedia en cada compañía y nada más porque sus individuos no se lo permitieron, su viaje a Madrid fue de su cuenta por lo que se la considera acreedora a algún auxilio". Más adelante: "Juan Ramos. Sobresaliente. De notorio celo y buena conducta: ha trabajado

⁶⁸⁹ AVM, 1-383-1.

⁶⁹⁰ AVM, 2-478-18.

⁶⁹¹ AVM, 1-393-2

bien con hostilidad de su compañía: Goza el partido de Galán y 600 rs. de Ayuda de Costas: Mantiene a su padre que esta impedido y no da que decir.⁶⁹²

Estos informes sobre los cómicos, evacuados un poco a la fuerza por los autores, estaban motivados por una orden que el Rey había dado el 21 de Marzo de 1787, de aumento de los precios de los Aposentos (4 rs. en los de primer piso y 2 rs. en los de segundo) destinado a premiar a las partes cómicas “...de merito, aplicación, buena conducta y costumbres de las dos compañías de Madrid...”⁶⁹³.

Recién acabada la temporada 87-88, el 11 de Febrero, dirigía María de la Bermeja, el siguiente memorial a la Junta de Teatros:

[...] Que animada del mismo espíritu con que siempre ha deseado servir a esta Ilustre Villa y su respetable publico, se condujo a su costa con familia y equipaje, y así en consideración a estos excesivos gastos y a que la parte que ha ocupado en las compañías además de haberle sido gravosa por la poca ocasión de presentarse la suplicante... por la robusta salud que han disfrutado sus compañeras durante su existencia en esta Corte..., Suplica el que sin perjuicio de sus compañeras, se la coloque en alguna Vacante que ocurra de Primera Dama o en la de sobresaliente de Damas de ambas compañías con la obligación de hacer en cada una comedia de su caudal en cada compañía para por ese medio tener el honor de servir a este respetable publico (con mas frecuencia, que son sus únicos deseos) con los mismos intereses que a otras que han ocupado esta plaza les han sido concedidos⁶⁹⁴.

Dice Cotarelo respecto a las dificultades que presentaba la presencia de la Bermeja a iniciativa suya, a principios de la temporada:

[...] No había, con todo, resuelto aún la Junta las dificultades para la formación de listas. Estribaba la mayor en la plaza que se había de dar á María Bermejo. Tenía protectores elevados; una parte del público, la más ilustrada, la quería y había aplaudido en las representaciones hechas el año último; ella no se limitaba ya á servir de sobresaliente sin trabajar, porque sus compañeros no le daban ocasión⁶⁹⁵.

⁶⁹² Ibid.

⁶⁹³ AVM, 1-394-2: En escrito de 18 de Marzo de 1788 de Armona al Conde Floridablanca, da cuenta de lo informado por los Autores y ordena destinar 25.300.-rs para este fin: 11.400 rs. para la Compañía de Martínez y 13.900 rs. para la de Ribera.

⁶⁹⁴ AVM, 2-469-10

⁶⁹⁵ E. Cotarelo, *María del Rosario...*, pág. 178.

Martínez y Rosario Fernández, que pronto iba a ser su consorciada, trataban de impedir la presencia de María Bermejo por todos los medios, incluso negándose a firmar para la nueva temporada. Pero pronto elevaron escrito conjunto en que recalcan que lo principal es el servicio al público y que se allanaban a firmar las listas,

[...] que habiendo llegado a su noticia que esta Junta (por lo ocurrido en el día 16 del corriente) se hallaba indignada con ellos...pedían que los señores de esta junta se sirvan deponer cualquiera juicio que hubiesen formado y sea en contra de la pureza y sinceridad con que procedían...aceptando dicha suplica si lo tuviesen a bien de contar con sus personas para el venturo año.⁶⁹⁶

En Junta de 28 de Febrero, se dió cuenta del anterior escrito y se dice: “La junta los perdona”.

Bajo todo lo anterior se produjo un acuerdo entre Manuel Martínez y Rosario Fernández para que éste prestara los fondos que la compañía necesitaba para el inicio de temporada. Este acuerdo se hizo 13 de Marzo de 1788 en una “Escritura de Compañía que otorgan Manuel Martínez y María del Rosario Fernández para la autoría de una de las compañías cómicas de esta corte” que consistía en la entrega de 60.000.-rs para los adelantos y gastos iniciales de la Compañía bajo las siguientes condiciones:

[...] 1ª...durará todo el tiempo en que Manuel Martínez esté en cabeza como autor de una de las cias. de esta corte y M^a del Rosario “...viva y permanezca en ella; y durante este tiempo han de subsistir los expresados 60.000.-rs en poder de Manuel Martínez para que con ellos ocurra anualmente a los gastos y desembolsos que se ofrezcan y van referidos, pero verificado el dejar la autoría el Manuel Martínez voluntariamente o precisado, o que la M^a del Rosario Fernández salga de esta Corte con destino a otro pueblo de estos reinos, o a vivir con permanencia en ellos o de cesar esta Compañía liquidándose la cuenta y devolviéndole los sesenta mil reales y demás que le corresponda según irá expresado.

2ª... Que durante este, el Manuel Martínez siendo autor de una de las compañías de esta Corte ha de poder por si solo y sin intevención de la Maria del Rosario Fernández dar las disposiciones correspondientes asi para la compra de cualesquiera efectos que ocurra, composición de otros o anticipación a los individuos de su compañía y solo con la

⁶⁹⁶ AVM, 2-462-9.

obligación de recoger los correspondientes resguardos de todas las sumas que invierta para seguridad de esta compañía y en todo evento pueda la Maria del Rosario Fernández repetir por aquella parte de su caudal contra los que la recibieren.

3^a...Tambien es condición que todos los años concluida lka temporada de los teatros ha de formar el Manuel Martínez la cuenta con los racados de justificación de todos los productos, gastos y anticipaciones que haya hecho, y separados los sesenta mil reales que han de quedar por capital todo el tiempo que dure esta compañía..., lo que resulte líquido, deducidos aquellos gastos que sean precisos ...compra de algún mueble preciso para el servicio de tablado u otro de los que tenga obligación el autor, se ha de dividir por iguales partes entre el Manuel Martínez y la Maria del Rosario Fernández, recogiendo de esta anualmente el correspondiente resguardo de haber percibido la parte y porción...de todo lo que haya producido la autoría de Manuel Martínez y le tenga consignado el Ilustre Ayuntamiento de esta villa.

4^a.-...que los resguardos que cecoja el Manuel Martinez de las anticipaciones que hiciese a sus compañeros cada año en la formación de compañía o en el intermedio de la representación, han de ser y entenderse como propios de la Maria del Rosario Fernández...

5^a...que si sucediese...algún incendio, ruina de los teatros u otro por el cual tuviese desfalco o alguna perdida esta Compañía...aquellos que sea las sufrirán los dos socios...por mitad como igualmente si algún compañero falleciese teniendo recibido por anticipación alguna suma y no se pudiese cobrar por falta de bienes.

6^a Que si antes de disolverse de conformidad esta compañía, acaeciese el fallecimiento de cualquiera de los dos...ha de quedar disuelta y obligarse recíprocamente el que sobreviviese y los herederos del que falleciese a ajustar las cuentas...y liquidadas reintegrar a la Maria del Rosario Fernández o a los herederos, los sesenta mil reales que lleva puestos de fondo...además aquella mitad de utilidades que hasta entonces haya rendido la autoría del Manuel Martínez⁶⁹⁷.

El acuerdo era firmado por los socios y actuaba de testigo Don Joaquín Palafox, a quien ya conocemos por sus relaciones con Rosario Fernández, y don Laureano Gómez de Ayala, contador de temporalidades y futuro caballero de la Orden de Carlos III.

⁶⁹⁷ AHPM, escribanía de Juan Villa y Olier, 1788, f. 151-155.

Temporada de 1789-90.

La temporada se inició el 12 de Abril con una de Calderón, *Mañanas de Abril y Mayo* que no se ponía en escena desde principios de la temporada de 1780, siguiendo la premisa de dar novedades o piezas conocidas que ya pudieran estar olvidadas del público. El *Memorial Literario* saludaba la comedia de inicio de temporada de la siguiente manera

[...] El ingenio de Calderón, tan fecundo en inventar, como fácil en amontonar y unir lances del todo inverosímiles y disparatados, hace que esta comedia sirva únicamente para reír, y que carezca absolutamente de moralidad y de discreción⁶⁹⁸.

Por las cuentas de copias de música del comienzo de temporada sabemos que se hizo *Loa* y dos tonadillas, a solo, nuevas y el sainete *Los tres amigos*, que en su recibo de 400.-rs. llama el propio Moncín *Los tres hermanos rivales*⁶⁹⁹.

En las hojas de gastos de tablado observamos que nuestra Dama no trabajó en las comedias del final del mes de Abril, *La presumida y la hermosa*, de Fernando de Zárata, ésta sí bastante repuesta cada año (esta vez entre el 25 y 27 de Abril) y la de Moreto *Trampa adelante* (28 y 29 de Abril) que, olvidada desde 1766, volvía a ser repetida anualmente desde 1787⁷⁰⁰.

En esta temporada, contamos 14 estrenos por las dos compañías, de los que corresponden nada menos que 11 a la de Martínez, el primero de los cuales se produjo el 8 de Mayo, *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, de Don Gaspar Zavala y Zamora. Fue una temporada muy importante para este dramaturgo pues estrenó 5 comedias, las otras cuatro restantes lo fueron por la compañía de Ribera. Dice el *Memorial Literario* de ella:

⁶⁹⁸ *Memorial Literario*, Abril 1789, pag. 678.

⁶⁹⁹ AVM, 1-392-1: junto a este recibo de Moncín, hay cuenta de 13 de Abril de 1789 girada a Ribera de la cera de todo el año 88-89 suministrada al teatro del a Cruz: se ve que llevaban la cera y al precio de 11 rs/libra: el importe fue de 740 rs. (esa temporada quedó suspendido el teatro entre el 12 de Diciembre y el 12 de Abril siguiente). También hay cuenta de cera girada a Martínez, pero de solo 154 rs.

⁷⁰⁰ *Ibidem*: a la vuelta de la hoja dice: "...por una vez, de los 5 días que ha suplido de Dama la sobresalienta...15 rs...".

[...] el presente drama, no es cómico en todas sus partes, como cree su Autor, y lo expresa en la advertencia al lector puesta al fin de la impresión que se hizo de el, pues la catástrofe, o la mudanza de fortuna es en infelicidad continua, ni un drama solo trágico pues se mezclan cosas cómicas, sino un drama comitragico o porque, comenzando cómico acaba en Tragedia⁷⁰¹.

Estaba esta comedia, al decir de Martínez, "...dispuesta desde el año pasado, pero se suspendió...", sin duda refiriéndose al corte que sufrió la temporada por la muerte del rey en Diciembre de 1788. No hemos encontrado constancia de la intervención de Rosario Fernández en este estreno, pues en las listas de ensayos solo figuran la 2ª dama Paca Martínez, Manuela Monteis, Francisca Rodrigo, Petrola y Lorenza Correa⁷⁰². Sin embargo es muy posible que Rosario Fernández hiciera el papel de Ana en el reestreno de Abril de 1790, porque en uno de sus apuntes manuscritos hay una anotación, con toda probabilidad de Fermín del Rey, que dice lo siguiente:

[...] El día 13 de Diciembre de 1788 se ensayó esta comedia para representarla por la tarde y no se verificó por la indisposición de que falleció nro. Católico monarca D. Carlos III que de dios goce.
Al siguiente año se dio al público de quien obtuvo singular aplauso y se repitió 14 días con buenas entradas.
El día 15 de Abril se ensayó por la mañana con pocas esperanzas de representarla por la tarde a causa de haber enfermado la Dama, y habernos llevado la sobresaliente al sitio para servir al público y al interés de Vallés⁷⁰³.

Las recaudaciones fueron en ambos casos notables: en el estreno 65.492 rs., a una media diaria de 4.678 rs., y en la reposición de Abril de 1790 (del 15 al 20), un total de 22.425.-rs. a una media diaria de 3.737 rs. Sin embargo hay que notar que el estreno fue hecho como comedia de teatro, y el reestreno sólo gozó la condición de simple.

Con seis estrenos esta temporada batía Comella a su colega Zavala. Fue la compañía de Martínez la que produjo todos ellos. El primero de estos

⁷⁰¹ *Memorial Literario*, Mayo 1789, pág. 151.

⁷⁰² AVM, 1-392-1.

⁷⁰³ BHM, Tea 1-9-12, a2, pag. 2 v.

estrenos fue *Federico II rey de Prusia*. Sabemos que participó en este estreno *La Tirana*, porque en una lista de ensayos posterior está referenciada su participación⁷⁰⁴. En ella haría el papel femenino principal, Carlota Treslow, esposa del protagonista Enrique Treslow, aunque el nombre de la obra haga suponer que lo fuera el famoso monarca prusiano. En el apunte 1º manuscrito aparece un reparto en que figura “...Federico II, Rey de Prusia, Robles; Enrique Treslow, teniente coronel degradado, Huerta; Carlota, mujer de este, Tirana...”⁷⁰⁵.

También existe en este caso esquela de Martínez al contador Lavi en que pide 1.500 rs. para pagar al ingenio la comedia “...que tenían ya recibida desde nuestra Sra. de la Concepción del año pasado, y por buena dejábamos para haberla ejecutado por Navidad, lo que no se verificó por la muerte de nuestro monarca...”⁷⁰⁶.

Ya el día primero de Julio, antes de que terminaran las representaciones de esta obra, aparecía una carta en el *Diario de Madrid*, firmada por B.P.D.G., que se deshacía en elogios a la obra y los actores y contaba que había tenido un sueño aquella noche

[...] No habría una hora después que hube conciliado el sueño cuando sentí que me cogían de la mano, un tanto asustado pregunté ¿Quién es? y oí me respondieron las siguientes palabras.: soy la Sibila que condujo al grande Eneas a las Campos Elíseos, para que viese a su Padre Anquises, y en este instante vente conmigo para que veas las estancias que tienen allá prevenidas al autor, actores y actrices de la pieza que acabas de ver. A esto íbamos ya volando, mejor que marchando, de modo que en un momento, habiendo tomado a la derecha llegamos a lo mas ameno y delicioso de aquellas alegres mansiones; fue

⁷⁰⁴ *Ibidem*: hay lista y cuenta de ensayos de las señoras mujeres, sin fechar como es habitual, pero insertada en cuentas de finales de Agosto en que figuran las siguientes comedias “...*Saber premiar la inocencia...*”, *Federico II* y la *Jacoba*. En esta últimas dice: “...por la mañana la sra dama sola...” y por la noche también con las demás: Lorenza Correa, Paca Rodrigo, la graciosa.

⁷⁰⁵ BHM, Tea 1-30-2, C

⁷⁰⁶ *Ibidem*: “...gastos de comedia del Corpus: *Federico II...*”, 19 de Junio de 1789; entre estos se incluyen los gastos de la tramoya que nos dan una idea de la escenografía usada: “...Primeramente una vista de campamento y un emperchado, palos y fusiles... Una decoración de salón larga... una decoración de tienda real interior larga... una tienda real grande en un telón abierto con trofeos que coge todo el ancho del teatro, mas dos arboles... una decoración larga... pintado en toda ella emperchados y fusiles, banderas y prisiones... un telón de muralla con castillos...” Todo ello importaba 3200 rs., que Martínez aprueba en sólo 3000 rs.

manifestándome al autor del drama que excedía a las demás en los primores que los adornaban; seguía a esta la de Robles, un poco menos hermosea. A esta venía la de la Tirana riquísimamente alhajada; luego la del agraviado, después de esta la del coronel Quintus, la del hijo del privado, y consecutivamente las de todos los demás, porque generalmente desempeñaron su deber⁷⁰⁷.

El efecto que había producido esta primera entrega de Federico II, dio lugar a más comentarios en la prensa de la época. Atribuye Aguilar Piñal a Cándido Trigueros la crítica que de esta comedia apareció en el *Diario de Madrid* de 31 de Julio de 1789, en la que entre otras cosas dice:

[...] Me hallo muy distante de impugnar la sensación tan viva que esta pieza teatral ha causado en el auditorio de Madrid. La mucha fama del nombre que lleva en el título ha hecho que concurran atropelladamente a verla los apasionados de la representación acudiendo, entrando todos en el Coliseo con una imaginación exaltada; ¡pero cuanto rebajarían de su preocupado entusiasmo aquellos principalmente que creyesen ver alguna cosa tan extraordinaria como lo era el Rey de Prusia! ¿Porque todo el Pueblo de esta Corte haya visto con gusto la ejecución de esta pieza; porque los Actores hayan logrado 15 ó 20 días consecutivos de representación; ni porque los partidarios de la Tirana hayan cantado sus elogios, se sigue acaso de todo esto que el drama sea bueno, y que haya transmitido al espíritu del espectador la misma impresión que éste esperaba ?⁷⁰⁸.

Resulta difícil creer que don Cándido no conociera a Comella. Hombre atento al teatro que se hacía en Madrid, debía conocerlo bien, y por la crítica que ofrece en el resto de su escrito, no considerarlo de su escuela dramática, pero bien se ve que los radicalismos de otrora empezaban a corregirse. Fueron exactamente 17 los días en que se mantuvo la pieza en los tablados del teatro del Príncipe con una recaudación total de 86.816 rs., una media de 5.106 rs. Claro, la perspectiva con que analizaba el éxito este crítico no era la comercial, sino las consabidas de la crítica neoclásica del lenguaje poco adecuado a los personajes y de la verosimilitud histórica. Respecto a esto último llama la atención la indignación que causa al crítico

[...] la falta a la verosimilitud por lo tocante á la pintura que nos da de la

⁷⁰⁷ *Diario de Madrid*, 1 de Julio de 1789, pp. 725-6.

⁷⁰⁸ *Diario de Madrid*, 31 de Julio de 1789, pág. 845 y sig.

miseria de una familia desgraciada; porque el horror de la indigencia no es cosa que debe sacarse al teatro con el extremo que aquí se saca, siendo objeto que sobre ser demasiado humilde, no existe probablemente en las sociedades políticas⁷⁰⁹.

¿Era realmente este el autor de *Los Menestrales*?

Por su parte, el *Memorial Literario* de Junio de 1789, dice de esta obra lo siguiente:

[...] El artificio con que el Autor prepara las causas de los atentados de Treslow, haciendo de unos hechos perversísimos un reo digno de compasión, forma unas situaciones las mas tiernas y lastimosas y unos contrastes en los afectos bastante fuertes de ese género son los que presentan Carlota con sus hijos muertos de hambre, la resolución de Treslow de delatarse á sí mismo por socorrer su miseria ; volver Carlota el dinero al rey por contemplarle precio de iniquidad y de sangre; las pruebas de bondad y amistad entre Treslow y Manfeld el hijo, y la constancia en no declarar al rey el reo del atentado ni la causa de él, etc⁷¹⁰.

Del 27 de julio al 2 de Agosto siguiente, o sea apenas un mes después del estreno de Federico II, se producía un nuevo estreno de Comella, *La Jacoba*⁷¹¹ en el que sabemos que intervino Rosario Fernández. Las recaudaciones fueron bajas, excepto el día de estreno (5.319.-rs), y decepcionante la del último día, domingo 2 de Agosto. Esta pieza se volvió a repetir en la temporada de invierno, en el Teatro de la Cruz, entre el 14 y el 16 de Diciembre, con recaudaciones totales de 7.896.-rs., que dan una pobre media de 2.632.-rs.

⁷⁰⁹ Ibid.

⁷¹⁰ *Memorial Literario*, Junio de 1789, pags. 314-315.

⁷¹¹ AVM, 1-392-1: fechada el 29 de Julio de 1789 incluye cuenta de tramoya de *La Jacoba*, muy simple en este caso: "...Primeramente una decoración de salon largo...y una puerta...un telón con una puerta grande en medio con un retrato de dos figuras con una varilla de hierro... El sainete un lateral y unas tapias y dos puertas practicables y dos arboles..." Pide Nogués 400rs, y Martínez aprueba 300.-rs. El sainete fue *La casa de las vacas*, de autor desconocido. Se conserva una copia impresa de esta obra en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, con la signatura: A 250/205(08) que dice que debería haber sido impresa entre 1784 y 1800. Es la que reproducimos su portada.

LA JACOBA,

COMEDIA EN QUATRO ACTOS.

SEGUNDA EDICION. 8

POR

DON LUCIANO FRANCISCO COMELLA.

PERSONAS.

Miledi Jacoba, casada con el Conde de Esteren.

Milord Tolmin, amante de Jacoba.

El Conde de Esteren, marido de Jacoba.

El Conde de Beutif, hombre grave, amigo del Milord.

El Baronet Licot, jóven desmemoriado.

Enriqueta, criada de Jacoba.

Un Page.

La Escena es en Londres y sus inmediaciones.

ACTO PRIMERO.

El teatro representa un estudio de un sugeto distinguido. Aparece el Conde Beutif leyendo.

Beut. **A** Esta peste de Escritores Franceses sufrir no puedo:

bueno es que se han empeñado en sus viages en querernos hacer creer que aun está España en aquel obscuro tiempo en que eran los Españoles tan solamente guerreros! qué con imparcialidad jamás hablen? es muy cierto que en el discurso del siglo diez y siete decayeron ciencia y artes en España;

poro en el dia no han vuelto á renacer de manera que sus rápidos progresos recordarán prontamente aquellos grandes talentos que hubo, de quien los Franceses lo que saben aprendieron? Pero leamos. *Sigue leyendo.*

Sale Milord Tolmin de viagero.

Mil. Allí está.

Amigo, gracias al Cielo,

Beutif le mira, y vuelve á leer.
que despues de quatro años

A

de

Después de desmenuzar el argumento ampliamente y poner los reparos habituales, dice de ella, con motivo de su estreno, el *Memorial Literario* de Agosto de 1789:

[...] Estos reparos que se escapan á la mayor parte de los espectadores que no juzgan según arte, sino según el corazón, están obscurecidos con las buenas pinturas de los afectos, las situaciones duras en que se hallan los tres personajes principales y con un asunto nuevo y delicado en que toman mucho interés las mujeres⁷¹².

Este asunto delicado debía ser debido, como nos cuenta al principio de su análisis el *Memorial Literario*, al papel que Jacoba representara durante toda la obra en que se manifiesta que su pesar

[...] de casarse con este Conde le causó tal indisposición desde el punto de efectuarse la boda, que le repetían á cada paso desmayos, melancolías en tal extremo que no solo no permitieron consumir el matrimonio sino que también dieron que sospechar al Conde su marido que no le tenía amor⁷¹³.

Un mes después daba Don Luciano Comella a las tablas del Teatro de la Cruz un tercer estreno, *El pueblo feliz*, acompañado por una introducción, en 2 actos, de Don Ramón de la Cruz: *El día de campo*⁷¹⁴. No nos consta que participara en este estreno La Tirana. Sin embargo sí consta que participara Rosario Fernandez en la reposición que de la comedia de Valladares *Saber premiar la inocencia y castigar la traición, El sitio de Landau* se hizo entre el 25 y 30 de Agosto por la compañía de Martínez en el Teatro de la Cruz⁷¹⁵. Esta comedia, calificada por Ibrahim el Soyed de histórico-heroica, se había estrenado en Mayo de 1782, muy probablemente por La Tirana, obteniendo medianas recaudaciones. En esta ocasión, recibía

⁷¹² *Memorial Literario*, Agosto 1789, pág. 639.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ AVM, 1-392-1: hay cuentas de tramoya que dejan ver la siguiente escenografía: "...Primeramente. Dos carros tirados de mulas con sus tablas detrás puestas para echar haces...un salón...siete retratos en el telon de Justicia y el de nuestro Rey y nuestra reina, y en los laterales el cielo, el desinterés, la piedad y la imparcialidad...dos faroles...cuatro cajones para poner las pajas...una fuente grande con pilón...una puerta con tablادillo..." "Pide el tramoyista Nogués 670.-rs, y aprueba 500.-rs. Martínez.

⁷¹⁵ *Ibidem*: hay lista y cuenta de ensayos de las señoras mujeres para "...Saber premiar la inocencia...", fechada el 25 de Agosto de 1789.

importantes entradas el primer y último día, probablemente debido a la iluminación especial por las celebraciones de los días de la reina.

El *Memorial Literario*, analiza su argumento:

[...] Madama Matilde con su hija Isabela habían ido al sitio de Landau, puesto por el Ejército Aleman, en busca de su esposo Robinson, que hacía muchos años estaba casado de secreto con Matilde, y se había ausentado sin saber uno de otro el paradero: el Teniente Enrique se había enamorado de Isabela y prometidola ser su esposo acabada la Campaña; ignoraban quien fuesen sus padres, pero Roberto criado fiel que mantenía á Madama y su hija, se lo descubre a ésta, encargándola el secreto⁷¹⁶.

Y concluye, tras los reconocimientos de padres, hijos y esposas que no se conocían que “...tiene enredosa trama, están bien seguidos los caracteres, tratados con decencia los amores, y las sorpresas naturales...”⁷¹⁷.

No parece tratarse -en el caso de esta comedia de Valladares- de una exhibición militar en escena, sino más bien de la típica comedia sentimental, eso sí con uniformes y escena militar y la aparición de otro de los personajes famosos del momento, el Emperador Leopoldo de Alemania. Por cierto que la compañía de Ribera había estrenado una comedia de Zavala *Leopoldo el Grande, emperador de Alemania* en el mes de mayo anterior.

Según la documentación conservada sobre los preparativos que se hacían para la celebración de la entrada en Madrid de los nuevos reyes, se proyectó la representación por las dos compañías de la comedia *Cual es afecto mayor, lealtad, sangre o amor, El Triunfo de Tomiris*, comedia de Bances Candamo que no se reponía desde 1762.

Consta en la documentación emitida por la comisión encargada de programar los festejos, que se manejó la posibilidad de representarse la zarzuela de Cruz con música de Luigi Boccherini *La Clementina*⁷¹⁸, dentro

⁷¹⁶ *Memorial Literario*, Septiembre 1789.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ AVM, 1-162-28: en la Junta de Comedias celebrada el 29 de Agosto de 1789, con asistencia del comisario Hermosilla, D. Ramon de la Cruz, Sanchez, teniente arquitecto, y los autores se acuerda: “Lo primero que sea la pieza de música intitulada *La Clementina* hecha por D. Ramon de la Cruz, y quedó

del carácter general que se quería dar a todos los festejos “...para que toda la función sea del carácter español, y señaladamente del pueblo de Madrid...”, sin embargo no consta que esa representación de *La Clementina*, que había sido estrenada a fines de 1786 en casa de la condesa-duquesa de Benavente, llegara a los teatros públicos de Madrid en aquella ocasión.

En papel que aparece aparte se dice “...la comedia que se eligió ha sido *El triunfo de Tomiris*...” y viene un reparto en que el papel de Arminda lo hace Maria del Rosario, 1ª dama, y se somete la distribución del resto de papeles a Don Ramón de la Cruz.

A principios del mes de Octubre, concretamente el día 4, firmaba Ramón Angelina, librero de la corte, recibo firmado por los autores de las dos compañías “...por dos mil carteles para los cinco meses de la presente temporada de invierno, a 6 mrvs/unidad... importan 3.000 cuartos=373.-rs vln.”⁷¹⁹

Esto nos da una idea de la publicidad que los teatros hacían para avisar al público las funciones que programaban. Aquella temporada de invierno duró desde el 15 de Octubre al 17 de Febrero de 1790, es decir, casi justamente cinco meses, tal como se dice en el recibo. Parece que cada compañía contaba con unos 1.000.- carteles para anunciar las 28 piezas que subieron a las tablas de ambos teatros. No creemos que el impresor hubiera servido carteles individualizados de cada función, sino que estos pasquines consistirían en una plantilla en que se rellenaba el nombre de la función correspondiente, o bien a mano, o sobre la marcha con algún procedimiento de impresión. En el Archivo de la villa de Madrid no hemos encontrado

enterado el mismo de hacer la Loa y el fin de fiesta correspondiente... y aprovechando todas las especies que se confieren para que toda la función sea del carácter español, y señaladamente del pueblo de Madrid.” Luego se dispuso “...repartir los papeles entre miembros de las dos compañías.. Que Esteve hará la música de la *Loa* y Laserna la del fin de fiesta...”, que acudirán Villanueva y Sanchez al teatro del Príncipe para ver de disponer la “...composición interior y exterior del teatro y las iluminaciones y decoraciones correspondiente a cada pieza...”

⁷¹⁹ AVM, 1-392-1.

pasquines impresos de cierta envergadura, excepto en una ocasión para la pieza que hacía la compañía de Martínez el 18 de Agosto de 1788⁷²⁰.

Se inició la temporada de invierno el 15 de Octubre, tras las celebraciones por la entrada en Madrid del nuevo monarca Carlos IV, y nos consta que Rosario Fernández representó la comedia de Bautista Diamante *Valor no tiene edad y Sanson de Extremadura*, también casi olvidada de los públicos pues no se reponía desde 1780. En el ensayo del mismo día de estreno figura la Dama. Hubo de estudiar esta comedia pues la última vez que se presentó en los teatros de Madrid, aún no pertenecía ella a estos.

También participó nuestra actriz en la comedia de Velez de Guevara *El alba y el sol o la restauración de España*, esta sí del caudal de la compañía y por tanto conocida de su primera dama, que se presentó en el Teatro de la Cruz entre el 24 y el 29 de Octubre, con ensayos documentados el mismo día 24 por la mañana⁷²¹.

No tardaría mucho en producirse un nuevo estreno de Comella, *Luis XIV rey de Francia*⁷²² cuyos ensayos se produjeron probablemente el día 1 de Noviembre en que no hubo comedia por la mañana y por la noche, con asistencia de la 1ª Dama, aparte del ensayo general que realizaron el miércoles 4 día del estreno⁷²³.

⁷²⁰ AVM, 1-154-60.

⁷²¹ AVM, 1-392-1.

⁷²² *Ibidem*: gastos para la comedia Luis XIV el Grande (4 de Noviembre de 1789): esquila de Martínez en que pide a Lavi 2.000.-rs para la comedia y el sainete (*La lotería* de Sebastián Vázquez); el 17/11/89 hay cuenta de tramoya: "...Una mutación de salón corto y telon abierto...Una mutación de salón largo...y en medio un trono con su gradería y barandas a los lados... Jornada 2ª. Una mutación de jardin corto con telon de atrio abierto con sus corredores y ...en los huecos del atrio una verja. Una mutación de monte que ocupa todo el fondo del testro con varias subidas y bajadas por donde bajan las tropas que se ven por el atrio... Una mutación larga de salón de cuartel de Marte... y se descubren por el hueco del telon unos jardines con una vista de palacio y en medio del patio el rey puesto a caballo... Jornada 3ª. Una mutación de salón con columnas ... y en el telon un arco abierto que...descubre otra estancia adentro de un gabinete... Sainete de la Lotería: un tabladillo con puerta y ventana y un caballo cocero que tira coces, y en la tonadilla una puerta. 3500rs pide Nogués, y Mtez aprueba 300 ducados. La portada del texto impreso que reproducimos pertenece a un testimonio conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/206(25).

⁷²³ AVM, *ibid*.

6

COMEDIA HEROYCA NUEVA
EN TRES ACTOS:
LUIS CATORCE EL GRANDE:
REPRESENTADA
EN CELEBRIDAD DE LOS DIAS
DE NUESTRO AUGUSTO MONARCA
CARLOS IV

POR LA COMPAÑIA DE MANUEL MARTINEZ
EL DIA 4 DE NOVIEMBRE DE 1789.

POR D. LUCIANO FRANCISCO COMELLA.

PERSONAS.

Luis XIV, Rey de Francia..... El Sr. Antonio Robles.
Colbert, su Ministro..... El Sr. Joseph Huerta.
El Conde de Monterrey, Embaxador de España..... El Sr. Vicente Garcia.
El Duque de Tremull, Mayordomo mayor de la Reyna. El Sr. Vicente Camas.
El Presidente Laboasier..... El Sr. Alfonso Navarro.
El Caballero Bernin..... El Sr. Manuel Gonzalez.
El Teniente Boban..... El Sr. Francisco Ramos.
El Conde Gramont, Confidente del Rey..... El Sr. Manuel Martinez.
Maria Teresa de Austria, Reyna..... La Sra. Maria del Rosario.
Ana Dacier, Literata..... La Sra. Francisca Martinez.
El Comandante de Inválidos..... El Sr. Vicente Ramos.
Una Aldeana..... La Sra. Manuela Monteis.
Un Sargento. Soldado 1.º Soldado 2.º Inválidos,
Oficiales, Granaderos, Soldados, Damas, Archeros.

La Escena es en Paris, en el Palacio Real de Luis XIV.

ACTO PRIMERO.

Salon de Palacio con la entrada del quarto del Rey en medio, en cuyos lados habrá dos Archeros con sus alabardas: por delante de la puerta se paseará sin cesar el Conde de Gramont: al lado izquierdo estará el Duque de Tremull haciendo que lee un edicto; en el derecho estarán como aguardando el Presidente Laboasier, y el Ingeniero Bernin.

Gram. EN tanto que el Rey despacha con Colbert será preciso esperar, pues me insinuó

que tiene que hablar conmigo.
Trem. No puedo sin irritarme leer el afrentoso edicto

A

que

A continuación se llevó a escena la obra de Cañizares, *Carlos V sobre Túnez* de la que hemos encontrado “...ensayos de las sras. Mujeres... para la comedia de Carlos V...” con la presencia de la “...sra. Dama...” por dos veces. Asimismo, participa la 1ª dama en los “...ensayos de las sras. Mujeres...para la comedia de Dar honra al padre...” que debe ser la obra de Nicolás González Martínez, *Dar honor el hijo al padre, y al hijo una ilustre madre* que se venía haciendo en las dos últimas temporadas, tras su estreno en 1769 y su casi olvido. Situada su acción en conflictos por el poder en la antigua Persia, era tachada de “Tragi-comedia” por el *Memorial Literario* con motivo de su puesta en escena anterior en Mayo de 1787⁷²⁴.

También está la Sra. Dama en los “...ensayos de las sras. mujeres... para la comedia la Religion española...”⁷²⁵, es decir la pieza de autor desconocido *La religión castellana y nobleza musulmana* que subió a las tablas del coliseo de la Cruz entre el 7 y el 11 de Diciembre de 1789.

Igualmente, también en este caso recurrimos al *Memorial Literario* que con ocasión de su estreno, en Noviembre de 1786, decía de esta pieza lo que sigue:

[...] Varios son los defectos que notaron los inteligentes en esta Comedia: es inverosímil que Mustafá se muestre desde el punto en que ve a Isabela tan enamorado y ciego por su hermosura como si estuviese a los últimos su pasión, pareciendo mas un delirante furioso que un amante; por lo cual dieron mucho que reir a los hombres sensatos los delirios y furores de Mustafá en la primera jornada, donde a manera de un can rabioso quiere ensangrentar su cuchilla en sus mayores amigos y confidentes como enemigos y traidores, habiéndonoslo pintado en las primeras escenas como el hombre mas humano y cuerdo del Mundo. Tan loca verdadera pareció su estimadísima Isabela, aunque es fingida para no descubrir á D. Juan a presencia del Emperador...”⁷²⁶

Entre la llamada comedia de la Concepción que acabamos de reseñar y la de Navidad, representó la compañía de Martínez, y a su frente su primera dama, la tragedia *La Celmira*, tan cara a esta, obteniendo el éxito

⁷²⁴ *Memorial Literario*, Mayo de 1787, pÁg. 131.

⁷²⁵ AVM, 1-392-1.

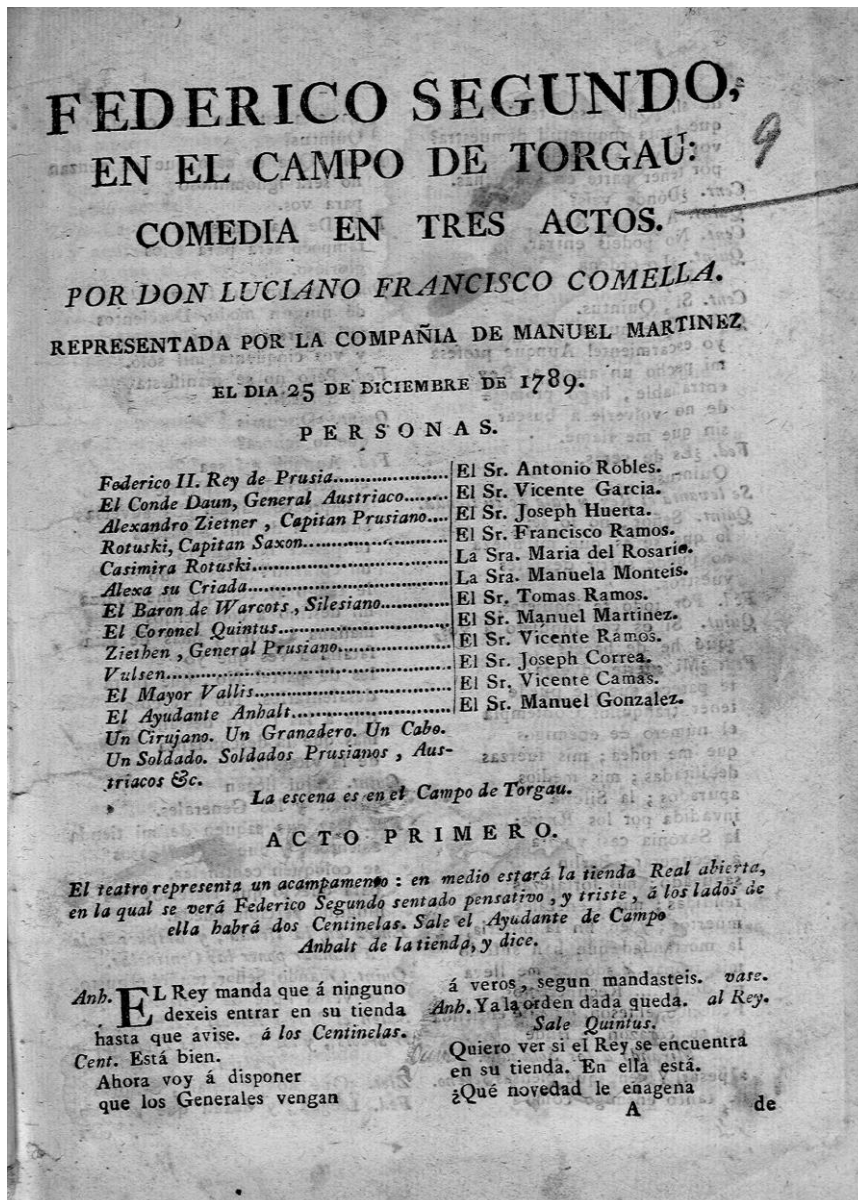
⁷²⁶ *Memorial Literario*, Noviembre 1786, pags. 553-4.

acostumbrado con una recaudación dominical de 5.333.-rs. A continuación, abordaron el reestreno de *La Jacoba*⁷²⁷, sin obtener el ansiado éxito por ésta última, quizás por la proximidad de la navidad, aunque en la puesta en escena de *La Andrómaca*, muy probablemente en la traducción de Clavijo y Fajardo que tan bien conocía La Tirana de su juventud en los Reales Sitios, llevada a cabo entre 19 y 21 de Diciembre, justo antes de la comedia de navidad, se obtuvieron dignas recaudaciones, especialmente también, y ello llama la atención, en la sesión dominical del 20 de Diciembre en que se consiguieron 4.611.-rs. Antes de esta última tragedia, había llevado a cabo una nueva reposición de la comedia de Laviano *La afrenta del Cid vengada*.

A la vista de esta última secuencia de piezas dramáticas, bien pudiera ser que en estos paréntesis de temporada, es decir, en estos huecos entre acontecimientos como la comedia de la Concepción y la de Navidad, aprovechase Rosario Fernández para imponer alguna pieza de su preferencia. La comedia de navidad era... de Comella, *Federico II en el campo de Torgau*⁷²⁸. Haría La Tirana en ese drama heroico-militar el papel de

⁷²⁷ AVM, 1-392-1: en las cuentas de gastos figuran los de tramoyas y otras modificaciones realizadas: para la Celmira: "...una vista de marina con varias naves y a un lado un templo con su gradería y en el otro lado un sepulcro con su puersta practicable y unos ciopreses a los lados... Sainete [Los novios imperfectos de S. Vázquez]... Una casa con tabladillo y ventana por donde se asoman los novios... En la comedia de la Jacoba se ha puesto un retrato de la dama y el galán y unas cortinas en la puerta del telon...". Pide el tramoyista 300.-rs, y aprueba sólo 250.-rs. el autor Martínez.

⁷²⁸ Ib.: por las listas de ensayos incluidas en las cuentas diarias, se dice: "...ensayos de las sras. Mujeres...para la 2ª parte de Federico... 24, Dama, Graciosa, Nicolasa, Antonia, Petrola, Lorenza y Mariana; 22 y 23 en casa del Sr autor: (solo) la Sra. Dama... para Celmira... Sra Dama y Sobresalienta también en 23... el general por la mañana del 25...". Igualmente existe el expediente de gastos de la comedia Federico II (25/12/89): Martínez pide a Lavi 2000.- rs para la comedia y el sainete y se adjuntan dos recibos más: 320.-rs. "... para el sujeto que nos ha arreglado las comparsas militares en lo que pasó algunas noches bien fatales de frio, yelo y brega con una gente tan rustica hasta ponerlos en las regularidades que en el dia se notan...". 200.- res "...para el que ha hecho la tonadilla...y 90.-rs. para el que tiene el cuidado de arreglar la tropa...marcha regular...sorpresas...avanzadas...retiradas..."; hay otro recibo que dice "...poner toda la música del sainete que se compone de 7 piezas de música que equivalen por 7 tonadillas y todo se ha evaluado en 300 rs...". Figura también, como casi siempre, la cuenta de tramoya que puede dar una idea de la escenografía que se utilizó: "...Una tienda real abierta...Una mutación de un interior de una tienda... una mutación de campamento con varias tiendas y trofeos militares con dos ojeras al medio... una mutación de bosque largo con su telon con un rio pintado y varios grupo de arboles a los lados... y dos grutas a los lados y una casa de quinta... En la mutación de campamento unos arcos... con varios términos todo lleno de candilejas para la iluminación y el foro del respaldo calado con... varios arcos y demás... En el sainete se ha hecho un campanario..." . Se pide por todo ello 5000.-rs y Martínez aprueba dar sólo 4500.-rs. Figura también la cuenta de copia de música para la de navidad, por la que sabemos que se hizo una tonadilla a 4 nueva *La casa de la Posada* y fin de



Casimira, la amante del pretendido traidor Zietner. En el reparto del apunte 1º manuscrito dice "...El capitán Rotusti, Paco [Ramos]...Madª Casimira, hermana de Rotusti, Tirana... Aleja, su confidenta, Monteis...". Robles interpretaba al monarca, Martínez a Quintus y Vicente Ramos a Zietner.

El *Memorial Literario* de Enero de 1790, nos dice de esta obra y las semejantes que proliferaban en aquel momento, lo siguiente:

fiesta [*El premio*, también de Comella] nuevo de siete piezas de música (25/12/89). Se reproduce la portada del ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/205(09).

[...] Toda la gracia de estos Federicos consiste en poner oportunamente durante la representación varios dichos en la boca del Rey sobre preguntas y lancecillos que le habían sucedido en diferentes ocasiones, como si todo aquello sucediera o se dijera en aquella sazón lo cual no deja de ser con alguna violencia pues se juntan o alteran tiempos y lugares, aunque los desnude de sus primeras circunstancias el ingenio, y esto mismo notamos en los dramas que se representaron de Carlos XII en Pultova, en Stralsundo, etc⁷²⁹.

Este cuarto estreno de Comella en esta temporada duró 14 días en cartel y recaudó un total de 86.147.-rs., lo que supone una media diaria de 6.153.-rs., consiguiendo toda la primera semana llenos a rebosar, superando a veces los teóricos 7627.-rs que, según los cálculos de Armona, era la recaudación máxima del Coliseo de la Cruz para las comedias de teatro o, también llamadas, ‘de subida’.

La representación tenía un fin de fiesta formado de 7 piezas musicales, de la que tenemos el texto de la 2ª pieza, cuyo reparto es “La Tirana, Alfonso y Romero”. Tanto Alfonso Navarro como Vicente Romero eran las mejores partes de cantado de la compañía, pero Rosario Fernández, no solía cantar, aunque en esta piececilla la vemos arrancarse, haciendo de gallega que recibe lecciones de compostura y canto que le da Navarro

Sale Alfonso de petimetre afrancesado...

(sale la tirana y Romero de gallegos)

Parola: ...

TIRANA

...si me pintu sola en estu
de manera que me llaman
la Dama sin peru
en demu della Cotilla
u albarda me a escarafulladu
el cuerpo, tantu que tengu
el Mondongu en la Barriga desechu.

“Cantan juntos Alfonso y Romero:

ALFONSO Para presentarse

Llevará así el pecho

⁷²⁹ *Memorial Literario*, Enero de 1790, pág. 71.

Luego el abanico jugará con gracia
Y con eficacia
Harás cortesía
Después todo el día
Se estará haciendo ayre
Y con gran donaire
moverá donosa
la circunferencia
más occidental...

Luego cantan los tres:

“...odiley odiley /odiBuey odiBuey...

ALFONSO a me non pianche niente

TIRANA a mi me ha roto un diente

ALFONSO il modo de partir / di questa gente

TIRANA el modo de partir / de un pretendiente;

ALFONSO: nel petto o dio mi sento

TIRANA nel pelli o dios yo siento

[Bailan]: tanto bailé con la / moza del cura /
tanto bailé / que me dio calentura⁷³⁰.

Según los recibos que hemos ido documentando a favor de don Luciano, y según el cálculo de los ingresos para los ‘ingenios’ por la composición de comedias que ha hecho el profesor Herrera Navarro⁷³¹, don Luciano debió ingresar por este concepto 6.000 rs. por las comedias y 500.-rs por el sainete *El premio*. Sin embargo, Armona había ordenado el 30 de Junio anterior pagar 50 doblones (3.000.-rs.) a Comella por la composición de Federico II⁷³², cuando lo habitual era pagar por ese tipo de comedias sólo 1.500 rs.

Sea como fuere, Don Luciano escribe el 27 de Diciembre de 1789 al Corregidor contándole su actividad dramática, abundando en el aplauso popular que sus obras reciben y pidiéndole una ayuda económica. El Corregidor recurrió inmediatamente al censor Santos Díez para que le

⁷³⁰ BHM, Tea 1-151-40.

⁷³¹ Herrera Navarro, Jerónimo, “Precios de las piezas teatrales en el siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, LVIII, 115, (1996), pp. 47-82.

⁷³² AVM, 1-40-59: Armona ordena que se paguen 50 doblones a Comella por Federico 2º (30/6/89).

informara sobre Comella, y este le envía rápidamente (5 de enero siguiente), en su estilo habitual, un informe muy completo en que dice:

[...] los dramas de D. Luciano no han mejorado el antiguo sistema de los poetas españoles. Desde Lope de Vega... no han hecho otra cosa que imitarse unos a otros... El pueblo acostumbrado al mal gusto, y el ser árbitros los comediantes en la elección de la piezas, poseídos de suma ignorancia... son la causa de que no se adelante un paso en las composiciones; porque los poetas se someten al estragado gusto de los actores y a la envejecida costumbre del pueblo... De aquí que no me admiro que las obras de don Luciano hayan merecido el aplauso popular⁷³³.

Habla a continuación de las obras dedicadas al rey Federico de Prusia:

[...] los dos Federicos... del 1º muy desarreglado... corrigió incluso prosodia y gramática... aparece [el rey] como filósofo cinico, ... un quakaro que son los cínicos de estos tiempos... [el 2º no es comedia ni tragedia sino] "...como dice Cascales, un hermafrodita... La Jacoba es mera imitación de las comedias que los modernos franceses llaman lastimosas, o tragedias urbanas... Su falta de verosimilitud y frecuencia de monólogos la hacen de poco merito... [Descarta también el Luis XIV]. "... Las dos Cecilias son piezas de menos defectos... pues la acción es cómica y resulta moralidad del todo de la fabula, pero es copia de una italiana y además el mayordomo fuerza a Cecilia a la vista de los espectadores, lo que no es admisible... [El Pueblo feliz también es salvada con reparos]... pues no hacia falta para que gustara ... el episodio de los amores del corregidor con la sobrina del boticario⁷³⁴

A modo de conclusión, continúa don Santos diciendo que Comella es un autodidacta y le falta formación en todo lo necesario a un dramaturgo, pero no obstante pide al Corregidor que le gratifique para ayudarlo en las urgencias actuales. En realidad lo que se aprecia es el fastidio de los teóricos neoclásicos como don Santos al comprobar que no hay otras obras que respondan a los cánones que ellos defendían para alimentar los teatros de Madrid.

A principios de Enero de 1790, dirigió un oficio el autor Martínez al Corregidor Armona del siguiente tenor:

⁷³³ AVM, 1-162-13.

⁷³⁴ Ibid.

[...] Que por la cortedad de tiempo entre navidad y carnestolendas, y los atrasos de su compañía, ... se digne conceder permiso para que en este intermedio pueda representarse la tragedia que tiene dispuesta de La destrucción de Numancia que por su clase es de subida, y otra de teatro de la misma calidad, respecto que por este medio logrará el publico mayor diversión, y su compañía mayor alivio para sus urgencias⁷³⁵

El informe del contador Lavi, dispuesto siempre a incrementar los ingresos del propio, fue positivo. Y entonces tocó al Corregidor, se supone que en estrecho contacto con la compañía, decidir cuál sería la otra comedia ‘de subida’ que podría hacer la compañía. Y excluyendo comedias de magia, mal vistas y que provocarían el enfrentamiento con el censor Santos Díez, y heroico-militares, tan repetidas aquella temporada, decidió conceder la reposición de *La Hija del Aire* de Calderón en sus dos partes. A este respecto, también se hizo asesorar el Corregidor de otro de los comisarios de teatro, Don Lucas de San Juan del que existe correspondencia con Armona informándole del tema:

[...] La comedia de la *Hija del Aire* es muy heroica, es únicamente la que se puede hacer; ésta siempre se ha cobrado por entrada baja, mas si V.M. quiere se ejecute por de Teatro, con su orden se anunciará al publico adornándola con mutaciones, buen sainete y tonadillas y se podrá conseguir lo que V. M. apetece⁷³⁶

Y en otra carta dice de San Juan a Armona:

[...] La comedia (*La hija del Aire*) no permite el que se empiece con el salón, pues es un bosque con su gruta que no se puede omitir y lo mismo sucede en la 2ª jornada... El tramoyista ha quedado en ponerla al todo completo de luces, con las demás advertencias que V.M. hace en punto a las otras mutaciones que las he visto y están regulares... La comedia la hace la Dama; la tonadilla primera la canta Garrido y la Nicolasa, y la segunda la Antonia Orozco; el sainete no siendo de los mejores el que estaba ofrecido en el cartel, se ha puesto el de el Trueque de las criadas. Al primer violin le he enterado en punto a la orquesta que estará como V.M. previene... Al vehedor le he llamado para que cele no haya nadie entre bastidores⁷³⁷.

⁷³⁵ AVM, 1-162-2.

⁷³⁶ AVM, 1-162-13

⁷³⁷ AVM, ibid.: sendas cartas tienen fecha de 11 y 13 de Enero de 1790.

Este celo por el orden en el teatro no era nuevo desde luego, pero quizás pertenece ya al nuevo ambiente de orden que el propio Conde de Floridablanca quiere imprimir a los teatros de Madrid y que se refleja en una orden suya expresa al Corregidor Armona, fechada el mes de Mayo siguiente, que Armona transmitió inmediatamente a los autores y cómicos, insistiendo en que las compañías se esmeren en la compostura. Y enumera el Conde algunas reglas para mejorar, dirigidas expresamente a los autores:

[...] convendrá que V.M. los llame y de orden superior les diga que sin omitir fatiga alguna contribuyan por su parte a la decencia y mejoría en los teatros y sus actores y sus buenas costumbres ...es preciso buscar todos los medios de poner en un pié estimable y útil estas diversiones publicas y trabajar por vencer los obstáculos para ello⁷³⁸.

No sabemos si atribuir estas llamadas al orden y la compostura a los tiempos revueltos que corrían o a los efectos de la ‘opinión publicada’. La prensa, inexistente sólo 5 o 6 años antes, empezaba a tener gran influencia en la conducción de los asuntos públicos. El *Diario de Madrid* ya había publicado el 2 de Marzo de 1788 las listas de compañías completas, incluyendo los individuos que componían la Junta de Teatros correspondiente a la temporada teatral de 1788-89, y lo mismo ocurrió el 11 de Marzo de 1789 con las listas de las compañías de la temporada siguiente⁷³⁹.

A este respecto, el 19 de Abril de 1790 ordenaba Armona al contador Lavi que le entregara razón de ingresos de los tres últimos años, a la que Lavi contestó que no tenía a punto esas cuentas y que se tomaría algún tiempo para enviárselas. En el mismo expediente y junto a la correspondencia a que aludimos, se encuentra un ejemplar del *Diario de Madrid* de 7 de Abril de 1790 que incluye el “...fin de la carta sobre teatros...” que venía publicando desde dos días antes, aludiendo a la

⁷³⁸ AVM, 1-163-7, 20 de Mayo de 1790.

⁷³⁹ AVM, 1-40-52.

problemática del funcionamiento de estos, y aludiendo en la citada carta al necesario control de los ingresos de los teatros⁷⁴⁰.

Del 13 al 24 de Enero de 1790, se llevaron a escena en el Teatro de la Cruz, las dos partes de *La Hija del Aire*⁷⁴¹ de Calderón, tal como quería el Corregidor, y en formato ‘de subida’, tal como habían pedido los autores. Era la primera vez en todo el siglo XVIII, en que fue llevada a escena unas 50 veces, que se representaba esta obra en este formato. Las recaudaciones fueron de un total de 57.891.-rs., una media de 4.824.-rs. diarios. A la vista de los gastos de tramoya, tampoco es que invirtieran mucho en la escenografía, así que la comedia debió atraer por sí misma.

El *Memorial Literario* nos dice de la representación de esa pieza calderoniana en Enero de 1784 en el Coliseo de la Cruz:

[...] Divierte al Pueblo el paso, que Calderón introduce entre Menón y Semíramis en la tercer jornada tle la primera parte en que habiendo mandado Irene, hermana de Nino a Semiramis que aborreciese a Menón de quien Irene era amante, el Rey y su hermana están viendo cómo se quieren despedir (aunque ellos lo hacen por cumplimiento de sus amores.

La Scena de esta 1ª parte se representa parte en la Gruta, cien millas distante de Nínive, parte en sus cercanías, y parte en esta Ciudad. Por lo qual se ve que Calderón despreció las unidades del lugar y tiempo. En la 2ª parte, aunque es más regular el lugar, pues toda la acción pasa en Babylonia y sus cercanías, el tiempo es mas dilatado, y menos unido, pues da una batalla Semíramis en una mañana en el tiempo que media de estárse peinando al tocador, y volvér luego á acabarse de peinar⁷⁴²

Los sainetes fueron, el que acompañaba a la 1ª parte *El trueque de las criadas* de Sebastián Vazquez, y el que iba con la 2ª parte, uno anónimo

⁷⁴⁰ AVM, 1-196-13.

⁷⁴¹ AVM, 1-394-1: hay lista de ensayos para *La hija del Aire* (2ª parte), con presencia de “...la sra. Dama, la 2ª, la Graciosa, Nicolasa, Paca Rodrigo, Antonia [Prado], Petrola [Correa], Lorenza [Correa].”. Asimismo, lista de gastos de tramoya: “Lista de lo que se a puesto para la primera y segunda parte de Las Hijas del Ayre en la Compa del Señor Martinez y en el Coliseo de la Cruz. Madrid y 21 de Enero de 1790. Jornadas. Una mutacion de Salon largo con columnas todo entero con telon y bambalinas. Un telon de bosque con una gruta a un lado con barios arboles. Un telon de tres puertas con cortinas de damasco en ellas. Un trono con graderia y barandas a los lados. Todo lo mencionado con portes de los mozos y demás. Vale 400 Rs Vellon-Juan Nogués-Visto Mtez.”

⁷⁴² *Memorial Literario*, Enero de 1784.

llamado *Los payos astutos*. La tonadilla primera la cantó Garrido y la Nicolasa, y la segunda Antonia Febre Orozco, y sabemos por la correspondencia del comisario San Juan a Armona que “...Al primer violín le he enterado en punto a la orquesta que estará como V.M. previene...”⁷⁴³ La música era de Manuel Ferreira, compositor de la compañía de Martínez, predecesor de Pablo Estevez.

El formato de comedia ‘de subida’ o ‘de alza’, como también se le llama, se mantuvo prácticamente hasta el final de la temporada que se produjo el 17 de Febrero siguiente, representándose sucesivamente la tragedia de Don Ignacio López de Ayala *Numancia destruida*⁷⁴⁴, el reestreno de *El pueblo feliz* de Comella, *La Pamela* de Goldoni, y otra ‘superproducción’ en estreno de Don Luciano Comella, *Cristóbal Colón*.

Respecto al orden en los teatros que, al parecer, tanto preocupaba al Corregidor y sus colaboradores, publicó el *Memorial Literario* de Febrero de 1790, la serie de incidentes que se produjeron a finales de Enero de ese año, que provocaron un decreto gubernativo estableciendo de nuevo normas de asistencia al teatro. Los incidentes se produjeron en la representación que la compañía de Ribera hacía del estreno de la comedia de Francisco Durán, *La industriosa madrileña y fabricante de Olot, o los efectos de la aplicación*, que sólo estuvo en cartel un día y del que referenciaba el Memorial:

⁷⁴³ AVM, 1-162-13.

⁷⁴⁴ AVM, 1-394-1: por la cuenta de gastos de tramoya podemos hacernos una idea de la escenografía que se utilizó: “...Actos. A un lado del teatro un campamento de romanos con varias tiendas de campaña y una estacada que cerca todo el campamento. En el otro lado...unos sepulcros y un templo...y en el otro lado la estua del dios tutelar con su ara y plaza delante... En el foro del teatro la ciudad con sus murallas y tabladillos y en el medio un lienzo de subida(¿) que a su tiempo cae y se ve la hoguera en donde se tiran y en el foso un tablado con unos jergones de paja en donde se tiran. Un árbol a un lado...”. 600rs. Nogués.

Existe también “...lista de ensayos para la Numancia: sra. Dama, segunda, graciosa, Nicolasa, Paca Rodrigo, Antonia [Prado], Petrola Correa, Lorenza Correa, sobrest^a..., día 26 en casa del autor, la sra. Dama... en el corral del príncipe por la noche, la sra. Dama...” y las anteriores.

NUMANCIA DESTRUIDA.

TRAGEDIA.

POR DON IGNACIO LOPEZ DE AYÁLA,
Catedrático de Poética en los Reales Estudios de
esta Corte.

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

Dulcidio.
Terma.
Megara.
Aluro.

Oloia.
Yugurta.
Mancino.
Cipion.

Un Niño.
Comparsa de Numantinos.
Romanos, y Africanos.

ACTO PRIMERO.

SCENA PRIMERA.

Teatro espacioso: en el fondo un templo extraordinario, y ante él la estatua de Endovelico, Dios tutelar de España, con una lanza en su derecha, un escudo en la izquierda, y delante una ara con fuego. A la derecha acampamento y trincheras de los Romanos. A la izquierda del teatro sepulcros, que rematen en pirámide, despues un árbol. En el centro, y dirigidos á la estatua, Dulcidio, Terma, mugeres, y niños en ademán de quien suplica. Megara sale precipitado con algunos Numantinos. La scena es inmutable.

Meg. **G**loriosos Numantinos, almas dignas de fortuna mas próspera, ¿qué acaso excita vuestros míseros lamentos? ¿Qué nuevos infortunios, qué fracasos, Dulcidio venerable, han reunido este animoso pueblo ante el sagrado Tutelar de Numancia? Yo asaltaba de Cipion las trincheras y reparos, quando un triste murmurio, voces, ayes embargaron la accion de mis soldados. ¿Qué nueva ira del cielo os amenaza? ¿Desconfiais triunfar de los Romanos? ¿Temeis la muerte? ¿no esperais ver libre vuestra constante patria?

Dulc. Nuestro llanto no nace de temor.

Meg. ¿Pues cómo ansiosos con ayes, en Numancia no escuchados,

expresais el temor, que no os aflige? *Dulc.* Megara ilustre, cuyo invicto brazo, mas que nuestra eleccion, digno te aclama de gobernar tu patria; ni el estrago de tan proliza guerra, ni la sangre derramada en campaña, ni los daños de choques, de bloqueos y batallas han podido rendir nuestros conatos. Pero, ¡ó dolor! en medio de sus triunfos se destruye Numancia. Coligados los Dioses contra ella, se reunen á Roma: no es ciudad ya, es despoblado tu altivo emporio, aquel que en otros tiempos lleno de pueblo, lleno de soldados, en sus alegres campos reseñaba jóvenes animosos, que en ensayos del homicida Marte, ya en la lucha, ya en la carrera, ó diestros manejando

A

al

[...] no agradó al público el hacerse el robo en el teatro ni repetir las salidas del niño de mantillas; y la insolencia del vulgo apenas la dejó acabar, lo cual y el haber habido igual escándalo en la segunda representación del Pueblo feliz, dio motivo a un severo Edicto, para reprimir semejantes turbulencias y osadías⁷⁴⁵.

En efecto, alguien informaba el mismo día del estreno a Armona que:

[...] La comedia nueva de Teatro de *La Industriosa madrileña* estaba tan bien escrita que no la han dejado acabar y no teniendo otra prevenida, no ha habido otro medio sino que ofrezcan para mañana *El Hombre Prudente* que gustó por el verano⁷⁴⁶

No hemos podido averiguar qué tipo de incidentes se producirían en el reestreno de *El pueblo feliz* que tampoco obtuvo altas recaudaciones (8.168.-rs. en 3 días), si bien no gozó de representación dominical. Ello contrasta con las altas recaudaciones obtenidas por la tragedia *Numancia destruida*, con lleno a rebosar el domingo 31 de Enero, y un total de 29.158.-rs., una media de 5.831.-rs. diarios⁷⁴⁷.

El estreno de *Cristobal Colon*, comedia de carnestolendas, es decir, evento teatral significado, obtendría 51.319.-rs. en las ocho representaciones de las que tenemos números, lo que supone una media diaria de 6.414.-rs. La Tirana representó en esta ocasión a la reina Isabel, mientras Don Fernando lo era por el galán 2º, José Huerta, y el almirante de Indias estaba a cargo de Robles. El joven compositor Bernardo Álvarez Acero (1766) compuso la música no sólo de la comedia, sino también del sainete, también obra de Comella, *El burlado por sí mismo*. La música de

⁷⁴⁵ *Memorial Literario*, 1790.

⁷⁴⁶ AVM, 1-162-13.

⁷⁴⁷ El ejemplar del que reproducimos la portada se conserva en la Biblioteca Universitaria de Sevilla con la sig. A 250/125 (02) y hubo de ser esta la edición que se realizó tras la reposición dado que se imprime en Madrid, en 1791.

Cristobal Colón se reducía a un *duetto* inicial interpretado por las hermanas Correa:

Salón corto: aparece sentada con sus Damas Doña Isabel bordando y dos de ellas cantan el siguiente duo.

Trabaja la abeja,
trabaja la hormiga,
y huye la fatiga
el ser racional.
El que viva ocioso,
viva confundido,
al verse corrido
del irracional.⁷⁴⁸

Y un coro de mujeres que canta en el siguiente ambiente

Jardín magnífico adornado de macetas, cenador y fuente grande en el medio con asientos alrededor: el foro representa el Palacio con su galería y escaleras para bajar: la galería estará adornada de macetas de flores. Aparece la Reyna sentada y las Damas repartidas y cogiendo flores y cantando el siguiente cuatro.

Al ver a su Reyna
Hoy en el jardín,
en su obsequio todo
quiere competir.
Las fuentes corren mas puras,
mas galán está el jazmin,
el gilguero mas sonoro,
mas alegre el alelí.
Pero no es extraño
que obsequien así,
á quien de Castilla
es bello pensil.

Cerrada la temporada, se iniciaron las funciones de volatines en cuya documentación conservada se observa la importancia que la música desempeñaba en estas funciones. La orquesta de esta temporada tenía nada menos que 13 violines, 3 oboes, 2 trompas y 3 bajos. Los músicos raramente formaban parte de las orquestas que actuaban en los teatros. Parece que estas formaciones que se reunían para las temporadas cuaresmales estaban nutridas por intérpretes jóvenes o en formación, pues

⁷⁴⁸ BHM, Mus 20-26.

los sueldos que se les daban eran muy bajos y cada año se amontonan los memoriales pidiendo ayudas de costa que completasen los salarios⁷⁴⁹.

Simultáneamente, se desarrolló una primera temporada de conciertos cuaresmales para los que se había hecho escritura de contrato con el primer violín de la orquesta del Teatro del Príncipe, Cristóbal Androozzi. Sin embargo, el 22 de Febrero de 1790 “...por una orden del Sr. Gobernador (Campomanes) del Consejo de 22/2/90, se suspenden los conciertos”. En escrito de Armona a Campomanes se hace historia del tema: se había firmado escritura de contrato (27 de Agosto de 1789) con Cristobal Androozzi, primer violin de la orquesta del teatro del Principe, y se habían previsto todos los arreglos en el teatro, gastos y se debía anunciar al día siguiente 23 de Febrero. Figuran, a continuación, todos antecedentes que alega el Ayuntamiento de Madrid para haber organizado los conciertos, pero Campomanes dice que sigan suspendidos. El caso llega al rey y Floridablanca dice que se estudie pero que entretanto se den los conciertos (3/3/90)⁷⁵⁰.

Temporada de 1790-91

El 19 de Abril de 1790 daba orden⁷⁵¹ el Corregidor Armona a su contador Lavi para que le entregase razón de ingresos de los 3 últimos años. Lavi le contesta que no lo tiene a punto y que se tomará tiempo para enviárselo. Hay en el mismo expediente, junto a la esquila de Armona, un ejemplar del *Diario de Madrid* del pasado 7 de Abril cuyo encabezamiento es “Fin de la carta sobre teatros”. Entre otras cosas, se habla en la citada carta sobre los ingresos de los teatros, lo que consideramos un ejemplo obvio y muy temprano de la influencia del ‘cuarto poder’ en la

⁷⁴⁹ AVM, 1-394-1.

⁷⁵⁰ AVM, 2-462-15.

⁷⁵¹ AVM, 1-196-13

administración pública. El probo Armona toma nota de la reclamación del *Diario* y pide a su contaduría poner en claro las cuentas.

Después de comentar la polémica continua que entre la ciudadanía madrileña provoca el funcionamiento de los teatros, decía en concreto el *Diario* al respecto de los ingresos lo siguiente:

[...] Se dirá el dinero que han producido ambos Teatros en este último año cómico; se pondrá una lista de los Actores y Jubilados con la ración que cada uno goza, y una relación puntual de los gastos de música, iluminación, tramoyistas, decoraciones, sirvientes del Teatro, cobradores, sillas de las Cómicas, y las obras pias que se mantienen; con una razón de lo que importa y lo que lleva la Villa de Madrid por el alquiler de los dos Teatros concluyendo con el ingreso líquido que queda para los cómicos, y la distribución que hacen, expresando los gastos ocasionados por su particular enfermería los de la Cofradía de Ntra. Sra. de la Novena, y la gratificación dada a los Autores de las piezas y sainetes nuevos que representan; también se especificará sí el producto de la temporada de Verano en que trabaja cada Compañía alternativamente de noche, es todo para beneficio de los Cómicos o si tienen los mismos descuentos que los demás, concluyendo con lo que han repartido a cada parte en este último año...

De esta suerte se hallará el público instruido, y verá que ha contribuido solo a los Teatros Españoles con cerca de dos millones de reales, en este último año cómico, y que de esta enorme cantidad le ha tocado a un primer Galán y una primera Dama 15.000 rs. y que con esto según ya nos dijo el cómico retirado, ha de satisfacer la casa mantenerse la familia, ha de pagar peluquero y barbero, se ha de vestir con decencia por su cuenta y a más ha de aprehender de memoria la friolera de más de 80 comedias que se representarán al año; verá también que en los teatros de Italia, Francia e Inglaterra donde quieren tener buenas partes de cantado y de baile se pagan 6, 10 y hasta 40.000 pesos anuales y que por 46.000 rs. que aquí dan en las Operas a la que más, no pueden ser gran cosa ni merecer los excesivos elogios y protección que se les dispensa; y los que hallan cara en Madrid esta diversión conforme está, se convencerán de que es baratísima y que para tenerla mejor era preciso pagar triplicado⁷⁵².

La carta del *Diario de Madrid* había aludido también a las diferencias existentes entre el lujo y 'decoro' que ofrecía el Teatro de los Caños, en comparación con los teatros españoles. Había 'clases' entre los teatros de Madrid y se atribuía todo lo mejor al teatro de ópera frente a los

⁷⁵² *Diario de Madrid*, 7 abril 1790, pp. 386-387.

de prosa española. Como es natural lo último y lo distinguido era asistir y elogiar lo que se hacía en los Caños y denostar el resto.

Figura la Tirana en esta temporada al completo de partido y ración, es decir, cobrando 30 rs por el primer concepto y 12 rs por la ración, lo que hace suponer que se encontraba en forma para afrontar la nueva temporada. Por tercera vez iniciaba la temporada nuestra actriz con la comedia de Calderón *También hay duelo en las damas* en que hacía el papel de Doña Violante. Habíala representado al inicio de las temporadas del 82-83 y 85-86 con recaudaciones discretas de unos 3.600 rs de media diaria. En este inicio de temporada, la pieza de Calderón iba acompañada de un sainete del ingenio de moda, don Luciano Comella, titulado *La Tertulia de cómicos*. La recaudación total ascendió en esta ocasión a 25.715 rs., con una media diaria de 5.143 rs. La compañía rival había abierto la temporada con otra comedia de Calderón, *El escondido y la tapada*, acompañada del sainete de Ramón de la Cruz *Las naranjeras en el teatro*, estrenado en 1775, obteniendo este cartel recaudaciones totales de 19.385 rs., a una media diaria de 3.877 rs. Nueve veces más hizo Rosario Fernández de ‘Violante’ en su carrera cómica en los teatros de Madrid. Esta pieza no formaba parte de su corto caudal inicial, del que por lo que sabemos sólo contenía 1 obra de Calderón, *Las armas de la hermosura*⁷⁵³, que era del caudal de la Compañía de Ponce a su llegada a Madrid. Con su cambio a la compañía de Martínez, hubo de aprender el caudal calderoniano que luego frecuentó, entre el que podemos destacar bajo el criterio de que estas comedias fueron apertura de temporada, lo que hace suponer una cierta preferencia de la compañía al programarlas, *Cada uno para sí*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Bien vengas mal si vienes solo*, *Mañanas de Abril y Mayo* y *Primero soy yo*.

⁷⁵³ E. Cotarelo, M^a del Rosario..., pag. 50.

EL HOMBRE AGRADECIDO:
COMEDIA DE COSTUMBRES,
EN TRES ACTOS.

REPRESENTADA
POR LA COMPANIA DE MANUEL MARTINEZ
EN EL AÑO DE 1790.

POR DON LUCIANO FRANCISCO COMELLA.

PERSONAS.

D. Bruno, hombre extraño y agradecido. El Señor Antonio Robles.
D. Lorenzo, joven facil. El Señor Josef Huerta.
Doña Blasa, muger vana. La Señora Maria del Rosario.
Doña Antonia, joven juiciosa. La Señora Rita Luna.
Mariquita, Criada chismosa. La Señora Manuela Monteis.
D. Simon, Andaluz. El Señor Miguel Garrido.
D. Ruperto, embrollón. El Señor Tomás Ramos.
Un Escribano de mal génio. El Señor Vicente Romero.

La escena es en Madrid en la sala de una casa perfectamente puesta.

ACTO PRIMERO.

El Teatro representa una magnífica pieza de una casa perfectamente alhajada con sus espejos de vestir naturales, y sus mesas, cornucopias, arañas de cristal en medio, taburetes decentes, mesa à un lado con su recado de escribir y una papelera. En el fondo de la pieza habrá una puerta transitable que introduce à un quarto decente. Encima de una mesa habrá tambien un relox. Sale afanada Doña Antonia, y mira que hora es.

*Ant. **A**s siete son, y aun no vino.
¡No ví mas extraño génio
que el de mi cuñada! tres
recados à lo que entiendo
se le han enviado al bayle
y no ha hecho caso de ellos;
sin embargo de decirle
que hay un asunto funesto
en esta casa: ¡Oh caprichos!
¡Oh seductores efectos
del amor y del orgullo!
¡A qué fatales extremos*

*habeis à un hermano docil
hecho llegar! ¡Santos Cielos!
¿Qué haré? ¿Qué resolveré?
¿Buscaré sus compañeros?
¿Apelaré à sus amigos?...
Mas por inutil lo tengo,
que la amistad y el amor
duran solo en este tiempo,
hasta la desgracia. Mientras
la felicidad el centro
de una casa habita, todos
asisten à ella propensos,*

A

de

Del 6 al 13 de Mayo se estrenó la que el propio Comella llama ‘comedia de costumbres en 3 actos’ *El hombre agradecido*⁷⁵⁴ en que Rosario Fernández hizo el papel de ‘Doña Blasa, mujer vana’, mientras Rita Luna hacía el de ‘Doña Antonia, mujer juiciosa’. En esta comedia, se muestra la Tirana en un registro muy diferente al amoroso, sensible o lacrimoso que frecuentaba. Hace de mujer casquivana, de personaje negativo de la trama, asistido de su ‘criada chismosa’, que hizo Manuela Monteis. Aquí el contrapunto lo da Antonia, ‘joven juiciosa’ que representó Rita Luna:

Sale Doña Blasa con bata exquisita, ricamente prendida, y adornada.

BLASA Ja , ja , ja , que tonterías (*riendo*)
con la pasión de los zelos
ha hecho Pepita ..¡Pero ola!
¿Qué es lo que están escribiendo
estos hombres?

ANTONIA Si tu hubieras
venido al instante a verlo
que te hice llamar , sabrías
todo lo que están haciendo.

ESCRIBANO Esto es que vuestro marido
ha quebrado, y está preso
en la cárcel por la quiebra;
que en esto paran los necios
Comerciantes, que sus casas ,
confían á los mancebos,
y que apetecen ser mas,
para venir á ser menos.

BLASA Le está muy bien empleado;
si el se hubiera hecho con tiempo
noble, no le sucediera
lo que le está sucediendo;

⁷⁵⁴ BHM, Tea 1-34-20, C: El reparto inicial fue: “ D. Bruno, Robles; D. Lorenzo, joven fácil, Huerta; D. Simón, mayorazgo andaluz, Garrido (Cubas); D. Ruperto, embrollon, Tomás; Un escribano de mal genio, Romero; Dña. Blasa, mujer vana, tirana; Dña Antonia, joven juiciosa, Rita Luna; Mariquita, criada chismosa, Monteis.”. La reproducción de la portada pertenece a un ejemplar que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, sig.: A 250/205 (18).

porque a los nobles por deudas,
no les pueden poner presos,...

En el manuscrito del apunte 1ª de esta comedia, figura escrito anónimamente, aunque es de suponer que fuera un comentario del apuntador, lo siguiente:

Irritadas las ebrias bacanales
Con la dulce de Orfeo melodías
Porque de sus excesos principales
Las viciosas costumbres reprendía,
Le acometen cual furias infernales,
Le destrozan y yeren a porfía;
Por lo mismo destruye a esta gran pieza
La falaz, no la sólida nobleza⁷⁵⁵.

El *Memorial Literario* de Mayo de 1790 hace amplio análisis de esta comedia, especialmente de sus personajes en general y de Doña Blasa en particular:

[...] El carácter de Dña. Blasa es cierto que si el Autor se propuso que fuese el de una muger loca ó estúpida, y que en esto consistiese el ser noble o tener el capricho de tal, lo consiguió a maravilla, porque en ella no brilla de ningún modo ni la razón, ni rayo de ella...”
¿Dónde se halla una mujer como esta? El Autor la halla en la Nobleza. Asi con la pintura de este carácter, no podía menos de herir el sentido común, y aún de creerse que aquí no se pintaba una mujer cual se propuso al principio sino ingerir varios rasgos, dirigidos directamente á algunas personas determinadas de alto rango, como muchos querían comprender en las expresiones de montar en jaca, subirla al estrado, regalar vestidos bordados á los toreros, que los nobles siempre están debiendo a los comerciantes, que las Baronias y Regimientos se comercian, etc...⁷⁵⁶.

Y añade, respecto a la relación entre el comercio y la nobleza que son contrapuestos por Dña. Blasa, reproches al dramaturgo por no haber dejado claros los conceptos:

[...] Qué ocasion esta para rechazar esta injuria al comercio, compuesto segun Dña. Blasa de enredos; qué ocasión para decirla algo de la palabra, buena fé, puntualidad, hombría de bien de los

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ *Memorial Literario*, Mayo 1790, pág. 139 y ss.

comerciantes en general, de su honrado empleo en proporcionar las comodidades humanas y muchas utilidades á la Republica⁷⁵⁷.

Don Emilio Cotarelo señala que este estreno de *La Tirana* coincidió unos días en cartelera con el estreno de *El viejo y la niña*⁷⁵⁸ de Don Leandro Moratín, comentando que la comedia de Comella tuvo

[...] éxito mediano, pero casi tan bueno como el que obtuvo *El viejo y la niña* de D. Leandro Fernández de Moratín, que la compañía de Ribera puso por primera vez en escena el 22 de Mayo y duró el resto del mes: un día más que la obra de Comella, si bien las entradas fueron algo mejores⁷⁵⁹.

A decir verdad, la pieza de Comella obtuvo un total de 35.532 rs. en los 8 días que estuvo en cartel, con una recaudación máxima de lleno el domingo 9 de Mayo (7.419 rs.) y una media de 4.441 rs. diarios. El esperado estreno de *El viejo y la niña*, acompañado del sainete de Ramón de la Cruz *Las gallegas celosas*, obtuvo una recaudación total de 46. 299 rs en los 10 días que estuvo programada, con unos ingresos máximos el martes 25 de Mayo (6.711 rs.), y discretas entradas los dos domingos que fue representada (5.775 rs. y 3.291 rs.). La media diaria ascendió a 4.629 rs.

Así saludaba el *Memorial Literario* el estreno de la comedia de Moratín:

⁷⁵⁷ *Ibidem*.

⁷⁵⁸ AVM, 1-394-1: por su interés, reflejamos los datos encontrados respecto a este histórico estreno: "...cuenta del importe del teatro de la comedia intitulada El viejo y la niña, representada en el Coliseo del Principe por la compañía del Sr. Eusebio Rivera en 22 de Mayo de este año de 1790... Primeramente una decoración... tiene este salón 4 puertas nuevas... Para el sainete unavista que figura ser de lugar con puertas y ventanas practicables hasta el ultimo lateral del ocupado el foro con un monte practicable con bajadas,... hay un sol que a su tiempo sube por detrás del monte. Que todo vale 2000..." fdo. Rivera.

Lista de ensayos: 1er día para repararla: dama, la Sra Andrea, La Sra polonia; segundo día, La Sra dama, La Sra Andrea, La Sra polonia, La Sra pulpillo, La Sra Joaquina, La Sra rosa garcia, La Sra mª rivera, La Sra luisa, La Sra teresa Rodrigo, La Sra Rafaela, La Sra calvillo; tercer día...las mismas que el 2º...?..y hace ya tiempo un día por la mañana que estaba algo desazonada, La Sra. Polonia...Son 54 rs. vn. Firma Ribera.

⁷⁵⁹ E. Cotarelo, *Mª del Rosario...*, pág. 222.

SONETO

Salió por fin ya el Drama deseado
del Viejo y de la Niña mal casada:
pieza mas natural, más arreglada,
jamás Thalia a nadie la ha inspirado:
Plauto en ella se ve resucitado:
con el chiste y la gracia más salada
la Necedad presenta castigada
Y á todo espectador deja admirado:
Recítase en el tiempo en que se daban
al Pueblo mil monstruosas invenciones,
porque al pueblo decían que agradaban:
disculpa de poetas chafallones
que á su pesar ven hoy como se alaban
¡oh Moratin! Tus bellas producciones.
Duran⁷⁶⁰.

El 11 de Junio estrenaba la compañía de Martínez en el coliseo de la Cruz la ‘comedia heroica en 3 actos’ *El sitio de Calés, comedia heroica en tres actos*⁷⁶¹ en la que la Sra. M^a del Rosario hacía de Margarita, esposa de Eustaquio de San Pedro, representado por el primer galán Antonio Robles. La comedia iba acompañada del chispeante sainete *El alcalde proyectista*, ambas piezas de D. Luciano Comella. De ella remarcaba el *Memorial Literario*:

[...] Margarita esposa de Eustaquio de S. Pedro e hija de Juan de Viena, Gobernador de Calés, y las Matronas de aquella plaza son tan valerosas, que relevan las centinelas de las murallas, y ocupan los puestos de los hombres...”

...Pero ¿donde se hallará un corazón de una mujer, que acuse á su marido, le expela del senado y la patria y se muestre contra él como una tigre? ...

... ha querido dar parte en el valor, y en el consejo a las mujeres y aun las ha hecho superiores: cosa bien estraña a la historia a la verosimilitud y á la misma Tragedia Francesa⁷⁶².

⁷⁶⁰ *Memorial Literario*, Junio 90, pag. 312.

⁷⁶¹ *El sitio de Calés : comedia heroica en tres actos : representada por la compañía de Manuel Martinez en el año de 1790 / por Don Luciano Francisco Comella*, Cerro, Manuel del, Quiroga, Manuel, ed., 1790. La imagen de la portada pertenece al ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/206(29).

⁷⁶² *Memorial Literario*, Julio 1790, pp. 395-397.

29
~~27~~

EL SITIO DE CALÉS:
COMEDIA HEROICA
EN TRES ACTOS.
REPRESENTADA
POR LA COMPAÑIA DE MANUEL MARTINEZ
EN EL AÑO DE 1790.
POR DON LUCIANO FRANCISCO COMELLA.

PERSONAS.

<i>Juan de Viena, Gobernador, Padre de</i>	El Sr. Vicente Garcia.
<i>Margarita esposa de.....</i>	La Señora Maria del Rosario.
<i>Eustaquio de S. Pedro, hermano de.....</i>	El Sr. Antonio Robles.
<i>Ricardo, General Inglés.....</i>	El Sr. Josef Huerta.
<i>Eduardo III. Rey de Inglaterra.....</i>	El Sr. Vicente Sanchez.
<i>La Reyna de Inglaterra.....</i>	La Sra. Rita Luna.
<i>Juan de Airé.....</i>	El Sr. Francisco Ramos.
<i>Jaime Wuisant.....</i>	El Sr. Vicente Ramos.
<i>Pedro Wuisant.....</i>	} <i>Habitantes de Calés.</i> El Sr. Josef Correa.
<i>Andrés.....</i>	
<i>Joaquín.....</i>	
<i>Julia.....</i>	La Sra. Manuela Montois.
<i>Otra muger.....</i>	
<i>Baset, criado de Ricardo.....</i>	
<i>Hombres, Mugeres, Niños, Soldados</i>	
<i>Ingleses.</i>	

La escena es parte en Calés, y parte en el campo de Eduardo.

El Teatro representa una parte de Calés con edificios y barracas en el foro. En medio de él habrá una puerta grande transitable con un lienzo de muro interior, y escaleras à los lados: en el muro habrá centinelas. Noche. Sale Margarita con una porcion de mugeres armadas; y el Teatro, despues que entran los hombres por la puerta, se irá aclarando.

Marg. V enid ilustres matronas de Calés, con el denuedo acostumbrado à ocupar del muro todos los puestos. La aurora del nuevo dia

ya descubre los refl. xôs, y los nobles habitantes que sostienen el asedio, es fuerza que se retien, antes de ser descubiertos,

A

del

Bien se ve que lo que chocaba al crítico es el papel de Margarita, la Tirana, condenando a su marido, comportandose como una ‘tigre’ patriota que antepone la salvación de la patria a la de su propio marido. Dice McClelland que Margarita -y nosotros añadimos la Tirana- “...llega a hablar como una aprendiz de sufragista...”⁷⁶³ en esta comedia heroica. Se nos ocurre que la “...porción de mujeres armas...” a las que arenga son patriotas, como Margarita, y luego Agustina de Aragón. Dice María Angulo, hablando del concepto de educación que los sectores ilustrados proponían para la mujer que esta “...escapaba del dormitorio y la cocina para salir al salón.”⁷⁶⁴ Y de aquí, nos atrevemos a añadir, a la palestra política.

Finalizaba la primera temporada la compañía de nuestra actriz con una reposición más de *La Posadera Feliz*, acompañada del estreno del sainete de Comella *El tabernero burlado* y de una *Introducción para la Comedia del enemigo de las mujeres que van a ejecutar las de la Cia. de Manuel Martínez*⁷⁶⁵, preparada al efecto por el dramaturgo catalán.

Las funciones de este cartel permanecieron durante 11 días, 6 de los cuales se produjeron en el teatro de la Cruz y el resto en el de la calle del Príncipe. Las recaudaciones fueron muy abundantes, un total de 52.356 rs. con un pico de 7.320 rs. el domingo 27 de Junio y una media diaria de 4.760 rs.

Era la séptima reposición de esta comedia que interpretaba la Tirana, con recaudaciones muy mediocres. Por fin las utilidades eran interesantes, probablemente gracias al sainete nuevo de *El tabernero manchego* (o

⁷⁶³ I. McClelland, *Pathos dramático* ..., II, p. 125.

⁷⁶⁴ M. Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la ilustración*. Universidad de Alicante, 2006, p. 169.

⁷⁶⁵ BHM, Tea-1-184-1 (Z)

burlado) y la *Introducción*, y a que toda la función estaba hecha sólo por las mujeres de la compañía.

Al principio de esa introducción se dice:

*El teatro manifestará el interior de él, bien que solo tendrá dos bastidores. Aparecen la sra. Petrola [Correa] y Rodrigo [Fca.] encendiendo los varaes.
[...]*

Sale Concha.

[CONCHA] Qué es esto? Qué estais haciendo?
¿quién encender ha mandado?
PETROLA La Dama.
CONCHA ¿Y los tramoyistas?
RODRIGO Los ha echado del vestuario...

Se cuenta a continuación que la Dama ha mandado que no dejen entrar hombre alguno, que ha llamado con mucho recato a la Paca (Rodrigo) y la Monteis; y que pide que Victoria (Ferrer) suba el telón, y Lorenza mueva los bastidores; piensan todas si la Dama ha preparado una rica merienda para obsequiarlas; pero lo que la Tirana les ha preparado es la muestra de la desidia (Monteis dormida tras una puerta en un nuevo decorado, y Rita en otra como muestra de la aplicación, la constancia y el trabajo). Todas contestan que quieren divertirse y no hacer el sainete que les propone la Tirana. Esta les muestra los beneficios de la aplicación y los perjuicios de la desidia, y las convence de trabajar, incluso haciendo papeles de hombre, y les dice que la obra es '*El enemigo de las mujeres*':

TIRANA Como nosotras pensamos
hacer hoy la función solas.
MONTEIS (de alguacil): eso lo apludiría el patio.
RITA no lo hará así el gallinero,
porque hoy carece de gallos.
TIRANA Por lo mismo que en ella se ve pintado
un enemigo del sexo
la elegimos; porque al cabo

vean, que ninguno puede
ser de la mujer contrario,
porque aquel que más nos huye
es quien más suele buscarnos.”

Este último parlamento está cubierto de papel pegado (no parece de la censura, sino necesario adhoc para la función correspondiente, o bien una corrección de última hora del ingenio) en que se dice:

TIRANA	qué es aquello?
MONTEIS	(de alguacil) que los hombres acá también se han colado.
TIRANA	echarlos fuera.
RITA	Mujer No veis que son necesarios Para la ópera y la pantomima?
TIRANA	pues dejarlos.

Se hizo también en esta función el sainete *El tabernero burlado* de Comella, ambientado musicalmente por Pablo del Moral y con fin de fiesta cuya música es de Blas de la Serna. A estas partes musicales debe referirse Rita Luna cuando dice que los hombres “...son necesarios para la ópera y la pantomima...”. Rosario Fernández participaba en los coros, en los que incluso cantaba el autor Martínez, con menciones al público entre las tiranas y boleras que cantaban las hermanas Correa y María Concha:

TODAS	tiranilla, Bolerillo de esta vez el español tendrá placeres más chuscos con buena, plausible unión
TIRANA Y MARTÍNEZ	y vivan pues los chorizos de mi corazón;...”

E insisten en el tema de la comedia del día la *Posadera feliz* o *El enemigo de las mujeres* ejecutada en esta ocasión por sólo mujeres:

PETROLA Y RODRIGO	Ya no gustan las mujeres de amores con opulencia... sino de viejos con gorro que no suenan y aprovechan...
-------------------	---

TODAS Ay tirana, tira, tirani...
 NICOLASA Hasta el fin de la batalla
 Ninguno cante victoria
 Blasonaban de vencernos
 Y hemos vencido nosotras.

TODAS Ay tirana, tira, tirani...
 LORENZA Y CONCHA Aquellos hombres que niegan
 El discurso de las mujeres
 Vengan y verán si saben
 Hacer todo cuanto quieran...

El 25 de Agosto se estrenaba una nueva comedia de Comella, *Los falsos hombres de bien. El duque de Borgoña. Drama en 5 actos traducido del italiano al español por don Luciano Francisco Comella*, tal como dice en la portada del apunte 2º⁷⁶⁶, aunque aparece tachado el subtítulo que alude al duque de Borgoña. El personaje femenino principal es el de Sofía Danvelt y aunque en los apuntes manuscritos no se atribuye sino a la 1ª dama, sin nombrar a la actriz en cuestión, en la versión impresa⁷⁶⁷ figura la Sra. María del Rosario como protagonista. Y su partenaire masculino, Carlos Duque de Borgoña, figura atribuido a Antonio Robles en la versión impresa, pero en los apuntes manuscritos, figura tachado el nombre de Mayquez, lo que indica que haría este papel en alguna de las representaciones posteriores que con la Tirana en activo fueron las que tuvieron lugar en Septiembre de 1791 y Abril de 1793, pues al famoso actor ya pisaba tablas en Madrid desde 1791.

Entre el 6 y el 12 de Septiembre, se estrenó una nueva pieza de Gaspar Zavala y Zamora, *Czar Iván o el premio de la humanidad* en la que desempeñaba Rosario Fernández, como dice el reparto del apunte 1º, el

⁷⁶⁶ BHM, 1-31-12, B.

⁷⁶⁷ *Los falsos hombres de bien : drama en cinco actos / [Giovanni Battista Viassolo] traducido del italiano al español por Don Luciano Francisco Comella representado por la Compañía de Manuel Martínez en el año de 1790.* Román, Blas, imp. S.f.

papel de “...Catalina, solicitada por,...Lubormiski, cabo polaco, Tomás [Ramos] amigo de, Siniauski, criado del zar, Paco [Ramos]...”⁷⁶⁸.

Del 4 al 9 de Octubre se presentaba la comedia nueva de Fermín del Rey, *La fiel pastorcita*⁷⁶⁹, en la que Rosario Fernández hacía el principal papel femenino, la pastora Irene desgraciada amante de Ergasto (José Huerta) hermano del tirano del castillo de Grod (Juan Ramos), que la acosa de amores.

El *Memorial Literario* saca la siguiente conclusión del principal carácter femenino de la comedia:

[...] Irene estima en más a un cordero que a un hombre; Irene aborrece los hombres, habla como un Filósofo de la perfidia, de los engaños y de la falsedad de los hombres...⁷⁷⁰.

Entre el 5 y el 11 de Noviembre volvió a estrenar comedia el apuntador de la Compañía de Martínez, Fermín del Rey. Esta vez fue una comedia de carácter histórico-sentimental, *Hernán Cortés en Tabasco*⁷⁷¹ en la que la Tirana dio vida a la india Teler, amante de Hernán Cortés (Robles). Teler, regalada por el cacique de Tabasco a Cortés, se debate entre la fidelidad a su raza y el amor al conquistador. Finalmente, hay boda tras el bautizo de Teler que con el nombre de Marina se casa con Cortés.

⁷⁶⁸ BHM, Tea 1-15-3, C, aptº 1º, firma FR.

⁷⁶⁹ AVM, 1-395-3: en cuenta de gastos se encuentra la lista de tramoya de esta comedia: 4/10/90: “...Primeramente. Una murallla con su tablado y despeñadero para arrojar la dama y... un castillo con su puerta en forma de puente levadizo y detrás otra contramuralla con su escalera. Una marina que circunda toda la muralla con su terraza y subida al castillo...” ; firma Avecilla por 400 rs.. Asimismo, en los estadillos de cuentas diarios, hay lista de ensayo de esta comedia y figura la Dama el 4/10, junto a M. Montéis, las hermanas Correa, Nicolasa Palomera, y V. Ferrer.

⁷⁷⁰ *Memorial Literario*, Noviembre 1790, pág. 378.

⁷⁷¹ AVM, 1-395-3: el 6/11/90: hay recibo de 1.200 rs. firmado por Fermin del Rey por su comedia *Hernan Cortes en Tabasco*, de la que hay también en el expediente de gastos de fecha de 5/11/90, los correspondientes a su tramoya tramoya: “...Una Portada de templo en la 1ª jornada... Una decoracion larga de tiendas con tres tiendas practicables... Para la 2ª jornada, decoración de templo... Arcos corpóreos y dos columnas que a su tiempo se arruinan y se ve detrás otra vista de ruinas. En esta decoración hay un Dios indio que a su tiempo se arruina... hay una pira... Una vista de monte que coge todo el foro... con un tablado alto que arranca un despeño con su plancha y jergones uno para el despeño y otro para donde cae, este está poblado de arboles y palmas. Para la 3ª jornada. Una decoración de fruta...” Avecilla presupuesta todo en 3600 rs que reduce a 3400 rs. Martínez.

Figura también en los estadillos de cuentas diarias una lista de ensayos para *Hernan Cortés en Tabasco*: “...jueves (4) por la mañana. Sra. Maria del Rosario, Monteis, Ferrer, Petrola y Lorenza Correa.

El *Memorial Literario* la despachaba de la siguiente manera

[...] Esta Comedia abunda en los mismos defectos á corta diferencia que todas las demas que se representan en estos tiempos. Las frecuentes batallas y tantas mutaciones de lugar son cosas harto inverosimiles, repugnantes a una Comedia y fastidiosas a los inteligentes por esta razón. El estilo a veces es tan hinchado que todo es aire sin sustancia. Parece que todos los personajes son otros tantos Gongoras en sus hinchadas expresiones⁷⁷².

Por su parte, Santos Diez dice en su informe para la licencia de la representación que estando para revisarla le trajeron un ejemplar de *La Espigadera* en que alguien hablaba del estado lastimoso de los teatros

[...] y por su propia autoridad nos da reglas para reformarlos siendo los revisores (a su parecer) los que con nuestra indulgencia contribuimos al estado deplorable en que los cree. No se qué razón pueda haber para que se hable al publico de ese modo, cuando VS [el Corregidor, a quien dirige el informe] por su parte y los revisores por la nuestra procuramos desempeñar nuestras respectivas obligaciones. Si hubiéramos de reprobar las comedias dando únicamente pase a las primorosas y ajustadas a las reglas del arte, acaso en muchos años no se representarían dos nuevas. Son raras o como el Fenix las excelentes: y entretanto que estas salen pasamos (por no haber otras) las que se presentan sin defectos contra la religión ni el estado. Y esto mismo se practica en las demás naciones por más que lo niegue el autor de la Espigadera. Y siguiendo en este propósito (hasta que nos favorezcan los grandes poetas encubiertos que anuncia dicho escritor) digo que examinada la presente pieza la hallo con aquellos defectos habituales en las que llaman de teatro; y además escrita con un estilo campanudo y afectado, y como dice Horacio (traducción de Iriarte) de tal naturaleza que "o por querer usarle muy lozano / y distante del infimo se eleve /a la excelsa región del aire vano"⁷⁷³

Se observa la coincidencia en la crítica de *La Espigadera* que cayó en manos de don Santos cuando elaboraba su informe, con la del *Memorial Literario*, antes citada.

Por otra parte, en el mismo apunte manuscrito en que encontramos la censura de don Santos encontramos dos comentarios manuscritos, probablemente del ingenio y apuntador Fermín del Rey: uno refiriéndose a los versos de Horacio: "...pues si estos tres versos se pudieran criticar no

⁷⁷² *Memorial Literario*, Diciembre de 1790, pág. 558.

⁷⁷³ BHM, Tea 1-34-7.

faltaría motivo; digo que no se puede porque no es un cómico quien le cita y escribe...”. El otro comentario está al lado de la firma de D. Santos (23/11/90) y dice: “se dobla el cuello a la necesidad de obedecer, no a la razón”⁷⁷⁴.

Al final del apunte de la 1ª jornada de la comedia se encuentra también la aportación escenográfica del propio Fermín del Rey que escribe a mano el “teatro” que lleva la pieza: “Selva corta con puerta de templo y pesebres. Cabañas con columnas salomónicas. Marina con chozas enmedio. Casa pobre con espejos, arañas de cristal, sillería de damasco. Campo largo con puertas”⁷⁷⁵. Y a continuación aparecen un par de interesantes comentarios que parecen, el primero mostrar cierta euforia por su obra, y el segundo, escrito con letra diferente, quizás una broma de algún compañero apuntador:

[...] Este teatro lo dispuso Fermín del Rey, autor, poeta, compositor y todos los demás alminuculos (sic) cirimiconflauticos, pertenecientes, existentes, corrientes, avolientes, trascendentes y diligentes del periódico histórico, retórico y pretólico...”

“...Esta comedia la apuntó un amigo del vino que no tenía ninguna de esas baratijas y sin embargo halló defectos que quizá se ocultaron a su autor.”⁷⁷⁶

Entre el 9 y el 21 de Diciembre se representó por primera vez en el Teatro del Principe el drama en tres actos *El buen Hijo o Maria Teresa de Austria*, obteniendo un cierto éxito de público que se tradujo en una recaudación total de 59.161 rs., a una media diaria de 4.550 rs. Con un día de intermedio, le seguía la comedia de navidad, habitual evento teatral que en esta ocasión no fue de estreno, sino que se recurrió a un ‘hit’ histórico *Los Pardos de Aragón* de Laviano, mientras que en el Coliseo de la Cruz la

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ Ibid.

⁷⁷⁶ Ibid.

compañía rival estrenaba otro ‘hit’ histórico *Aragón restaurado por el valor de sus hijos* de Gaspar Zavala y Zamora. Este estreno quizás explique el adelanto del estreno de Don Luciano Comella del que tratamos.

Respecto al estreno de *El buen hijo*, el *Memorial Literario* seguía en el púlpito y fulminaba esta vez contra todo el género ‘militar de tesis’ como lo ha llamado McClelland⁷⁷⁷:

[...] Es Comedia, o no es Comedia, ó qué es? ¡Y qué hay de bueno! Una emperatriz que habla en tono de Capitan General, a quien el Autor ha hecho decir lo que le ha dado la gana: un delincuente premiado para llamarle el buen hijo, y para confundir la virtud con el vicio, un ejercito, clarines, orden de batalla ¡toque de oraciones, revista, exortacion y mil evoluciones para embolar al vulgo; una representacion de la misma calaña que las de los Federicos, Luis XIV, el Colon y el sitio de Calés, para con ella y las del Carlos V sobre Dura, y los Carlos XII, acabar de corromper el Teatro en lugar de mejorarlo; un language impropio para trabucarlo todo, en fin un caso ya visto algunas veces en el Teatro, y esparcido en muchísimas Novelas, donde se halla virtud lo que aquí es delito⁷⁷⁸.

Y Don Juan Pablo Forner, en un estilo más pulido y profundo que su colega de el *Memorial*, abundaba en *La Espigadera* entre otras cosas, en la eterna polémica sobre la oferta y la demanda en el entretenimiento teatral.

[...] se nos dirá, como en otro tiempo decía Lope, que al público gustan, y que pues lo paga, es necesario darle gusto. Esta razon no convence. Si el vulgo gusta de delirios, ¿por esto deben los ingenios delirar? Bueno fuera que, porque gustan al vulgo el Mágico Vayalarde, Marta la Remorantina [sic], y otros desatinos de este jaez, se diesen los ingenios á componer piezas de la misma especie. Qualquier hombre sensato conoce que las Artes no son solamente dirigidas al deleite, sino tambien a la utilidad, y a mejorar a los hombres, particularmente la dramática, como dijimos en nuestro Discurso sobre el Teatro. La razon y el buen juicio dictan que todo buen escritor, sea en la materia que sea, debe procurar desterrar del público las preocupaciones, las supersticiones, las ridiculeces, y las extravagancias, desengañarle de sus errores, aumentar su cultura y hacerle conocer las reglas del buen gusto⁷⁷⁹.

⁷⁷⁷ I. McClelland, *Pathos dramático...*, II, pp. 197-231.

⁷⁷⁸ *Memorial Literario*, Diciembre 1790, pág. 655.

⁷⁷⁹ *La Espigadera*, I, nº 10, pág. 246.

Comella, protagonista de la polémica teatral en aquellos tiempos, creó su propio medio de expresión, el *Diario de las musas*, en Diciembre de 1791 en el que se aludía en Enero del 1792 al estreno de su comedia *El buen Hijo*, defendiéndose de los ataques de *La Espigadera*

[...] debemos decir en obsequio de la ingenuidad que el Autor del Drama el Buen Hijo no es de aquellos alucinados que juzgan que sus comedias pueden servir de modelo, pues reconoce la grande empresa que es escribir uno bajo todas las reglas y conforme con las opiniones de tantos. Sabe muy bien que sus piezas dramáticas, aun aquellas que han merecido la aceptación general del público, y la tolerancia de muchos sabios, tienen una infinidad de defectos: y tan lejos está de resentirse cuando se los critican imparcialmente, que se aprovecha de la corrección; pero se queja de que en algunas de las que se le han criticado no reinaba toda aquella que debía...

...Pero...elogiaremos la ejecución de los actores; el esmero sobresaliente aun más allá de las fuerzas de cada uno; mas como el carácter y circunstancias de los papeles daban más realce a los tres primeros Actores, sobresalieron estos a los demás: particularmente la Señora Maria del Rosario en el decoro, majestad, grandeza de alma, sentimientos tiernos y afables, con que sostuvo el carácter de María Teresa; el señor Antonio Robles en la naturalidad, propiedad e imitación de un hombre sin principios, pero honrado y de buen corazón como era el Cabo Carlos Furnes, y el señor Josef Huerta en la expresión y sentimientos filiales con que ejecutó el papel de Manuel Wolf, con lo que en algunas escenas estremeció a los espectadores. Nuestros cómicos, a pesar de los ánimos descontentadizos, saben dar el valor a las expresiones y revestirse de sus caracteres cuando conocen que una pieza puede interesar al público⁷⁸⁰.

La temporada estaba siendo intensísima para la Tirana. A continuación de las funciones de navidad-año nuevo, concedían los comisarios que el estreno de la comedia de Pedro Gala *Quien oye la voz del cielo convierte el castigo en premio o La Camila* se hiciese en formato de ‘alza’ o ‘de teatro’, tal como lo había solicitado el autor Martínez⁷⁸¹. Las recaudaciones fueron discretas y la pieza sólo duró siete días en cartel, siendo sustituida por *La Emilia*⁷⁸² de Valladares, éxito habitual de Rosario

⁷⁸⁰ *Diario de las musas*, nº 39, pág. 164.

⁷⁸¹ AVM, 1-196-16.

⁷⁸² AVM, 1-396-1: en los estadios de ingresos correspondientes hay una lista de ensayos para la Emilia (31/1/91) en que figura "...la Sra. Maria del Rosario...".

Fernández, que esta vez sólo obtuvo un pico de entradas el último día, el domingo 6 de Febrero con 6.532 rs., la mayor entrada desde el domingo 8 de Enero en que la compañía de Martínez hizo la comedia de Lopez de Sedano, adaptación de Metastasio, *Ser vencido y vencedor. Julio Cesar* y Catón que se mantuvo 12 días en cartel con altas recaudaciones.

Paralelamente, la compañía rival reponía la comedia de Zavala y Zamora *El calderero de San Germán*, durante 14 días con altas recaudaciones.

Tras el primer reestreno de *Federico II en el campo de Torgau*⁷⁸³, que se hizo entre el 7 y el 13 de Febrero con recaudaciones mediocres para lo que se podía esperar por el éxito del estreno, llegaba la fase final de la temporada con importantes novedades. Quizás los bolsillos madrileños no podían soportar tanta oferta de entretenimiento y ello explica las cortas cajas que algunas de las comedias repuestas venían obteniendo.

Del 14 al 25 de Febrero de 1791 producía la Compañía de Martínez el restreño de la comedia de Iriarte *El Señorito Mimado*⁷⁸⁴, estrenada en Septiembre de 1788, con Maria Bermejo como 1ª dama. Lo curioso es que en este caso la hacían sólo mujeres, al igual que la *Introduccion a la comedia del señorito mimado que van a ejecutar las mujeres de la cia. de Manuel Martínez*⁷⁸⁵, compuesta por Comella. El espectáculo se completaba con el fin de fiesta también ejecutado por mujeres *Los dos tutores*, con música de Don Pablo del Moral, en el que cantaban Lorenza Correa y Antonia Prado.

⁷⁸³ Ib.: lista de ensayos de Federico 2º el día 7 en el Teatro del Príncipe: "...la Sra. Maria del Rosario...", Montéis, Colasa, Orozco, Petrola y Lorenza Correa, María Concha.

⁷⁸⁴ AVM, 1-396-1: en una esquila, Martínez pide a Lavi que incluya en gastos 1.000 rs. para la Introducción y fin fiesta para *El señorito mimado*. (15/2/91). Hay lista de ensayos para esta comedia: viernes 11: "...Mª del Rosario, sra. rita, sra. montéis, sr. prado, sra. colasa, sra. vitoria, sra. Orozco, sra. concha, Petrola y Lorenza Correa; domingo por la noche... [ídem]; lunes mañana: prado, montéis, Petrola y Lorenza Correa, sra. Orozco, sra. concha, 92 rs...."

⁷⁸⁵ BHM, TEA 1-184-1 (ZZ).

La *Introducción* nos da una idea de la situación de las actrices respecto a tan intensa temporada y al reestreno de tan famosa comedia:

[...] Salon con puerta magnifica cortinada de damasco. Aparecen las sras Victoria y Concha jugando a la pelota, y en el foro las Correa (Lorenza y Petrola) haciendo calceta....”

[Comentan las Correa la asunción de los juegos y modas masculinos por las mujeres.

Sale Orozco y se santigua de verlas jugar y anuncia que la Dama está pateando y ha dado orden en la puerta que no pasen hombres.

De pronto entra la Tirana y se queja de que estén jugando y no para lo que se trata que es elegir comedia. Ante las dudas, dice a sus compañeras que no necesitan ningún hombre, y que van a hacer solo mujeres ‘El señorito mimado’

Dice]

LORENZA discurre Vd, que ha de salir de esta empresa como de la otra?...”

CONCHA Amiga se ha mudado la veleta.

TIRANA Mas mudada estaba entonces y logramos que volviera; además que ahora llevamos la ventaja de la pieza (tachado por la censura: “de una pieza en su clase singular y a mi entender la maestra por más que los muchos zoilos buscarle lunares quieran...”)

[Nadie quiere participar en la comedia, pero la Tirana les dice]: “pues yo haré que entréis por fuerza... (música triste)...

.....

Salon largo: aparece la sra. Rita toda de negro dando señales de la mayor tristeza y abatimiento: representa a la compañía y se debate entre el entusiasmo y el capricho (Monteis) al que está encadenada la Prado. Cuando parece que la Prado cede al capricho, sale

TIRANA “...si un capricho de un músico a ti tan yerta y extenuada te ha dejado, con otro mi astucia piensa recuperarte.”

RITA ¿Y cual es?

TIRANA el de hacer una comedia entre nosotras.

RITA amiga, no abandones esa idea

si quieres que de mis males del todo me restablezca,

PRADO con solo haberlo propuesto ya la esperanza me alienta.”

[Intenta el capricho (Monteis) desanimarlas, reflexionando lo cambiante de las compañías, del publico “...No basta el trabajo cuando contra el esmero se estrella el capricho...”.

Responde la]

TIRANA Débiles, bien se conoce que te olvidas (a Monteis)

que soy de ellas (las fuerzas) caudillo;

que mi constancia, mi dirección y entereza

los mayores imposibles han vencido.

Compañeras, Animo pues

y si alguna no se sintiese

con fuerzas para el trabajo,

al instante salgase de la Palestra

Pero sepa que tenida

Será por follona fembra.

TODAS Para cuanto nos mandares
Todas estamos dispuestas.”
[Monteis amenaza con estar dispuesta a volver, pero todas están por combatirla y continúan]

RITA ¡ Oh valerosa caudilla,
Cuanto debo a tus tareas!
Ojalá que de la injuria
Del tiempo vivas exenta.

TIRANA Pues que la felicidad
el capricho libre deja,
a perpetuarla vamos
entre nosotras.”
[Dicen que harán ‘El señorito mimado’, pero pregunta Rita quien hará el señorito y responden]

TIRANA la que menos juicio tenga
¿quién no tiene juicio?

TODAS yo

TIRANA Un papel de una comedia
Hace apropiarse a todas
Defectos que no hay en ellas.
Tu lo harás Victoria, y juzgo
Que adaptará a tu viveza”.
[Ya se oyen palmadas en el patio, las gradas, la cazuela para que empiece la función, y advierte alerta al capricho (Monteis); dice la]

TIRANA Nosotras en la palestra
para dar de nuestro esmero
a todo el teatro (tachado: senado) pruebas

TODAS de que no habrá inconveniente
Que nuestro esmero no venza⁷⁸⁶.

Las recaudaciones fueron copiosas, 64.296 rs. en los 12 días que duró el programa con una media diaria de 5.358 rs. La formula ya puesta en practica en Junio del año anterior daba resultado.

A continuación estrenaba la compañía de Martínez el unipersonal de D. Tomás de Iriarte *Guzmán el Bueno*, acompañado de una *Introducción* y el sainete *La mujer desengañada*, ambas piezas de Comella., por las que cobró 1.200 rs.⁷⁸⁷

⁷⁸⁶ Ibid.

⁷⁸⁷ AVM, ib.: recibo autógrafo firmado por Comella.

Asimismo, existe en el mismo expediente “Ensayos extraordinarios para la comedia de Guzman el Bueno el viernes 25 de Febrero por la noche en el Principe fuera del general que nos toca dejar”: en ellos está presente la Tirana, Rita Luna, Manuela Montéis, Nicolasa Palomera, Antonia Prado, María Concha, Petrola y Lorenza Correa, Antonia Febre Orozco; “...la sra maria del rosario tres días en casa del sr. Martínez”.

Esta producción estuvo en cartel como final de temporada entre el 26 de Febrero y el 8 de Marzo y obtuvo también importantes recaudaciones: 68.940 rs., con una media diaria de 6.267 rs. El papel del unipersonal lo hizo el primer galán Antonio Robles con gran éxito.

Sobre el Guzman comenta Ivy McClellan, refiriéndose a los beneplácitos otorgados por el censor Santos Díez al unipersonal de Iriarte

[...] la ironía del destino aún estaba por completar, ya que el resultado de este emparejamiento tan desequilibrado (Iriarte-Comella) como favorecido por el éxito no fue como lo exigía la justicia poética la consolidación del niño mimado del censor, Iriarte, como caudillo de la moda melodramática, sino su inmediato desplazamiento por el poco favorecido escritorzuelo que le había ‘introducido’. Al cabo de unos pocos meses, Comella empezó a preparar su propia carrera de autor de melodramas y el rumbo de este género en España siguió sumisamente sus dictados⁷⁸⁸.

Vale la pena resumir la *Introduccion* de don Luciano para la *Scena heroica Tragica Intitulada El Guzman*:

[...] *Salon Corto. Aparecen hombres y mujeres en dos filas sentados de frente. Hablan unos y otros de hacer la Espigadera, el Vinatero, la Jacoba, el Espíritu foletto, el Severo Dictador,*

TOMÁS [...] la de Marta [la romarantina] y nos llenaran de pesos...

RITA también los sabios del dia nos llenarán de denuestos”.

VICENTA [tachado] ¿pues qué hay en el dia sabios?

RITA Si los hay como jumentos...

Se incluye la lista de gastos de tramoya de Guzman el Bueno: “...primeramente una decoración de templo de 3 naves con 7 figuras que representan héroes antiguos con pedestales que tienen pintados trofeos de guerra. Decoracion para la pieza que representa el sr. Robles significando lo interior de un castillo...y dos murallones, uno grande con almenas y otro más pequeños con un tablado y 2 bajadas de escalera y bambalinas... y un balcón... todo pintado de la misma muralla, el foro de esta vista se compone de 4 bastidores de celaje y 1 telon y dos bambalinas...; para la 2ª pieza, una vista de huerta que se compone de varios términos pintados de verduras, una noria con su estanque, una fuente corporia (sic) y pila de hoja de lata, una puerta de verja, en el medio un cenador grande y en el otro lado una casa de quinta con su puerta y ventana practicable para subir a un balcón voladizo con su tablado y dos pies derechos que figuran un soportal...dos bancos...; para la tonadilla una verja...2200 rs,...” No pide rebaja Martínez, firma Rui Quijano.

Hay también un recibo de Diego Carlos Magrans “...maestro sastre en esta corte... del vestido de armas que tengo hecho para el Sr. Robles en la comedia del Guzmán. Del importe del vestido de armas con morrion... 470 rs. De 6 varas de tafetán para la faja. 70 rs.: 540.-rs. (2/3/91).

⁷⁸⁸ Ivy McClelland, *Pathos dramático...*, II, pag. 7.

Entre bromas y requiebros de los actores a las actoras, aparece la Tirana y le cuentan las disparatadas comedias que quieren que se hagan, y dicen:

GARRIDO Como han de llamar la gente
Con cosas viejas?

MONTEIS el pueblo quiere cosas nuevas

TIRANA ¿dónde están esas?

GARRIDO no estais viendo,
Que como si fuesen hongos
Los Poetas van naciendo?

TIRANA que traigan comedias.

MONTEIS dicen que hacerlas no queremos

TIRANA que presenten una buena
que se les haya devuelto.
Digo, a qué estamos sino
a hacer cuanto digno hallemos
del teatro.

.....

Aparece: “Templo de la Fama con los héroes y atributos que se dirán y salen todos y todas”. Se trata del templo de los héroes españoles y la Tirana invita a disponer un drama en torno a ellos.

HUERTA me parece muy difícil
Se consiga tu proyecto.

TIRANA Por qué causa? Hay en el mundo
Nación que tenga en su centro
Más héroes erigidos
Que la nuestra?.

HUERTA si no es eso, sino porque según dicen
Lospreciados de viajeros
(tachado: todos los semi extranjeros)
No hay en España quien sepa
Tratar con decoro un hecho
De estos hombres.

RITA Esas voces tienen quitado el concepto a la Nacion
Todo el mundo aplaude su patrio suelo,
Y en España esa canalla
Solo aplaude al extranjero.

.....

TIRANA En España, aunque más digan,

Los superiores talentos;
Y si acaso no demuestran
De una vez todo aquel fuego
Que algunos quieren, es solo
Porque al más leve defecto,
Los critican y sonrojan,
Por unos culpables medios.
[tachado]: les intimida el arroj
de un Teopompo perverso
que destruye en un instante
de malignidad aquello
en que un escritor apura
su discurso para hacerlo.)

GARRIDO Jesus, qué
[tachado]: pues yo conozco escritor
que le suponen dos bledos
semejantes muebles)

.....

La Tirana va repasando héroes nacionales, Carlos V, D. Juan de Austria, Hernán Cortés, El gran capitán, el Cid, y se suceden los comentarios jocosos de los demás. Llega a Guzmán el bueno y les cuenta lo que hizo con su hijo:

PACO este hecho
Si hubiese quien lo tratase
Con decoro fuera bueno.
TIRANA ¿qué diríais si ya ha habido
Un gran poeta que lo ha hecho?
RITA donde está esa pieza?
TIRANA vedla
En el Pedestal.
[...Preguntan todos por qué no participan. La Tirana les dice que lo hará sólo Robles., y ante la extrañeza de que todos los papeles los haga uno sólo],
TIRANA Si Señor, Solo.
¿Sólo un extranjero
No hizo el Pigmalión?
MONTEIS asi es.
TIRANA Pues ¿ por qué ha de pareceros
Extraño que un español

Figure a Guzmán el Bueno?
 (tachado: Dime, ¿ el cielo hizo distinción de climas
 cuando repartió el talento?)
 Además este Guzmán
 También en Cádiz se ha hecho,
 Donde igualó el aplauso,
 a su gran merecimiento.
 El Pigmalión en Madrid
 ¿No mereció un gran concepto?
 Con que el pueblo de esta corte,
 ¿ No había de gustar de ello,
 Porque le hace un español,
 Porque es español su ingenio?
 No lo creo; y en dudarlo
 Fuera hacer agravio al pueblo.
 Hagase el Guzmán: A Robles
 Decid que deponga el miedo.

Aparte: “Empieza la Obertura”.

.....

TIRANA ...también tenemos dispuesto
 Una pieza dividida
 En dos actos, que al festejo
 Ayude con lo jocoso
 A hacer plausible lo serio⁷⁸⁹.

Temporada de 1791-92.

Dieciseis fueron los estrenos esta temporada en los teatros de Madrid. Sería más exacto decir que hubo dieciseis funciones novedosas, pues en muchos casos el estreno se componía de dos piezas en un acto más la Introducción, ‘la’ o ‘las’ tonadillas consiguientes, y el sainete.

Sea como fuere, en esta temporada se invirtió la tendencia, correspondiendo a la de Rivera el mayor número de estrenos, once de los

⁷⁸⁹ BHM, Tea 1-184-1 (L),A.

dieciseis y el resto a la de Manuel Martínez. Las novedades provenían en su mayoría de dos ingenios que curiosamente escribían: el uno, Comella, para la compañía de Martínez que estrenó todas sus novedades, en total cinco (o 6, si contamos el estreno que compartió con Fermin del Rey); y el otro, Rodríguez de Arellano que estrenó otras cinco piezas con la compañía de Rivera.

Es notable también que fue la temporada en que Gaspar Jovellanos vió por fin estrenada su comedia *El delincuente honrado* por la compañía de Rivera en plena canícula, el 8 de Agosto, restrenandola entre los frios de Enero siguiente, y que a final de temporada, el 7 de Febrero de 1792, la misma compañía estrenó *La comedia nueva* de Don Leandro Moratín. Parece que había más química en la compañía de Rivera con respecto al grupo de dramaturgos neoclásicos que veía con horror la marcha de los teatros madrileños y que o bien parecía despreciar el estreno de sus obras en sus escenarios, o bien, tímidamente intentaba situarlas en ellos desde hacía unos años, como en el caso de Leandro Moratín y su obra *El viejo y la niña*. Resulta en todo caso curioso y significativo que el indudable ataque que *El café* significaba para Don Luciano Comella se perpetrara por la compañía rival de la que formaba parte nuestra actriz, su 1ª Dama, María del Rosario Fernández.

Así las cosas, inició la temporada la compañía de Martínez con una comedia de Calderón que no se reponía desde 1737, por tanto nueva para los públicos de esa Pascua, *Primero soy yo*, comedia de capa y espada incluida en el tomo VIII del *Theatro Hespagnol* de Don Vicente García de la Huerta, escoltada, ¿cómo no?, por el sainete de Comella *La crítica de los abogados*. Las recaudaciones de este inicio de temporada fueron bastante mediocres pues los cinco días que duró en cartel este programa obtuvo sólo 16.737 rs., con una media de 3.347 rs. diarios.

El 14 de Mayo se estrenó otra obra cuyo título impreso dice *Los dos amigos: comedia en quatro actos / por Don Luciano Francisco Comella representada por la compañía de Manuel Martinez en el año de 1790*⁷⁹⁰. Seguramente tuvo Comella preparada esta comedia para su estreno desde el año anterior en que la dio a la imprenta de D. Blas Román⁷⁹¹. Los repartos que figuran en los apuntes manuscritos de esta pieza son dubitativos respecto a la caracterización de los personajes, de tal forma que el papel que hizo nuestra 1ª Dama fue el de Sinforosa, caracterizada como ‘señorita enamorada’ en el apunte 1º y como ‘señorita modesta’ en el apunte 2º. En el impreso de la comedia cuyo título hemos citado se dice ‘Doña Sinforosa, sobrina de Dña. Nicolasa (Rita Luna), señora crédula y simple’. El resto de personajes son Don Mariano (Robles) ‘joven amante y amigo de Don Jacinto (Huerta), joven rico y de amistad rara’ que figuran en el 2º apunte respectivamente como ‘joven modesto’ y ‘joven poderoso’⁷⁹².

A tenor de las entradas que la comedia tuvo, no puede hablarse de éxito pues las entradas totales fueron de 11.563 rs., a una media diaria de 2.890 rs. Sólo estuvo en cartel cuatro días, incluyendo un domingo (3.454 rs.), segundo día de representación, que no superó el día de estreno (4.015 rs.). No sabemos qué circunstancias ambientales provocaban esta atonía en la asistencia del público al teatro, pero quizás el público detectó ya claramente el sentimentalismo y sensiblería excesivos, por irreales, de la pieza. Tampoco sabemos quién añadiría la caracterización en los apuntes manuscritos, pues aunque lo lógico es que fuera el ingenio, no parece creíble que Comella caracterizara a Don Jacinto como ‘joven rico y de amistad rara’, a no ser que a él mismo le pareciera rara su benéfica

⁷⁹⁰ *Los dos amigos: comedia en quatro actos, por Don Luciano Francisco Comella representada por la compañía de Manuel Martinez en el año de 1790*. Madrid, Blas Román, 1790.

⁷⁹¹ La portada que hemos reproducido así confirman esta suposición. Pertenece esta reproducción a la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/205(23).

⁷⁹² BHM, Tea 1-24-9, A, B.

LOS DOS AMIGOS.

COMEDIA EN QUATRO ACTOS

POR DON LUCIANO FRANCISCO COMELLA.

REPRESENTADA

POR LA COMPAÑIA DE MANUEL MARTINEZ

EN EL AÑO DE 1790.

PERSONAS.

<i>Don Mariano, Joven de pocos medios, hijo de...</i>	Sr. Antonio Robles.
<i>Don Antonio.....</i>	Sr. Vicente Garcia.
<i>Don Jacinto, Joven, y de una rara amisad.....</i>	Sr. Josef Huerta.
<i>Doña Sinforosa, Sobrina de.....</i>	Sra. María del Rosario
<i>Doña Nicolasa, Señora Crédula y simple.....</i>	Sra. Rita Luna.
<i>Don Roque, hypócrita y embrollon.....</i>	Sr. Miguel Garrido.
<i>Isabel, Criada fiel.....</i>	Sra. Manuela Monteis.
<i>Simon, Criado de Don Jacinto.....</i>	

ACTO PRIMERO.

Salon corto: sale Don Mariano sacando de la mano á Isabel de mantilla y basquiña.

Mar. Entra Isabel; nada temas, que ahora ha salido de casa mi padre, y como otros dias no vendrá hasta las diez dadas.

Isabel. Me sería muy sensible que con vos aquí me hallára, y que de una accion honesta, y en la humanidad fundada, sacase unas conseqüencias que á los dos nos denigráran.

Mar. Pronto te irás: ¿No dixistes ayer noche que te hallabas sin dinero para hoy con que asistir á tus Amas?

Isabel. Sí; porque del situado que disfrutan por una alma benéfica, y de los veinte pesos que de la mesada vuestra añadís, no hay siquiera en mi poder una blanca; porque con aquel pegote, que á comer se nos encaja todos los dias, por mas que economizo, no alcanza.

Mariano. Con ese fin he pedido la mesada adelantada á mi padre; pero como sus rentas son limitadas, solo me dió la mitad:

A

0-

conducta que es la de un angel venido de América, enriquecido, que lo cede todo, fortuna y esposa.

En cuanto a Sinforosa, es un personaje femenino sensible pero básicamente práctico y realista. Cuando su amado Mariano está dispuesto a renunciar a ella por la amistad que profesa a Jacinto, su respuesta es resuelta:

SINFOROSA Me renuncias a tu amigo?
En esto no os hago ofensa.
Sé vuestra virtud, y se
Lo que os debe mi fineza.
Te quieres casar con otra,
Y quieres que lo consienta?
Ya no eres tuyo, eres mio.
Y primero que te vea
Que otra te goza, hallarán
En la impiedad la clemencia,
En el vicio la virtud,
Y la calma en la tormenta:
Para con Dios nuestro lazo
Ya está formado, en la tierra
Tan solo la muerte puede
Dejar rota su existencia;
Y si no que vengan cuantos
Romper sus nudos desean,
Que a todos los desafio,
Por si acaso hay quien se atreva
A deshacer una unión
Que el amor y el cielo aprueban⁷⁹³.

El lazo adolescente de la amistad masculina queda zanjado por la resolución de la Dama.

En el método crítico que utiliza el redactor del *Memorial Literario* no hay ninguna alusión analítica a las relaciones de los personajes ni a sus conflictos sino que se despacha la pieza con alusiones sarcásticas a su

⁷⁹³ Ibid.

lenguaje y una desautorización al todo que suena ya persecutoria y machacona:

[...] Semejantes monstruosidades no se debian permitir que viesen la luz pública; bien nos hacemos cargo de que si tal rigor se observase pocas ó ninguna composición dramática se veria nueva en nuestros teatros; pero en qué consiste esto? Acaso en que no hay quien sepa escribir, ó en que el que sabe no quiere? ¿O en que no se quieren representar sino los desatinos de los versificantes parroquianos? En todo puede que consista, y tambien en el carácter de ridiculez y desprecio que la ignorancia agrega al título de Poeta. ¿Quién es este? Le preguntan a uno de los muchos; y responde: un perdulario, un Poeta, un compositor de Comedias, que es como un tunante; y ningún hombre de juicio querra pasar por tal cosa⁷⁹⁴.

Para la comedia llamada del ‘corpus’ (entre el 11 y el 20 de Junio) volvió a presentar la compañía de Martínez una novedad, *El fénix de los criados o Maria Teresa de Austria. Drama heroico en 3 actos. Por Don Luciano Francisco Comella*. Con este estreno logró la compañía levantar algo las bajas entradas que la temporada estaba padeciendo. Acompañada del sainete a estrenar *El engaño descubierto* del cómico-ingenio Luis Moncín, recaudó un total de 46.904 rs., a una media diaria de 4.690 rs., con un máximo el martes 14 de Junio que ascendió a 6.762 rs. y que no sería superado hasta la siguiente temporada de invierno con lo que podríamos llamar ‘la vuelta de los Anillos’, es decir, la reposición de la 1ª y 3ª partes de *El Anillo de Giges y mágico rey de Lidia*, de Cañizares (la 3ª parte de dudosa autoría).

Esta segunda entrega de la saga comellana dedicada a la emperatriz austriaca., como la siguiente, *Maria Teresa de Austria en Landau*, estrenada en Mayo del año siguiente abundan en las características de una reina justiciera al tiempo que maternal y femenina. Se nos puede permitir la imagen de una Rosario Fernández luciendo la ‘majestuosidad’ que ya se le reconocía en otros papeles serios, y prodigando imágenes de

⁷⁹⁴ *Memorial Literario*, Junio 1794, p. 399.

sensibilidad femenina especialmente “...encaminadas a ayudar a los humildes...”, destilando propaganda ilustrada impregnada de moral cristiana. Era la realización del teatro como escuela de educación que había predicado la escuela neoclásica, pero con mensajes unidireccionales para que lo entendiera el vulgo. Todo ello adobado con la espectacularidad de la grandeza, los desfiles y los uniformes⁷⁹⁵.

El patetismo que sabía imprimir don Luciano a sus escenas de miseria parecía sacado de su propia vida diaria, pues simultáneamente a este estreno hace ruegos al autor Manuel Martínez para que le paguen. En efecto encontramos una esquila de Martínez al contador Lavi en que le pide “...satisfacer el sainete que se ejecutó en la tragedia titulada *Ino y temisto*, nuevo,... me hara la honra... pues el ingenio me atormenta pues creo que no tiene qué comer...”⁷⁹⁶. Se trataba del sainete *La vieja enamorada*.

Mucho se ha dicho ya respecto al Comella pobre. Él mismo cuenta su desvinculación de su protector el Marqués de Mortara en 1789, en ocasión de pedir a Armona una ayuda para libros que el corregidor le concede tras informe de don Santos Díez⁷⁹⁷. No sabemos el por qué de esta desvinculación de un protector que había facilitado los tiempos felices de los estrenos de las dos *Cecilia*. Lo que sabemos es que don Benito Osorio Orozco y Lasso de la Vega, VII marqués de Mortara, murió repentinamente sin sucesión y sin testar en Sevilla en octubre de 1800. Sí observamos que,

⁷⁹⁵ AVM, 1-400-1: en el expediente de cuentas por *María Teresa en Landau* hay esquila de Martínez de 23/5/93 a Lavi para que este pague la comedia y el sainete que la acompaña, *La locura fingida y boda conseguida de Sebastián Vazquez*, en total, 2000 rs..

respecto a la lista de ‘gastos de teatro’, el expediente consigna lo siguiente: “...en la selva larga 3 chozas y una casa practicable... una decoración principal con fusiles, mochilas, banderas y cosas propias de ...la deco... una decoración larga de jardín que coge todo el fondo del teatro con una galeria al frente, con su foro... tiene su tablado corrido de 25 pies de largo y 8 de ancho con su bajada de escalera con su pasamanos y escalera por dentro... en la plaza un tablado que coge todo el ancho del teatro y 8 pies de ancho, diferente del 1º con sus bastidores pintados con 8 figuras y 2 bajadas de escaleras y encima del cadalso un trono corpóreo plateado con cortinas de seda guarnecidas de gasa de plata y borlas, de hilillo de oro falso... una decoración de cárcel subterráneo...”. Presenta la cuenta Avecilla por un total de 3400 rs. y firma Fco. Ramos.

⁷⁹⁶ AVM, 1-162-13.

⁷⁹⁷ Ibid.

efectivamente, a partir de 1789, Comella multiplica sus estrenos teatrales que en el caso de comedias, es decir, sin contar piezas menores (sainetes, introducciones, etc) fueron 6 piezas ese mismo año, 5 los años 90 y 91, 4 el año 92 y otras 6 el año 93, todas ellas producidas con la compañía de Martínez.

Entre el 18 y el 21 de Julio se presentó en el teatro del Principe una *Función en dos actos de dos diversas acciones de dos ingenios*, tal como dice la portada del impreso que contiene ambas comedias⁷⁹⁸. Se trata de *La Modesta Labradora*, comedia de Fermín del Rey, y la tragedia de Comella *El Tirano Gesler*. En la primera hacía la Tirana el papel de Inés, hija de Don Silverio, que interpretaba el galán 1º Antonio Robles. En la segunda, hacía M^a del Rosario el papel de Cleofe, mujer de Guillermo Tell, también interpretado por Robles.

Llama la atención la ejecución en una misma función de caracteres tan diferentes, pues vemos a Inés/la Tirana, hija de Don Celestino, hidalgo desposeído injustamente por el Marqués de la Floresta, señor del lugar, en conversación con Don Silverio, hijo del oculto del marqués y galán de Inés:

⁷⁹⁸ *Función en dos actos de dos diversas acciones de dos ingenios. Representada por la compañía de Manuel Martínez en el verano de 1791. La Modesta Labradora, Comedia. El Tirano Gesler, Tragedia. Madrid MDCCXCI, den la imprenta de Don Antonio Espinosa. Calle del Espejo. Reproducimos la portada de un ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/123(16-17).*

Inés. Bien: Pero el amor ya lleva cierto no se qué consigo...

Silv. ¿Pues es delito ni ofensa amar un objeto amable?

Atended, que el caso empieza:
El pretende declararla
la pasión que le atormenta,
pero ahí está lo difícil:
Las ocasiones espera,
y en fin, se le proporciona
la de hablar solo con ella.
Entonces grato, y sumiso,
á su querida se acerca
(como hago yo, verbi gracia)
Yo os amo, la dice en tiernas
voces; no puedo ofrecer
ni títulos, ni grandezas:
Mi corazón es, bien mío,
para vos mi única ofrenda;
y muero á vuestros pies,
si vuestra piedad no le acepta.

Inés. Y ella, que responde?

Silv. Nada.

Inés. Pues en tal caso debiera decirle...

Silv. Qué?

Inés. Que su padre
no la habia dado licencia
para escuchar esas cosas.

Silv. Sí; lo mismo responde ella,
y se retira lo mismo, que vos.

Inés. Hace bien.

Silv. Mas de esta
repulsa nace que el Joven suspira, llora,
y se muestra penetrado del mas vivo
dolor. Decidme; esta escena
no es capaz de enternecer?
él mira á su ingrata bella
como yo os miro; se arroja
á sus pies de esta manera,
la toma una mano...

Inés. No, no tan á lo vivo.

Silv. Es fuerza que acompañen las
acciones.

Inés. Solo con las palabras
Basta para que lo entienda.

Silv. Dejadme seguir, que ahora
lo más esencial nos queda.
Estábamos en que el joven

puesto á los pies persevera
de su amada; (esto es preciso
no olvidarlo, que interesa
mucho). Ella no quiere verle
asi, él procura vencerla,
llega la boca... á esta mano...

Inés. ¿Pero qué pintura es esta?
Basta, basta; ya no quiero.
Se retira desechándole
escuchar vuestra comedia.

Silv. Esperad, que ya se acaba.
La injusta cruelmente echa
de sí al amante, le quiere dejar,
y él, de una violenta desesperación
movido, porque ya jamás espera
hacerla sensible, exclama.
Lo veo, ingrata: Desprecias
á un amante desdichado;
tu mérito y tu belleza
te grangearán un esposo
digno de tu complacencia,
vive dichosa con él
mientras yo infelice muera.
A Dios para siempre.
Hace que se va.
Inés. Ay Cielos! Y qué,
no le detiene ella ¿
Silv. Qué debería decirle?
Inés. Que sé yo... Que su modestia
exige que asi le trate,
mas con todo, que si hubiera
de elegir... preferiría... siempre...
Silv. Qué? decid apriesa.
Inés. El mérito á la fortuna.
*Cubriendose el rostro con el delantal*⁷⁹⁹.

En *El tirano Gessler*, el opresor de los cantones suizos, ofrece liberar a Guillermo Tell tras la prueba de su destreza en el disparo de su ballesta a una manzana en la cabeza del hijo de Tell. Cleofe, la Tirana, esposa de Tell, se rebela contra la tiranía y contra su propio marido cuando llevan a su hijo a la terrible prueba:

“... *Cleofe*. Dejadme injustos, bárbaros
dejadme, (*Queriendo salir*) de mi hijo
me apartáis?
Oh suerte injusta! Oh iniquidad cruel!
Oh crimen fiero! Oh pérfido Gesler!
atiende, aguarda; pero no oye mis
voces; ah tirano! Advierte que hay un
Dios cuya venganza no sufrirá que
acopien este día sobre tí mas delitos tus
infamias. (*En tono suplicante y lloroso*).
Soldados, no sirváis á sus furores,
El suplicio estará pronto: Dónde voy?
Dónde me hallo? qué me pasa?
Ah Gesler! ah crueles! ah Guillermo!...
Ay amigos! Ay madre desdichada!
Ay Dios! que al Parricidio van forzadas
las manos de mi esposo! Ay, que a mi
hijo no puedo libertar de tal desgracia!
Pueblo de Atdorff, y tu sufrirlo puedes?
Y tu puedes tranquilo ver la rabia
de un pérfido? Las lagrimas de un padre
y el peligro que a un niño le amenaza?
Mis males de espectáculo te sirvan...
Oh momento funesto! Hora menguada!
Qué horror! Qué parasismo! Orridas
sombras la funesta tragedia me retratan!
(*Fuera de sí como que ve lo que dice*)
Todo es luto, y pavor... á mi hijo veo...
a mi esposo también... este prepara
temblando el arco... asesta la saeta...
El brazo extiende... Ay Dios que ya
dispara, y los ojos que dan luz á los
míos, errando el tiro, con crueldad
traspasa: Ay hijo mio!
(*Se apoya como desvanecida en la piramide
un corto instante, y oyense dentro voces
confusas a lo lejos y ella vuelve en sí*)
Tenebrosos gritos los débiles oídos me
taladran: Si será cierta la funesta escena
que en mi imaginación cuerpo tomaba?

dejadme que á morir con mi hijo vaya:
no causaré alborotos, silenciosas
á su tragedia asistirán mis ansias:
(*Los Soldados la hacen baxar*)
Mas mi llanto no os mueve? Tigres
fieros, de una vez me matad, y no de
tantas. (*Oyese dentro rumor y ruido de
caxas a lo lejos*). Ay de mí! Qué es lo
que oigo? *Qué* percibo a lo lejos? Al
campo en tropas varias corre el Pueblo!

El Pueblo se dispersa, hacia aquí viene:
(*Mirando adentro*)
Me ven... y al campo vuelta dan con
ansia: Ay hijo mío! Cierta fué la muerte
que triste el corazón pronosticaba:
Tu ya no existes, no, tu ya no existes...
Ya no soy madre yo: muerte a qué
aguardas? Espíritu a qué esperas, que no
vuelas a unirte con su sombra
idolatrada? Puedo vivir sin mi hijo? No;
lo juro, al sepulcro seguirle mi fé
aguarda: pero primero he de vengarle:
Madres, que sois testigos de mi suerte
amarga: Madres, á cuyos hijos igual
suerteel infame Gesler tal vez prepara,
venid en mi favor, venid al punto,
la muerte discurrid mas inhumana
para dársela al vil: muera el perverso,
que dando muerte a mi hijo, a mi me
mata... 800

⁸⁰⁰ Ibid.

El impreso de este espectáculo trágico finaliza con una “Explicación de la escena muda en música” que viene en la última página y que explica a modo de acotación cómo debería desarrollarse el final de la tragedia con música incidental sobre la tempestad que se produce acompañando a la rebelión generalizada de los cantones suizos contra el tirano alemán Gesler: el enfrentamiento de los rebeldes con el tirano, la huida de las tropas, las vicisitudes de Tell, Cleofe y el hijo. La última acotación dice:

“... Sigue la tempestad en los términos que se previene en la explicación.

Un poco antes de acabarse salen Cleofe, y Tell.

Tell. Ya del furor celeste el justo enojo vá cediendo.

Cleof. Ya la furia inhumana de la tempestad dexa sus rigores.

Tell. Voy á ver si las tropas Alemanas ocupan este sitio...

Mas qué miro! Fugitivas la Suiza apresuradas abandonan.

A m i g o s , Compañeros, del tirano opresor ya libres
se hallan nuestros Cantones...”.

Finalmente, dice la explicación del final de la obra, “...cesa la tempestad por un armonioso piano... el piano continúa hasta conclusión de la pieza.” Lo curioso del caso es que la única música que viene referenciada en el catálogo de la Biblioteca Histórica de Madrid es la que acompaña a *La modesta labradora*⁸⁰¹, original de Don Pablo del Moral. No hemos encontrado referencia musical para esta pieza trágica de Comella.

El 16 de Agosto se estrenó la comedia en cuatro actos de Don Luciano Comella, *La razón todo lo vence*⁸⁰², también titulada en el apunte 1º manuscrito *El duque y la duquesa*, subtítulo que viene tachado en el resto de apuntes. En el reparto del apunte 1º dice:

⁸⁰¹ BHN, Mus 32-9.

⁸⁰² Reproducimos la portada del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Universitaia de Sevilla, sig. A 250/123(13).

Dn. Tomás, El Duque [tachado], caballero principal, esposo de...Robles
Dña. Gabina...La Duquesa [tachado]...Tirana
Dn. Simón, el Marqués [tachado], oficial marcial esposo de...Huerta
Dña. Juana, La Marquesa [tachado]...Rita.

Junto a ellos están también Tomás, Vicente y Paco Ramos, Camas, López y Lorenza Correa.

No eran titubeos del dramaturgo lo que ocasionó tanto tachado, sino don Santos Díez el censor, quien en su informe dice:

[...] he examinado la siguiente comedia, cuya fabula esta conducida por caminos extravagantes y que no se hallan en lo verosímil. El titulo de El Duque y la Duquesa despierta desde luego una idea poco adecuada a una clase que por su corto numero de individuos no es la más a propósito para el teatro, sin exponer su opinión y dignidad a la censura y cavilaviones del público. No debe ser el teatro la escuela de personajes tan altos, cuando en él se deben representar sus debilidades fríamente contrastadas. Por lo cual soy del parecer que se devuelva al Poeta esta pieza para que la corrija, empezando primeramente por el título que debe quitarse sustituyendo indispensablemente otro: después debería introducir en las escenas correspondientes otras personas que sean caballeros particulares y no duques ni señores de vasallos: luego omitirá todo lo atajado por ser directa o indirectamente mordaz y satírico para la nobleza o porque sobra y está demás⁸⁰³.

Dio la casualidad que la comedia anterior sucediese en la programación veraniega, que ejecutaban ese año las dos compañías por separado, al estreno en los teatros públicos de Madrid de *El delincuente honrado* de Jovellanos llevada a las tablas por la compañía de Rivera en fechas calurosas, del 8 al 13 de Agosto, obteniendo recaudaciones discretas de un total de 22.757 rs., a una media diaria de 2.844 rs., mientras que el estreno de Comella del que hablamos recaudó un total de 8.130 rs. en los 3 días que estuvo en cartel, a una media de 2.710 rs.

⁸⁰³ BHM, Tea 1-60-9, A, B

El 29 y 30 de Agosto se llevaba por primera vez a las tablas del Teatro del Principe una nueva comedia de Comella *El buen labrador*. En el primer apunte manuscrito conservado⁸⁰⁴ viene la lista de actores siguiente

“...El Conde, sr. del pueblo (Robles)
Benito de Castro, labrador (Huerta)
D. Gil de Monteligerro, hidalgo sin puesto y logrero, padre de (Antolin)
Dña Torcuata, joven modesta, (2^a)
Timotea, viuda y presumida de culta (Dama)
D. Diego, alcalde del estado noble (Maiquez)
D. Andrés, alcalde estado llano, (Paco Ramos)
Payas [graciosa, Orozco, Morante, Lorenza]...”

Mientras que todos los personajes figuran con el nombre de su intérprete entre paréntesis en el original, excepto el de Dña. Torcuata (2^a) y el personaje de Timotea sólo atribuido a la Dama, en el impreso⁸⁰⁵ figura éste atribuido a la “...Sra. María del Rosario...”. No nos consta que efectivamente estrenara esta obra la Tirana dado que aquel verano probablemente se ausentó en el mes de Agosto.

La censura que de la comedia hizo don Santos Diez González dice:

[...] he examinado la adjunta comedia... que (aunque por distinto medio) demuestra en substancia el mismo objeto que su autor ha propuesto en otras, de alabar la aplicación y vituperar la desidia y vanidad que por preocupación siguen algunos hidalgos en perjuicio suyo y de los pueblos en que viven. Los pensamientos y razones no tienen todo aquel nervio de que es capaz la materia: y los caracteres de las personas están destituidos de los colores más vivos y propios: bien que el de la viuda Timotea hace reir y divierte sin cesar por la ridícula y graciosa extravagancia con que está pintado. El todo de la comedia podrá divertir⁸⁰⁶.

Efectivamente es chusco el papel que tocaba hacer a la Dama, el de Dña. Timotea que se desempeña como sigue:

⁸⁰⁴ BHM, 1-13-4, A

⁸⁰⁵ [S.l. :, s.n., 1791?].

⁸⁰⁶ *ibid.*

Dieg. Siéntese usted.

Tim. La visita es necesario que entienda que la hemos de declinar por *brevis et breve*.

Dieg. Buena prevención.

Tim. En este caso debo por mi honor hacerla, porque tengo secuestrada en mi casa una doncella, y debo cuidar que nadie me la segregue.

Dieg. Sobre esa materia tengo que hablaros.

{Se levanta.}

Tim. Señor alcalde, sobre ella punto redondo. El muchacho que me trajo, haced que venga conmigo. Muy buenas noches, que ya son las nueve y media, y me faltan que rezar Letanías y Completas.

Dieg. *{La detiene.}* Escuchad.

Tim. No puedo, amigo.

Dieg. El escucharme ¿qué os cuesta?

Tim. El perder todo aquel tiempo que me habléis de una materia que está reservada al foro contencioso.

Dieg. Timotea, dejémonos de bobadas.

Tim. Eso es tratarme de necia metamorfóticamente; y es menester que usted sepa que en el arte de Nebrija estudié las cinco reglas de contar, y en el *Quijote* la sintaxis.

Dieg. Con que Vd. que es una docta del siglo, sin que eso sea

lisonja, que entiende á fondo la ley de naturaleza, es menester que á la niña persuada con su elocuencia que desista de una boda que los parientes reprueban. Es excusado que diga los medios de convencerla, cuando usted de la oratoria posee todas las reglas.

Tim. De oír tantas alabanzas corrida estoy de vergüenza. ¡Jesús, qué bochorno!

Dieg. Esto es hacer justicia seca al mérito, y el rubor es efecto de modestia.

Tim. Con efecto, pero vamos al asunto: vuestra arenga se reduce á que á Torcuata le quite de la cabeza el deseo del connubio.

.....
es muy mala la violencia, y es preciso que se casen los hijos con quien desean: máxime si entre los novios no hay alguna diferencia y se quieren. ¿Habéis leído sobre este punto las guerras que entre Abencerrajes hubo y Gómeles? Pues leedlas; y si no leed, que es mejor, la agricultura de Herrera, y veréis cómo las plantas, por que mejor permanezcan, requieren tierra á su gusto.

Como dice D. Carlos Cambrónero "...esta escena la representaban María del Rosario y Máiquez: habría que verlos."⁸⁰⁷.

Los ingresos de la temporada de verano habían sido bastante bajos, 204.271 rs., pero mejoraban los de la temporada anterior de 1790-91 en que sólo se alcanzaron 158.000 rs. Sin embargo, las recaudaciones de todo el

⁸⁰⁷ C. Cambrónero, en *Revista Contemporánea*, nº 103, p. 489.

año fueron flojas: un total de 1.847.585 rs., frente a los 2.095.399 rs. del año anterior⁸⁰⁸.

Como dijimos anteriormente, volvieron las comedias de magia y animaron las entradas, y ello ocurrió con motivo nada menos que de las funciones de 4 de Noviembre que solían festejar la onomástica del rey. Hasta el día 17 se produjo por la compañía de Martínez en el teatro de la Cruz, *El anillo de Venus o Anillo de Giges y mágico rey de Lidia* (1ª parte) de Cañizares, con una recaudación total de 83.866 rs., que suponía una media de 5.990 rs.⁸⁰⁹

Le siguió una nueva representación de la obra preferida de la Tirana, *La Celmira*, que como siempre obtuvo sobresalientes recaudaciones, con 6.646 rs. el domingo día 20 de Noviembre, una media muy alta de 5.068 rs. y un total de 20.275 rs. en los 4 días que la mantuvieron en el cartel.

Para la comedia de la Concepción se recurrió a un nuevo estreno de Comella, *La Judit castellana o La invencible y heroica castellana, comedia heroica en 3 actos*. María del Rosario dio vida al personaje de Elvira que, como dice María Angulo, "... guiada por este espíritu patriótico se entrega a ... Abdemelic... [y] urde en solitario una trama para asesinar al sultán. Con

⁸⁰⁸ AVM, 1-26-47: Lavi da razón a Armona del "...producto que han sacado las compañías unidas... en la temporada de noche del verano pasado [92] y el que produjeron separadas las del año anterior. En 59 días desde 16 de Julio a 3 de Octubre en que trabajaron por la noche sacaron...204.271rs. vll. En igual número de días en el año anterior de 91, sacaron... 158.000 rs. vll. Han sacado mas este año 46.271rs. vll..." 22/12/92.

⁸⁰⁹ AVM, 1-396-1: cuenta de gastos para *El anillo de Venus*: "...primeramente una tempestad figurada, 3 bambalinas de nubes, 2 peñascos y una boca de gruta. Una mutación entera de gruta... y un telon todo pintado... con un sepulcro y un caballo puesto en 1 balancín que pasa vuelo. Una tienda de campaña que se hunde para lo que ha sido necesario descombrar una parte del tablado, hacer el apeo de tablones para la rotura por donde ha de bajar dicha tienda... una decoración larga de jardín... un tramoyon para 2 personas con el adorno de nubes... y una rueda de ráfagas y cupidos... Una reja de leonera puesta en un castillejo donde sube el vejete... una fuente de transformación en un cenador de 5 aletillas... telon de sobremesa... para subir y bajar, aspa y 5 escotillones... Una araña corpórea con movimiento al natural... Una escena de peñascos con subida para el galán que se transforma todo en un salón... y un pabellón regio y dos pedestales... Una colina de molino que se transforma en un gigante pintado con la cabeza abultada y dos enanos... una chimenea pintada con el espejo y dos figuras que tienen los ojos abiertos y los rostros de faldeta (¿).un cerco con una puerta... una mutación de templo... Arcos... y seis bastidores pintados de nuevo con adorno para la venus con una diosa pintada delante con un ababnico que la descubre... telon suelto de jardín con abertura para salir el galan..." Total, 5400 rs.; 5200 rs. Firman Martínez y Arizmendi.

la cabeza de Abdemelic, como la Judith bíblica, comparecerá finalmente Elvira ante los castellanos.”⁸¹⁰. Las recaudaciones no llegaron a las de la comedia de magia antes comentada, pero obtuvo 28.142 rs., con una media diaria de 4.690 rs.

La comedia de Navidad fue la parte 3ª de *El anillo de Venus o Anillo de Giges y mágico rey de Lidia*, obra de dudosa autoría que es continuación de la saga creada por Cañizares, olvidada del público pues no se reponía desde 1773 y que se mantuvo 10 días en cartel y obtuvo 57.623 rs., con una media de 5.762 rs.

La sorpresa del año nuevo lo constituyó el éxito sin precedentes de la comedia atribuida a Comella o Solo de Zaldívar, *La esclava del Negro Ponto* que no se hacía desde el verano de 1788, cuando obtuvo una acogida mediocre y que ahora, con Rita Luna en el papel estelar obtenía 110.014 rs. en los 17 días en que se dio al público, a una media de 6.471 rs. diarios. La actriz fue recompensada secretamente por su aplicación⁸¹¹. Ella y su familia gozaban al parecer de la protección de Floridablanca⁸¹².

Tanto Rosario Fernandez como Antonio Robles estaban enfermos en esa época, tal como sabemos por un memorial de Martínez y Rivera al conde de Floridablanca en que decían:

[...] pasamos a suplicarle con bastante rubor, en nuestro nombre y de nuestras compañías (como a único protector y bienhechor), el que habiéndole sucedido a la compañía de Martínez el azar de que Robles, igualmente que la Dama se hallan imposibilitados a trabajar lo que resta de año, y consiguiente frustrado todo el trabajo dispuesto, acudimos con memorial al Sr. Corregidor a fin de que con motivo de ser carnaval, tiempo propio para que el público se divierta más a su satisfacción con las comedias de magia (como así nos lo han dado a conocer las entradas) nos ha respondido su señoría anoche que no tiene reparo en concedernoslo siempre que sea del beneplácito de vtra. Excelencia. Cuya respuesta nos ha colmado de esperanza... pues a

⁸¹⁰ Angulo Egea, M. *Luciano Francisco...*, p. 177.

⁸¹¹ AVM, 1-26-32: orden reservada para premiar la aplicación de Rita Luna: “...por su aplicación, trabajo, y mucho aplauso que está mereciendo al publico en 17 representaciones que ya lleva de la Esclava de Negro Ponto con más de 100.000 reales que ha dado de utilidades...”; se dice que se le den 2.000 reales y que no se enteren las otras parte para que no haya reclamaciones impertinentes. 26/1/92.

⁸¹² E. Cotarelo, *Mª del Rosario...*, p. 219.

una falta de dos actores tan principales, y otras casualidades acaecidas en la de Ribera, no tiene una y otra cosa mas pronta y útil que proporcionar⁸¹³.

La respuesta en carta reservada de Floridablanca a Armona, respecto al tema de las comedias de magia que tanta polémica levantaba entre censores, críticos, y seguramente también ofrecía dudas al probo corregidor, es interesante por lo que revela de la mentalidad del gobernante:

[...] el mal está en que el bajo pueblo se acostumbra a creer los encantamientos y otros efectos del Poder que el Diablo no tiene. Sin embargo por diversión del tiempo permítanse o tolérense esos embustes; pero disfracen a lo menos el título como hicieron con la ‘Sortija de Venus’. Llamen por ejemplo: a Vayalarde el asombro de Salerno; y a Brancanelo: travesuras de..., o cosa semejante, siquiera por guardar consecuencia y respeto a lo mandado. Mil cosas a la Sra... [fdo.]Floridablanca⁸¹⁴.

Con estas ‘reflexiones’ de Floridablanca se cerró la temporada con *Pedro Vayalarde, El mágico de Salerno (2ª parte)*⁸¹⁵ de Salvo y Vela que obtuvo, como era de esperar, buenas recaudaciones que ascendieron a 57.295 rs., a una media diaria de 6.366 rs. Previamente se había presentado *La Defensa de Barcelona por la más firme amazona*, exornada u original

⁸¹³ AVM, 1-26-61.

⁸¹⁴ AVM, *Ibidem*.

⁸¹⁵ AVM, 1-398-2; Gastos comedia de teatro *Vayalarde 2ª parte*, 13/2/92: en las cuentas de tramoya: 16/2/92: “...primetramente una decoración de jardín ...un telon con arco grande, cuatro troncos pintados... otra decoración de salón... telon... con dos sillones puestos en juego de devanadera con sus aletillas y faldillas... para cuyo fin ha habido que maniobrar en el foso... otra decoración de vista de infierno... dos terninos de arcos, con los foros de lienzo sueltos puestos en fuego y dos tabladados donde están colocados los vicios, y cada uno con el atributo que le corresponde y un sillón y encima un globo para la magia, todo hecho para el intento... una marina de tres términos de olas, un telon... y una nave pintada... un palacio puesto en una tramoya para 4 personas que bajan del telar donde es preciso tornos, cuerdas gordas y carruchas... una venta con su armadura corpórea para que bajen tres personas, donde también es preciso tornos, cuerdas y garruchas... un balancín de pasavuelo con un búho, con su montadero para una persona... otro balancín de pasavuelo con un caballo y su montadero para dos personas... una decoración de peñas... una ermita con su puerta. Un torreón de ruinas con piedras de silliería sueltas corpóreas. Un violón corpóreo grande. Unos pajaros sueltos... dos vuelos rápidos que se han puesto después de haber hecho la comedia el primer día, en las sillas de las devanaderas... 3 escotillones que sirven toda la comedia... Sainete (El carnaval) “...una fachada de plaza de lugar con puerta de trozos de casas y 3 puertas y para acabar de cerrar... unos trozos de barreras...” Advierte a continuación Armendariz que todo ha habido que hacerlo en 9 días, con sus veladas. Pide 7.000 rs. y Martínez lo rebaja a 6.000 rs.. 15/2/92.

de Fermín del Rey, prácticamente nueva que alcanzó una recaudación de 30.237 rs., con una media diaria de 6.471 rs.

Del 7 al 12 de Febrero de 1792 se estrenaba por la compañía de Ribera *La comedia nueva o El Café* de Leandro Fernández de Moratín. Unos días antes, el 27 de Enero anterior había recurrido don Luciano Comella al gobernador del Consejo, Conde de Cifuentes, pidiendo que se recogiera la comedia de Moratín. Cifuentes remitió inmediatamente el escrito al corregidor Armona. Este pide informe sobre el tema al censor don Santos Diez, quien le informa, el 3 de Febrero, de la siguiente manera:

[...] hallo que el objeto de dicho drama no solo es útil sino muy necesario a la vista de tantos poetas inhábiles que se arrojan a escribir para el teatro con desdoro de su cultura y afrenta de la literatura de la nación... no ignora V.S. de las artes y manejo de semejantes compositores para formar partido, hacerse lugar, sacar a luz sus composiciones, y hacerlas recibir con aplauso, sin hacer caso de las advertencias y critica rigurosa que sufren en las censuras... ¿Pues qué remedio? Me parece que no le hay mas a propósito que el de representarlos ridículos al público en el mismo teatro en que se han hecho admirar de los necios. La dificultad está en que esto se haga de un modo inocente sin personalidades, o sátiras que recaigan sobre determinado sujeto. Este modo inocente se ve bien claro en la comedia dicha; por lo que la queja de D. Luciano es, en mi dictamen, ligera, y aún injuriosa a D. Leandro Moratín... Si este autor se propuso ridiculizar a malos poetas es preciso que varios de ellos se encuentren comprendidos en este cástigo cómico...; al modo que un orador sagrado hace una pintura circunstanciada, v.g. del vicio de la usura, en que se hallan comprendidos muchos usureros, sin que estos deban quejarse del orador que no intenta quitarles el honor y buena opinión que tuvieren...

...Veamos pues en que funda su queja D. Luciano:... un D. Eleuterio... representado bajo dos aspectos... Como ciudadano se retrata joven de bellísima índole, honrado, amante de su familia, laborioso... dócil... Como poeta, se ve pintado el mismo joven de cuya sencillez y docilidad abusa un bribón pedante que le adula, engaña y trastorna el juicio para que haga pésimas comedias, que sobre ser un perjuicio suyo y de su familia, son desdoro de los teatros y de la literatura española.

Si bajo el primer concepto se mira, no tiene de qué quejarse... Si se mira bajo el segundo concepto tampoco hay motivo para que se queje... ¿qué razón para que se queje un mal poeta de que le digan que lo es?... Bastan estas razones para que quede vindicada la comedia de Moratín. Pero a mayor abundamiento añado que las circunstancias que este propone como señales características de ser él el objeto de la burla de la comedia, no lo son ni deben juzgarse tales, sino comunes a

otros varios poetas que han servido y se han casado, como él, con criada del amo...” lo de ‘estupendo potaje para un ventorrillo catalán’, es una expresión muy corriente. Se sabe que este ingrato plato de los catalanes se compone de cosas diferentes y viles,... arañas, polillas, moscas.. Creo que ningún catalan de juicio se ofenda por esta comparación...; ...lo de la ‘intimidad con la dama de la compañía’ y demás circunstancias, con que intenta agravar la causa, solo por malicia se lo puede él acomodar a si propio, y más cuando apenas hay un poeta que deje de parecerse a D. Eleuterioo en visitar a las Damas de las compañías, y acaso con más frecuencia que D. Luciano. En cuanto a ‘las miguitas que la hermana de D. Eleuterio tiraba al peluquín de D. Hermógenes, no hay más sino que pruebe D. Luciano que su hija ha tirado miguitas al peluquín de algún hombre...
“Vea V.S. en qué estriba la queja de D. Luciano. No sin causa pudiera alguno sospechar que por este medio injusto procura mantener al vulgo en su ceguera, abultando agravios imaginarios, para que las malas comedias (de que solo puede ser autor) no pierdan el terreno que han ganado⁸¹⁶.

Como vemos, la defensa de Moratín era cerrada y artera contra Comella. Concluye el censor con que no ve ningún motivo, sino al contrario para que “... conceda VS su licencia para que pueda representarse en los teatros de esta villa. Reales Estudios de Madrid, y Febrero 3 de 1792.” . Firma Santos Diez González.

El asunto había calado seguramente en los ambientes de la calle relacionados con el teatro, lo que significa, dada la atención que la sociedad madrileña en su conjunto prestaba a este entretenimiento, que podamos extender estos ambientes teatrales a la opinión pública madrileña. Armona pidió también opinión a D. Miguel de Manuel, quien abundó en las mismas razones que Santos e incidía en que en relación a “... que el autor tiene intimidad con la primera Dama... es una censura general que comprende a todos los malos autores de comedias, los cuales se sabe que para hacer representar sus disparatadas farsas procuran con mil bajezas ganarse la amistad de los cómicos y cómicas, abatiéndose a las cosas más viles...”.

⁸¹⁶ AVM, 1-26-70.

Finalmente se concedía licencia para la representación de la comedia el 5 de Febrero de 1792⁸¹⁷.

Respecto a las relaciones de Comella con Rosario Fernández, sería probablemente especie difundida por los enemigos de ambos, pero llovía sobre mojado en relación con la fama pública de nuestra dama a partir de su divorcio y las historias que había hecho difundir en su defensa el marido despechado, Francisco Castellanos. Por otra parte, no debía ocultarse al público madrileño que todos los estrenos de Comella se hacían con la compañía de la que era primera dama, Maria del Rosario.

Don Leandro, que estaba al tanto de todo, cuenta con su elegancia y gracejo en carta a Forner que los censores "...dieron su informe separadamente y, según ellos, era menester canonizarme..."⁸¹⁸. Y toma el asunto como victoria propia:

“ El día se vio distinto,
y al fin triunfó Carlos quinto
del poder de Barbarroja.”⁸¹⁹

Y en su Advertencia preliminar a *La Comedia Nueva*, añadía detalles Moratín del ambiente del estreno en relación a la compañía rival

[...] Se escribió esta comedia en el año de 1791, y luego que en el siguiente se la leyó el autor a la Compañía de Ribera , que la debia representar, empezaron á conmovese los apasionados de la Compañía de Martinez. Cómicos, músicos, poetas, todos hicieron causa comun, creyendo que de la representacion de ella resultaria su total descrédito y la ruina de sus intereses... los que habían dicho antes que era un diálogo insipido, temiendo que tal vez no le pareciese al público tan mal como a ellos, trataron de juntarse en gran número, y acabar con ella en la primera representacion, que se hizo en el teatro del Principe, el día 7 de Febrero de 1792⁸²⁰.

Mientras se hacía *La Comedia nueva* entre el 7 y 12 de Febrero, la compañía rival terminaba sus funciones de *La Magdalena Cautiva* de

⁸¹⁷ *Ibidem*.

⁸¹⁸ C. Cambroner, *Comella*, en *Revista Contemporánea*, 103, p. 45.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ L. F. Moratín, *Obras Postumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1842, I, pp. 89-90.

Valladares y reponía, a partir del día 9 hasta el 12 de Febrero, la comedia heroica de Moncín, *Hechos heroicos y nobles del valor godo español*. Lo que podemos decir es que la comedia de Moratín obtuvo unas entradas totales de 27.016 rs., con su máximo el día de estreno, 6.546 rs. y 4.004 rs. el domingo en que terminaron las representaciones, con una media de 4.502 rs. La compañía de Martínez había obtenido en los mismos días un total de 21.159 rs., 4.009 rs. el día 7 de Febrero. 4.635 rs. el domingo 12 y una media de 3.526 rs.

Finalmente, ambas compañías volvían a lo seguro para despedir la temporada hasta carnaval: a las comedias de magia. La de Martínez hizo la 2ª parte de *El mágico de Salerno* con suculentas recaudaciones. La de Rivera montaba una comedia anónima que suponemos también del género citado, *El herrero más feliz y tirano Camardón*, de la que por lo demás nada sabemos.

Temporada de 1792-93.

En el expediente de formación de compañías para el año cómico, existe un escrito anónimo al Corregidor sobre los males de los cómicos en que se dice que al finalizar el año comico

[...] se dirigen a VS ciertas noticias para que haga el uso más conveniente y coadyuve a que estas gentes sean menos infelices... En las dos compañías sobran lo menos 10 partes que no hacen nada... y perjudican al resto... Las compañías gastan mucho en comparsas porque las partes de por medio no quieren salir en los acompañamientos ni a quitar sillas... todo lo cual es un abuso introducido de poco tiempo a esta parte de que V.S. estará ignorante... Es también un abuso los partidos... que hay que graban el fondo común y perjudican a todos en general... Todos los años se dice que se va a componer esto... V.S. en esta parte es en absoluto juez protector de los teatros, conoce que estas gentes necesitan más auxilios porque no pueden vivir, y aunque las mujeres salen bien vestidas, no se sabe cómo se compone la conciencia de los que lo toleran, pues con un diario tan corto que tiene una cómica española se presenta en el teatro con tanto lujo que da a entender la corrupción de

sus costumbres; y no es justo precipitar así a las infelices, y exponerlas⁸²¹.

Se acumulaban los problemas para don Jose Antonio, como todos los años al inicio de la temporada. El día 13 de Marzo de 1792, pedía con urgencia⁸²² el envío de varios cómicos desde Barcelona: Francisca Laborda, y su marido José Ordoñez, el *Mayorito*, además de Victoria Ibañez y su marido, Paulino Fernández, para servir en los teatros de Madrid. La idea de Armona era destinar a Laborda en ayuda de Rosario Fernández, cada vez más cansada y enferma.

La carta de Armona iba dirigida a D. Gerónimo Girón y Moctezuma, Marqués de las Amarillas, a la sazón gobernador de Barcelona, quien le contestó firmando “Amarillas” el 28 de Marzo siguiente, con un carta violenta y agria en que entre otras lindezas le preguntaba a Armona si era

[...] protector o destructor de teatros, y que lo primero lo es de Madrid y lo segundo de Barcelona, pues deshace las compañías, dejando a un pobre pueblo de 120.000 almas sin diversión... Basta amigo de cirinola...⁸²³.

El pobre Armona murió entretanto el 23 de Marzo por lo que no tuvo tiempo de recibir este nuevo desplante de las autoridades catalanas. Francisca Laborda obedeció la orden del difunto protector de teatros del reino y estuvo dispuesta en la temporada siguiente para prestar apoyo a la Tirana.

El 8 de Abril inició la temporada la compañía de Martínez en el Teatro de la Cruz con *El amor al uso* de Antonio de Solís, comedia de enredo que muy probablemente aprendió Rosario Fernández muy reciente su llegada a Madrid, para representarla en Enero de 1781, pues en un

⁸²¹ AVM, 1-26-6.

⁸²² AVM, 1-26-60.

⁸²³ Ibid.

apunte manuscrito⁸²⁴ existente en la Biblioteca Histórica de Madrid se dice que "...se hizo Año de 81 y yzo la dama la S^a Maria del Rosario...". Así pues, el papel de Doña Clara debía serle familiar.

La comedia fue incluida en el tomo IV de la antología de García de la Huerta, y su argumento resumido allí dice así:

[...] Don Gaspar de Toledo, caballero mozo cortcsano, tenía la propensión de enamorar a todas las mujeres. Entre las varias que tenía entretenidas, era la principal Doña Clara de Castro, algo parecida a él en el genio, pues le correspondía al mismo tiempo, que entretenía a Don Diego de Chaves, hermano de Doña Isabel de Chaves, a quien cortejaba igualmente.

Con esta alternativa y el genio dispuesto de Don Gaspar, que no perdonaba ni aún á las criadas, ocurren varios lances de celos entre Doña Clara y Doña Isabel, y entre el mismo Don Gaspar y Don Diego: hasta que desengañadas las damas le despiden; pero averiguando Don Mendo, padre de Doña Clara, que Don Gaspar era amante de su hija, le obliga a casarse con ella, no obstante tener concertado el casamiento con otro caballero, llamado Don García; y al mismo tiempo este pide á Don Diego, que le dé a su hermana⁸²⁵.

Dos de los temas de actualidad en la época que tratamos, el matrimonio tratado por el padre y la independencia de las mujeres, se reflejan en el papel central de Doña Clara. Por un lado, se enfrenta a la figura del padre, Don Mendo, que le tiene ya tratado matrimonio con don García:

DÑA. CLARA ¡Hay mas rara violencia!
 ¡Qué he de hacer voluntad de la obediencia!
 ¡Y que mi padre con imperio injusto
 introduzca preceptos en mi gusto!
 ¡Y quiera disponer que mi albedrío
 se rinda al suyo, y que parezca mío!
 Pues esté pertinaz en su porfía,
 o padezcalo yo: con Don Garcia
 no me ha de ver casada;
 que esta accion dura mucho, para errada.
 ¡Oh si viniese Juana! ¡Oh si viniese
 con ella Don Gaspar! Para que viese
 el aprieto en que estoy: y satisfecho
 de las injustas dudas de su pecho,

⁸²⁴ BHM, Tea 1-1-8, d.

⁸²⁵ García de la Huerta, Vicente, *Theatro Hespagnol*, Tomo IV, En la imprenta real, Madrid, MDCCXXXV.

me ayudase al remedio, si le tiene,
tanta resolución...⁸²⁶.

Y en el momento culminante en que Dña Clara descubre el doble
juego de Don Gaspar, dice:

DÑA. CLARA Pensarás, ingrato amante,
que a mi me hace novedad,
el ver esta variedad
en tu pecho y tu semblante.
Pues no: ninguna se espante,
ni otra accion del hombre espere,
que el que mas gime, y se muere
por vencer nuestro desden,
dice lo que quiere bien;
mas no dice, lo que quiere.
El hombre menos traydor,
atrás nuestro engaño dexa,
y está, el ser mejor su quexa,
en que se quexa mejor.
Nosotras nuestro dolor
no le sabemos decir:
sentirle si, hasta morir.
¿Pero qué viene á importar,
si nos falta el ponderar,
que es el alma del sentir?
Hoy pues deja mi pasión
en las quexas que da al viento,
la voz de mi sentimiento,
mas no la de mi razon;
y qual suele en la prisión
ser lima mas provechosa
la sorda, así en esta ociosa
prisión de ese Dios rapáz,
viene a ser mas eficaz
la quexa menos ruidosa.
Diestro can, que embravecido
venga su cólera ardiente,
usa del rabioso diente
primero, que del latido.
Antes de herir el oído,
mata el rayo: consideren
pues, los que enojos tuvieren,
que quejas de una pasion
truenos y latidos son,
que avisan pero no hieren.
Y así, aunque airada me vés,
sin mas señas que irritarme,
advierte que el no enojarme
mi mayor venganza es.
Este amor nos cura pues:
mujeres, cese el abuso
de amar, como amor dispuso;
muera el favor y el desden:
y desde hoy mal haya amen,
la que no entrare en el uso.

⁸²⁶ Ibid.

Por listas de ensayo nos consta que la Tirana debió faltar en algún periodo de esta primera parte del año cómico pues no consta su presencia para la que se hizo entre 20 y 23 de Abril, *Ambición, riesgo y traición, vence una mujer prudente*, imitación de *Ezio* de Metastasio, exornada por Luis Moncín, ni tampoco en la comedia de Velez de Guevara *El alba y el sol*, representada entre el 11 y el 17 de Mayo⁸²⁷.

A fines de este mes de Mayo, sí consta la presencia de M^a del Rosario en un primer estreno de los nueve que la compañía de Martínez llevó a cabo aquella temporada. La ocasión fue la llamada comedia de ‘Corpus’ y la obra *Federico II en Glatz o la Humanidad*, 3^a entrega de la saga sobre el monarca prusiano, que abundaba en los mismos argumentos, desfiles militares y otros detalles de los anteriores⁸²⁸.

Comenta respecto a esta obra Ivi MacClelland que:

[...] el censor, tras haber aceptado casi en su totalidad las dos primeras partes por creer que podían tener un efecto razonablemente bueno para el espíritu, se rebeló...ante el triplicado énfasis de la parte III, provocativamente titulada Federico II en Glatz o la Humanidad, y definió al Federico de Comella como el pedante que para entonces se había convertido... Los acontecimientos históricos habían tomado un cariz alarmante desde el año en que la experimental parte I obtuvo tan resonante éxito. En las diligentes manos de Comella, las insinuaciones de tipo político y social, que en otros tiempos eran moderadas y cautas, se hacían ahora, al igual que en sus dramas domesticos de los mismos años, mucho más descaradas. Fue por consiguiente, y por desgracia, la parte más interesante...la que el censor se vio obligado a

⁸²⁷ AVM, 1-397-1.

⁸²⁸ AVM, ib.: en el correspondiente expediente de gastos, existe una documentación curiosa respecto a este estreno: por ejemplo, un recibo firmado el 26/5/92: “ Razon de lo que se ha gastado para los vestidos de los comparsas que han servido para la comedia de Federico II “: telas, botones, etc: 358.-rs..

Lista de gastos extras para Federico II: “...de aumento de la graciosa, a la Sra. Ferrer, 9 dias a 4rs., de aumento de 4^a a la sra. Orozco de 11 dias..., de mantenimiento de 15 dias para los corderos (24rs),... de aumento para los soldados de tropa, para chocolate para los 13 dias (30rs), de pez para las llamas para la 1^a tonadilla...”

Asimismo, en los estadillos de entradas diarias, figura una lista de ensayos para Federico II “...para los ensayos particulares... para la presente comedia en el coliseo por la noche: la sra. M^odel Rosario, Sra.Luna, Sra. Ferrer, Sra. Montéis, Sra. Orozco, Sra. Concha, Sra. Pretola; “...mas de leer la comedia en el corral de noche: dos noches la dama, dos la graciosa y una la segunda...” Existe un testimonio de la obra impresa (que es la que reproducimos) en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 250/205(10).

suprimir...Esta parte, en su forma original es un complejo drama de tesis en contra del uso de la tortura⁸²⁹.

Aquella temporada de verano fue encomendada a las dos compañías, aunque la inició la de Martínez en el teatro del Principe con la comedia de Zárate, *El valiente Campuzano*, hecha sólo por mujeres, con Introducción y Fin de fiesta de Comella⁸³⁰. Por un apunte manuscrito⁸³¹, sabemos que la Tirana hizo de Campuzano, Catuja fue representada por Manuela Montes y el gracioso, Pimiento, por Victoria Ferrer.

Con ocasión de ocuparse de esta comedia cuando fue repuesta en Junio de 1785, decía el *Memorial Literario* ser, junto a "...*Sancho el bueno y Sancho el malo, La niña de Gómez Arias, el Tejedor de Segovia* y las de *Marta*, ...digna de ser reducida a cenizas."⁸³² Cosa que consiguieron, pues esta fue la última representación de *Campuzano* en este siglo, y parece que fue de hecha en broma.

Por un ajuste de cuentas que realizó el contador Lavi el 3 de Octubre siguiente⁸³³, sabemos que parte de la plana mayor de la compañía se marchó de vacaciones ese verano, pues se habla allí de las deducciones de ración que había que practicarles. Según esas cuentas tanto Rosario Fernández como Antonio Robles se ausentaron durante 78 días, lo que nos da una idea de que nuestra 1ª Dama faltaría desde aproximadamente mediados de Julio. Y, efectivamente, en el único estreno por el que nos hemos interesado en aquella temporada de verano, el de la comedia de Fermín del Rey, *La viuda generosa*, traducción de una obra del italiano Facciolle, figura en el papel

⁸²⁹ I. MacClelland, *Pathos dramático...*, II, p. 219-220.

⁸³⁰ AVM, 1-397-1: hay recibo firmado por Comella en que cobra 1.000 rs. por la *Introducción y fin de fiesta ejecutado por las mujeres de la compañía de Martínez. En la comedia del Valiente Campuzano*. 5/6/92.

⁸³¹ BHM, 1-10-3,a1.

⁸³² *Memorial Literario*, Septiembre 1785, p. 109-110

⁸³³ AVM, ib.: "...razon de los días que se han rebajado en los tres meses de verano a la sra. Mª del Rosario, Sr. Robles, Sr. Antolin, Sr. Vicente Ramos...Sra. Maria del Rosario, 78 días a 12 rs., 936.-rs.; Sr. Robles, lo mismo, ; Sr. Antolin, lo mismo a 8 rs., Sr. Vte. Ramos, 61 a 8rs. Suman....2984 rs. salvo error de suma o pluma. Madrid 3 /9/92."

principal femenino, el de Doña Brígida, Rita Luna como protagonista⁸³⁴.

El 19 de Octubre pagaban los autores a un tal A. Montenegro la impresión de 1.767 carteles "...para la ultima temporada de invierno...", en la firma de cuyo recibo se dice "...por enfermedad de mi padre político Manuel Martínez..."⁸³⁵; firma: Fco. Ramos.

Por su parte, vuelta ya del descanso veraniego que tan oportuno para su salud debió resultar, el 8 de Octubre hacía Rosario Fernández el papel de Hormesinda en la tragedia de Don Gaspar Jovellanos, *Munuza*⁸³⁶.

El propio autor nos proporciona su argumento:

"...El argumento de esta tragedia es la muerte de Munuza, gobernador de Gijón puesto por los moros, donde residía Dosinda, hermana de Pelayo. Mientras éste permanecía en Córdoba, ajustando varios tratados con el rey Tarif, Munuza intenta casarse con Dosinda, prometida a Rogundo, noble y distinguido joven asturiano. Lo manifiesta a entrambos; y porque lo resisten con heroísmo, manda poner a Rogundo en el castillo, y conducir a su palacio a Dosinda. En este estado se presenta Pelayo, que vino precipitadamente de Córdoba cuando menos le esperaba Munuza, y cuando le aguardaban por momentos los asturianos. Antes de acabar de instruirle sobre los motivos de su repentina vuelta, le pregunta la causa de la reclusión de su hermana y de Rogundo. Munuza le dice que como premio de sus altos servicios y como prueba de lo mucho que le estimaba. Pelayo se sorprende al oír tal intento y tal insulto, se enfurece y le impropera. El tirano procura mitigarle, y no consiguiéndolo, manda asegurarle secretamente en el castillo, y que se acelere la preparación de su desposorio con Dosinda. Se subleva el pueblo; los gijoneses se apoderan del fuerte, y al tiempo de conducir los moros a él a Pelayo, Rogundo, libre, les arrebató la presa, y capitaneando a los nobles, lleva el exterminio a todas partes. Lo sabe Munuza, que rabioso quiere correr al combate; le detiene Achmet, su confidente, y en este estado le presentan los moros a Pelayo desarmado, quien procura recobrar su espada, amparado de los asturianos. Munuza, que le ve inerme, va a él con un puñal en la mano; pero Rogundo, que en este tiempo se había aparecido en el fondo de la escena, advirtiéndolo el peligro de Pelayo, vuela a herir a Munuza; lo advierte Achmet, y procura estorbarlo para defender al tirano; de modo que, interpuesto entre Munuza y Pelayo, defiende sin querer la vida de éste, y no la de aquél, que cae herido por Rogundo. Pelayo se apodera de su hermana; Munuza se retira a morir, sostenido por Achmet; huyen de Gijón los moros asustados, y Pelayo, Rogundo, Suero y los demás asturianos celebran esta acción, tan venturosa para la restauración y

⁸³⁴ BHM, C 18864.

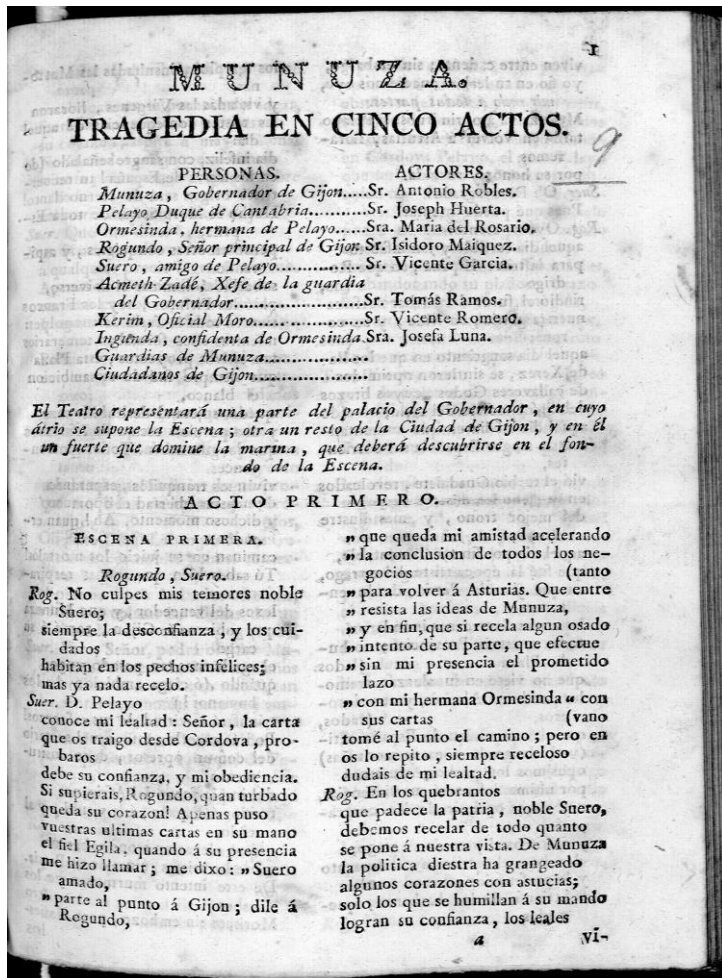
⁸³⁵ AVM, 1-395-3.

⁸³⁶ Reproducimos la portada del ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/127(09).

tranquilidad de aquel país⁸³⁷.

El primer biógrafo de Jovellanos, Cean Bermúdez nos aclara el cambio de nombre de la hermana de Don Pelayo:

[...] Después de escrito esto [1813] llegó a mis manos una tragedia impresa, titulada *Munuza*. No fue poca mi sorpresa cuando vi que era la misma que el *Pelayo*, aunque con mil variaciones en los versos, y con la diferencia de llamar Ormesinda a la hermana de don Pelayo⁸³⁸.



Lo sorprendente en este caso es que en el Archivo de la Villa de Madrid obra un recibo firmado por Comella, cobrando el importe de la tragedia: “...1500 rs...por la tragedia intitulada el Monuza (sic) que ha estrenado la compañía de Martínez. Madrid 8 de Octubre de 1792.”⁸³⁹ René Andioc ha estudiado este tema en profundidad⁸⁴⁰.

Jovellanos destaca en las anotaciones a su tragedia, concretamente al pasaje que él mismo llama *Del hueco de las tumbas* en el Acto 5.º.

[...] No faltará algún escrupuloso que culpe el extremo a que llega en este lugar el dolor de Dosinda, o el entusiasmo del poeta, que le hace

⁸³⁷ G. M. De Jovellanos, *Obras Completas*, ed. J. M. Caso,

⁸³⁸ J. Cean Bermúdez, *Memorias para la vida del Excmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, 1814, pág. 307.

⁸³⁹ AVM, 1-397-1: también

⁸⁴⁰ R. Andioc: *El extraño caso del estreno de “Munuza”*, *Bulletin Hispanique.*, Juin (2002) p. 71-100.

ver y oír las sombras de los inocentes, muertos a mano de Mnuza. Pero este pasaje tiene a su favor tantos ejemplares en los poetas antiguos y modernos, que nadie podrá culparle sin temeridad. La Alceste de Eurípides, cercana a la muerte, dice a su marido que está oyendo las voces de Carón, que llega a buscarle en su funesta barca. La Fedra de Racine ve desplomada la urna de Minos sobre su cabeza. La Ciane de D.C.M.T. oye también desde Siracusa los latidos del Cerbero y el ruido de los remos de la barca de Aqueronte. El Edipo de M.V. corre por la escena, huyendo de las furias que le persiguen. Estos y otros ejemplos, igualmente ilustres, son bastantes para probar que tiene también sus éxtasis el dolor⁸⁴¹.

El pasaje citado por el autor nos permite intentar hacernos una idea de su ejecución por La Tirana,

ORMESINDA O monstruo impío ;
 Hombre el mas vil de todos los mortales!
 Asombro , horror, y afrenta de tu siglo!
 Qué espíritu infernal contra la sangre
 mas ¡lustre conmueve tus entrañas?
 Qué furia vierte en ese pecho infame
 la rabia pertinaz con que persigues
 a una raza inocente ? Te persuades
 a que podrá forzarme tu fiereza
 áarecibir en un funesto enlace
 esa mano cruel, mano asesina,
 que va a teñirse en la inocente
 sangre del infeliz Pelayo? No, no quiero
 unirme con un monstruo: los altares
 serán solo testigos de mi odio...
 Pero si acaso en este mismo instante
 víctima del furor de tus ministros
 la vida de mi hermano;.... si su sangre
 está pronta á correr... estoy mirando
 el sacrilego azero sepultarse en su cuello...
 Qué horror ! Yo me estremezco.
 Ahora mismo un brazo formidable... cruel!
 suspende el orden inhumano...
 No escuchas los gemidos lamentables
 que se oyen en el centro de la tierra?
 O Dios! del hueco de las tumbas salen
 las sombras de los que has asesinado:
 yo las oigo... las veo... mira , infame,
 en las trémulas manos los cuchillos,
 que están aun teñidos en su sangre:
 sobre tí abren las oscuras bocas,
 y fixando en tus manos criminales
 la vengativa, y macilenta vista
 corren despavoridas á buscarte:
 todas ya te rodean... en tu seno
 van á clavar rabiosas los puñales:
 huye, bárbaro ... ó Dios! de nuevo
 se oyen los tristes alaridos... duro trance!
 No puedo sostenerme...

⁸⁴¹ G. M. de Jovellanos, *Obras Completas*, ed. J. M. Caso, I, p. 371.

Tampoco intervino Rosario Fernández en un nuevo estreno de Comella, *El abuelo y la niña*⁸⁴², que se produjo entre el 24 y 31 de Octubre. Por la comedia impresa sabemos que Doña Rosita, “señora vana y soberbia”, fue representada por Antonia Prado. En las cuentas de gastos de tramoya de esta obra firma “... Fco. Ramos, por enfermedad de mi padre político...”.

Sí había participado la 1ª dama en la reposición de *El buen Hijo* que se hizo anteriormente con ‘iluminación’ con motivo del cumpleaños del príncipe de Asturias. Obtuvo una recaudación total de 39.434 rs. que suponen una media diaria de 4.929 rs., con especial incidencia los dos domingos en que se produjo la primera (7.240 rs.) y la última función (6.107 rs.).

Nos consta⁸⁴³ la participación de Rosario Fernández en los dos siguientes estrenos que se produjeron: *Siempre triunfa la inocencia*⁸⁴⁴ de Fermín del Rey, hecha entre 4 y 9 de Noviembre con iluminación especial para celebrar la onomástica del rey, y la comedia *Escipion en Cartagena* de Felipe Andino, representada a continuación entre el 12 y el 18 de Noviembre. Ambas tuvieron buenas entradas los primeros días y cayeron después.

⁸⁴² AVM, *Ibidem*, -hay lista de ensayos de cia Mtez para el Abuelo y la nieta: 19, 20, 24: no está la Tirana, sino “...prado, montéis, concha, Lorenza, manlª morales.”.

⁸⁴³ AVM, *ib*: lista ensayosde *Siempre triunfa la inocencia* (4-9/11/92): 2 por la noche 3 por la mañana la sra. María del Rosario. Firma Fco. Ramos.; lista de ensayos de *Escipion en Cartagena*: día 11, la sra. Tirana, Montéis, Luna, las Correa, Febre, Concha. Firma: Fco Ramos.

⁸⁴⁴AVM, 1-398-2: gastos de la comedia de teatro *Siempre triunfa la inocencia* (4/11/92): “...para los días del rey ntro. Sr...”: “...primeramente... Para la loa una decoración de templo... una tramoya y en el medio un caballo en su rastrillo y un escudo de las armas de España que le saca la sra. Dama en la mano. El foro de esta mutación es de nubes que coge desde el tercer lateral hasta el último del teatro con los animales siguientes: un toro, un elefante, un león y un caimán... para 4 personas cuatro banquillos y 4 aras; hay también un letrero transparente que coge el ancho del foro, dos términos con dos gradas para 4 mujeres... una vista de ciudad con muralla practicable... una tienda real con su respaldo... una decoración de tienda interior... una vista de acampamento ... y 4 tiendas practicables... 3 cañones pintados en sus cureñas... 5 arboles donde se oculta la tropa... una decoración de ciudad con su muralla y un terraplén donde se arroja gente; esta muralla, tiene su tablado corrido por detrás con escalera para subir y algunos laterales de esta ciudad se arruinan por varias partes...” . Pide Avecilla 3.400 rs. y firma Fco. Ramos sólo 3100 rs. Reproducimos el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig, A 250/127(10).

SIEMPRE TRIUNFA LA INOCENCIA.

COMEDIA NUEVA EN TRES ACTOS.

ESCRITA POR D. F. T. R.

Representada por la Compañía de Manuel Martínez en el año de 1792.

PERSONAS. ACTORES.

Diego de Avila, Capitan del Tercio viejo de Flandes..... Sr. Antonio Robles.
Alexandro Farnese, Gobernador de los Países Bajos por Felipe II..... Sr. Joseph Huerta.
Guillermo Truches, Coronel extranjero..... Sr. Tomas Ramos.
Diego Mondragon, Maestro de Campa en dicho Tercio..... Sr. Francisco Garcilaso.
Juan del Aguila, en el mismo..... Sr. Francisco Ramos.
Francisco de Aibar, Sargento..... Sr. Vicente Garcia.
Federico Cloet, Gobernador de Novesia..... Sr. Vicente Sanchez.
Peuchner, Capitan..... Sr. Joseph Cortés.
Un Soldado..... Sr. Vicente Romero.
Margarita, Dama..... Sra. Maria del Rosario.
Hombres, Mugeres y Niños de ambos sexos.

ACTO PRIMERO.

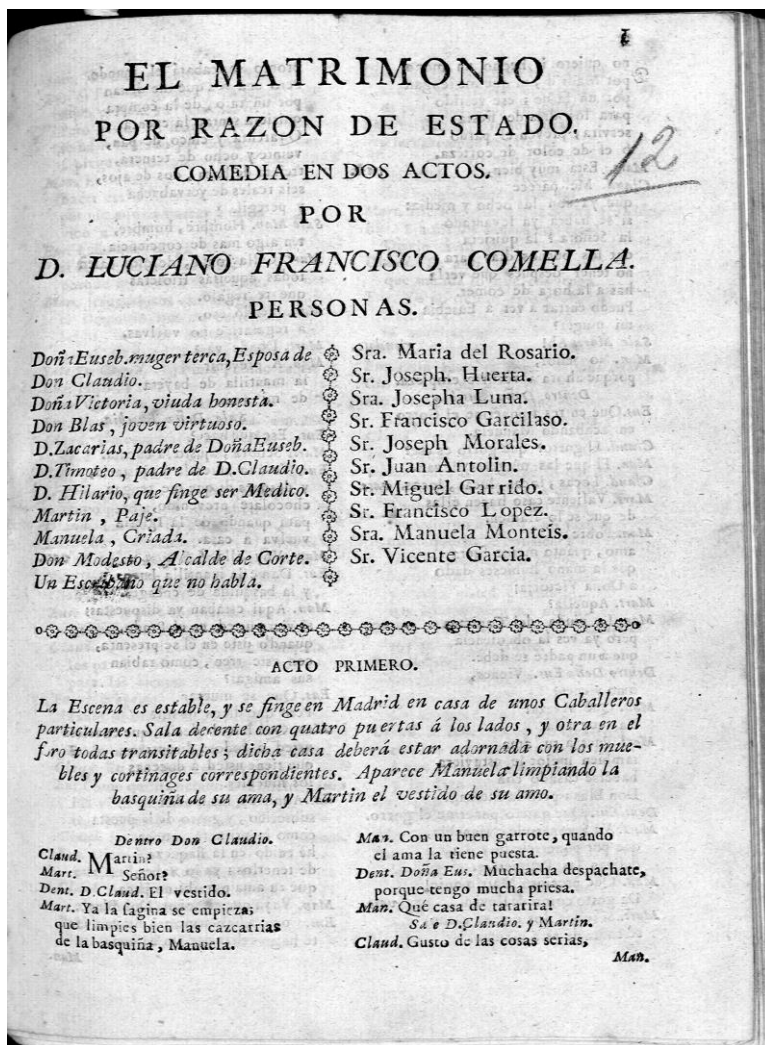
Selva larga con vista de Ciudad y muro: caxa y clarín: salen los Españoles tambor batiente y banderas tendidas delante de Alexandro Farnese, Príncipe de Parma.

Alex. **V**alerosas Naciones, participes de todos mis blasones, cuyo militar arte (te, de ambos orbes terror, pasmo de Marsparce por la bélica campaña (ña, el nombre augusto del Leon de España la antigua Novesia, peregrina Ciudad de la Colonia, de Agripina perteneciente, unida con su Estado de Baviera al ilustre Electorado. La usurpó Adolfo, Conde (ponde, de Meurs, y hoy á Alemania cortes- el depuesto Elector ha recurrido á las armas de España, y el excelso Felipe complacido

fia en nosotros la gloriosa hazaña de vengar su ignominia y abandono cobrando al Elector su antiguo trono, porque del desvalido jamas dexa su inclito corazon de oír la queja, y porque siendo esta Ciudad hoy dia el centro de la pérfida heregia teme que su contagio ponzoñoso, por quanto mas vecino mas dañoso, vuelva á infestar la Flandes, en quien á fuerza de fatigas grandes el Católico bando la ceguedad confusa va extirpando; y pues vencido el que la sirve foso del Rhin soberbio, el Ersta bullicioso

A ha-

El siguiente estreno se produjo en la fiesta de la Concepción y se hizo en dos partes, pues se representó por primera vez la obra de Comella *El matrimonio por razón de estado* entre el 9 y el 11 de Diciembre; a continuación se repuso la 1ª parte de la *Cecilia* comellana, y se volvió al estreno entre el 15 y el 17 del mismo mes.



En cuanto al estreno de *El matrimonio por razón de estado*, comedia en 2 actos "Que en celebridad del cumpleaños de Ntra. Augusta Soberana representa la Cia. de M. Martinez el dia 9 de Diciembre de 1792⁸⁴⁵", según un ejemplar impreso⁸⁴⁶, Maria del Rosario hacía el papel de Doña Eusebia, "mujer terca", esposa de Don Claudio que era representado por José Huerta. Don Santos Díez emitía en su correspondiente censura el siguiente comentario, por una vez positivo, sobre esta comedia:

[...] en que se representan las malas resultas de los casamientos que se hacen, no por voluntad sincera, sino por otras miras ajenas de la cristindad de un contrato que ha de elevarse a sacramento, por lo que me parece digna de la licencia para el teatro⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ Se ha reproducido la portada del ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/127(12).

⁸⁴⁶ BHM, 1-44-8, B.

⁸⁴⁷ BHM, ib.

Doña Eusebia, la Tirana, hacía esta vez de petimetra continuamente en contraste con su marido Don Claudio, hombre que lleva a gala ser chapado a la antigua.

En la misma función por el cumpleaños de la reina en que se estrenaba la comedia anteriormente citada, se montó la Escena trágico-lírica *Idomeneo*⁸⁴⁸, también, como la Loa ejecutada para abrir la función, de Comella. Se trataba de un unipersonal con música de Laserna que ejecutaba en solitario el primer galán Antonio Robles.

Por aquellos días sufrió nuestra dama un incendio en su casa del que ella misma da cuenta en un memorial que dirige a la Junta de teatros con motivo de la gravedad de la enfermedad del autor Manuel Martínez que, como hemos visto, llevaba retirado y sustituido por su yerno Francisco Ramos desde el último verano. Como sabemos, Martínez y Rosario Fernández estaban asociados en compañía bajo las condiciones que hemos referenciado en su lugar correspondiente.

Lo que pedía ahora M^a del Rosario es que, como así figuraba en el contrato firmado, se recogiesen y se le entregasen los recibos de sus

⁸⁴⁸ AVM, ib.: "...lista de las decoraciones del *Idomeneo*, ejecutada por los dos tramoyistas Arizmendi y Avecilla por mandato del sr. Corregidor...": "...esta decoración representa el puerto de la isla de Creta... se compone de una vista de murallas que coge todo el lado de la derecha con laterales de muro, otros de ciudad, otros de laberinto de columnas, otro de monte y marina, en el lado de la izq. Una vista de templo de Neptuno con puertas practicables; los laterales restantes son de riscos y marina; esta vista de marina es de rodete que son 5 olas, cada ola es un arbolillo con sus muñecas y un rodete en cada una fundada en sus anillas con dos lenzones (¿) pintados de aguas que cogen desde el tercer lateral hasta el último del foro. El foro es un telon abierto por medio con dos faldillas de lienzo por donde sube el sol que es una grande redoma de vidrio en su peana con una palomilla de yerro que va fija en una cajilla que sube por una viga por detrás de dicho telón; esta marina tiene 3 naves grandes con sus arboles y gallardetes, las dos son de bastidor y la otra es corpórea fundada en una cadena con sus cebolletas y su eje para darla movimiento; en esta escena hay dos nublados, el primero de dos ordenes de grupos de nubes que cogen el hueco de la marina donde también hay una luna, el otro nublado coge desde el primer claro hasta el último de bambalinas, y otros dos grupos de nubes; hay para este nublado una tempestad en que hay una caja de truenos y otra de pandero... una plancha de desembarco y dos tableros grandes para los soldados de las naves... un escotillón por donde baja un brasero y un Dios que todas las tardes se quema..." 6.200 rs.. Fco Ramos dice que le parece excesivo el precio y que se les den los 4.000 rs. que se les ofrecieron (Febrero 1793).

En la portada del mismo expediente figuran costes de 2.100 rs. por *Idomeneo*, *El Matrimonio por razón de estado* y el fin de fiesta; por la Loa, 500 rs. ; a Laserna por la música de *Idomeneo* y "...la de la Comedia de la Olimpia...", 1500rs.; por el sainete de esta (*El chasco de la bebida*: estreno de S. Vazquez), se pagaron 500 rs.

compañeros que habían recibido cantidades de la autoría de la que ella formaba parte, para caso de la muerte de Martínez. Lógicamente asustada ante la posibilidad de perder el caudal aportado al consorcio decía en memorial de 22 de Diciembre que la única manera de salvaguardarse era que

[...] para que la exponente no pierda ese caudal, que es lo único que tiene para su subsistencia y la de una hija; que además del empeño en que se halla por mantener la decencia del teatro, se agrega ahora la pérdida que en ropa blanca y muebles ha tenido por el incendio acaecido en su casa el 15 del corriente, valuada en más de 30.000 rs⁸⁴⁹.

La hija de la que Rosario Fernández habla, tendría en aquella época unos 16 años, y era la única que había sobrevivido de los 4 hijos que ella confiesa en su testamento haber tenido. En cuanto a la enfermedad de Martínez, aunque se le llegaron a administrar los últimos sacramentos, pudo reponerse el hombre y atender a las deudas y productos de la consorciada autoría.

Para la comedia de navidad se estrenó la comedia en 3 actos de Luis Moncín *Olimpia y Nicandro*⁸⁵⁰. En ella hacía la Sra. María del Rosario el papel de Olimpia, hija de Adrasto, rey de Tebas, y Antonio Robles, el papel de Nicandro, Príncipe de Rodas.

⁸⁴⁹ AVM, 1-99-20

⁸⁵⁰ BHM, 1-398-2: Gastos de la comedia intitulada *Olimpia y Nicandro* (25/12/92): "...primeramente. Una decoración de tienda interior... y telon con una tramoya en medio con peana de 3 asientos y dos figuras al lado de los laterales. Al medio hay una elevación que sube de abajo con la dama... vista de monte con 2 tablados y una subida para el uno, y en el otro una viga con un desgaje y un puente levadizo para que pase la dama al tablado del otro montecillo con el galán. Esta vista de monte se transforma... en una nave y lo demás queda en marina con un pescado que sale por un lado que... se lleva al gracioso... una mutación de palmas de 8 bastidores... y tres palmas en el foro con dos elevaciones a la italiana para galán y dama... Una decoración larga de cárcel y un telon... en medio de esta decoración hay un rastrillo que sube por él un torreón por donde está sasomado por una ventanilla o bujero (sic) el 2º galan que está sentado en un desgaje del cartabón que a su tiempo se hunde el torreón (torion) y vuela el 2º galan en el desgaje metiéndose por una rotura que tiene abierta el telón... en el jardín hay un cenador que a su tiempo se transforma en un pabellón grande... una mutación... larga de 13 bastidores... un telon... esta decoración está pintada de nubes y pabellones y en cada pabellón hay una figura con sus tiros de escalera... para el sainete casa con ventana y puerta... un caballo corpóreo donde está dentro el gracioso... una colmena donde está el graciosos... un pozo y 4 castillos o baluartes... una gruta con puertas... 5 escotillones con una trampilla abierta para quitar el vestido al 3er galan..." Se piden 100 doblones (6.000 rs.). firma Avecilla. Reproducimos la portada del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/127(03).

COMEDIA NUEVA.
OLIMPIA Y NICANDRO.
EN TRES ACTOS.

Que se ha de representar por la Compañía de Manuel Martínez el día 25. de Diciembre de 1792.

E S C R I T A

P O R L. A. J. M.

PERSONAS.

Olimpia, Princesa, hija de.....
Adrasto, Rey de Tebas.....
Cassandra, sobrina de éste.....
Electra, criada.....
La Diosa Minerva.....
Nicandro, Príncipe de Rodas.....
Learco su amigo, General de Adrasto.
Ariobarzanes, Príncipe del Ponto.....
Licaon, General de éste.....
Baco, criado.....
Soldado 1.....
2.....
3.....
4.....
Comparsas de Adrasto, de Ariobarzanes, y de Nicandro.

ACTORES.

Sra. María del Rosario.
 Sr. Vicente Garcia.
 Sra. Josepha Luna.
 Sra. Antonia Febre.
 Sra. Manuela Monteis.
 Sr. Antonio Robles.
 Sr. Joseph Huerta.
 Sr. Tomás Ramos.
 Sr. Francisco Ramos.
 Sr. Miguel Garrido.
 Sr. Vicente Romero.
 Sr. Ignacio Hernandez.
 Sr. Joseph Cortés.
 Sr. Felipe Ferrer.

JORNADA PRIMERA.

Vistosa mutacion, que figure lo interior de la tienda de Adrasto, y en medio estará Olimpia sentada, y reclinada sobre una mesa en que habrá luces, y sale Adrasto sobresaltado, y Ariobarzanes.

Adrast. No extrañes Ariobarzanes lo que vieres : no me queda mas arvirio que el rigor, pues no bastó la clemencia: yo he de ver si á una tirana

infiel hija, que proterva quiere que su afecto viva á costa de que yo muera, vencer puedo.
Ariob. Bien sabeis

A

qua

El Diario de Madrid de 26 de Diciembre, resumía el argumento de la comedia añadiendo algunos comentarios:

[...] Adrasto, rey de Tebas, tenía una hija llamada Olimpia que con ausencia de su padre, había dado la mano a Nincandro. Despues de esto pretende a la princesa de Tebas un príncipe del Ponto, conocido con el nombre de Ariobarzanes, quien solicitó el empeño de Adrasto para que precisase a su hija a mudar su pasión. Olimpia favorecida de Minerva, triunfa siempre de todos los lazos y medios interpuestos para frustrar los justos designios de Nicandro, a favor de una espada que la diosa de la sabiduría concedió a la princesa de Tebas se vieron casos

verdaderamente raros, y en todo semejantes a los que producen nuestras comedias de magia: esta espada sirvió hasta para quitar la vida a Aribarzanes, que prodigiosamente se vió herido con ella en el momento en que él mismo y Adrasto precisaban a Olimpia a derramar la sangre de su amado Nicandro⁸⁵¹.

La caracterización de mágica por el *Diario*, viene confirmada por la descripción de su tramoya que citamos en nota y por el hallazgo de un recibo de un tal Baltasar Martin, "... maestro de fuegos artificiales en esta corte que ha puesto el fuego artificial que ha servido para el caballo que se ha puesto en el coliseo del Principe desde el 25 de Diciembre del año pasado hasta el 6 de enero; de... 1er dia y 2º... 6 bombillas de fuego encarnado, y los restantes días, 3 bombillas gordas en la boca del caballo y otras tres en el pecho traqueadas (¿)..."⁸⁵².

Esta comedia, mezcla de histórica, heroica y mágica, recaudó en los 14 días que se mantuvo en cartel un total de 78.257 rs., a una media diaria de 5.589 rs. Lo que no está mal, pues se celebraban simultáneamente festejos de toros desde el día 20, y junto a la lidia habitual por famosos diestros como Alfonso Alarcón y Cristobal Díaz,

[...] para aumentar la diversión con algún juguete propio del tiempo, se presentarán en la plaza el intrépido Vicente Alvarez (alias el *Pelón o Calza Calda*) capitaneando una pastorela compuesta de sus animosos compañeros... vestidos con sus trajes de ambos sexos y tañendo los instrumentos sencillos de pastores... picarán y banderillearán con el denuedo y valentía que les es natural... Agradecido el famoso polvorista Fermín Zamora á los especiales aplausos que le dispensa el público, promete en su obsequio colocar en el sitio acostumbrado de la Plaza un Árbol de cuarenta pies de alto adornado de cuatro bastidores, y otras tantas ruedas y cañones en sus remates, que formarán cuatro fuentes de singular perspectiva: al incendiarse por dos palomas... se verá generalmente iluminado... brillantes luces, cañones de chispas, fuego nevado... con seis grandes truenos... se registrará una corona de nueva invención con tres bombas particulares; para dar principio a la función disparará el mismo polvorista una porción de cohetes sumamente extraños⁸⁵³.

⁸⁵¹ *Diario de Madrid*, 26 de Diciembre de 1792, pág. 1504.

⁸⁵² AVM, *Ibidem*.

⁸⁵³ *Diario de Madrid*, 29 de Diciembre de 1792, p. 1516. El mismo diario informa de temperaturas de unos 5 a 7 grados entre el mediodía y las 5 de la tarde en esos días.

Tras varias reposiciones de comedias nuevas, *El fénix de los criados* (Comella), *El vinatero de Madrid* (Valladares), *Julio César* y *Catón* (Metastasio-López de Sedano), *El enemigo de las mujeres* (Goldoni-López de Sedano), y el estreno de *La buena criada*, traducción de Goldoni por Fermín del Rey, con sólo dos obras antiguas, *El primer asistente de Sevilla* de Hoz y Mota y *Gustos y disgustos de esta vida sólo son una leve imaginación* de Calderón, se cerró la temporada con un estreno *Doña Berenguela*⁸⁵⁴ y el reestreno de *El abuelo y la niña*, ambas piezas de Comella.

En *La buena criada*⁸⁵⁵ hacía la Tirana el papel de la criada Feliciano, mujer madura, viuda y protectora del hijo de su señor Don Nicasio, Fernando, hermano de leche suyo, frente a la madrastra joven y ambiciosa con quien Don Nicasio se ha casado. Criada fiel, honesta e inteligente es quien finalmente sa solución a los problemas familiares planteados. Feliciano se presenta a sí misma así:

⁸⁵⁴ AVM, 1-398-2: lista de ensayos de *Doña Berenguela*: figura la Tirana, Rita Luna, Montéis y su hija, María Rivera, Concha, las hermanas Correa y la hermanas Morales.

Asimismo, se encuentra una esquila de Fco. Ramos a Lavi para que pague a Comella 1.500 rs. por *Doña Berenguela*, y 9.00 rs por el sainete, *El secreto entre vecinas*.

Los gastos de tramoya nos dan idea de la escena que se utilizó: "...primeramente. Una decoración de salón regio... y un foro con una puerta grande que a su tiempo se abre y se ve otra sala con unas vidrieras con su foro detrás... unos arboles y un tronco corpóreo hueco para meter un muchacho dentro...una decoración de huerta de varios trozos pintados de cosas de hortaliza con 3 laterales... una decoración larga de todo el foro de galería mosaica con fachada de palacio con 3 balcones con vidrieras, y uno practicable para asomarse gentes a él; esta fachada tiene un tablado grande con escaleras para subir... toda esta vista está adornada con cabezas de leones y tarjetas y acheros pasteados y dorados... una decoración larga de galería con un balcón embalaustrado que coge todo el ancho del teatro con subida de escalera con sus pasamanos para subir a un tabladillo... para el jardín 5 fuentes que tienen pintados unos delfines..."

También hay lista de orquesta para *Doña Berenguela*: Cruz, Montejano, Moral, Jauregui, León, Orbera, Perez, León, Panfil, Salido, Alarcon, Orbera, Santos.

⁸⁵⁵ Reproducimos la portada de la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/127(06).

1

COMEDIA

LA BUENA CRIADA.

DEL DOCTOR CARLOS GOLDONI. C

TRADUCIDA Y VERSIFICADA

POR FERMIN DEL REY,

CORREGIDA DE NUEVO POR EL MISMO.

PERSONAS:	ACTORES.
<i>Doña Láura</i>	Sra. Josepha Luna.
<i>Doña Isabel</i>	Sra. Manuela Munteis.
<i>Feliciana, criada</i>	Sra. Maria del Rosario.
<i>Don Fernando</i>	Sr. Antonio Robles.
<i>Don Nicasio</i>	Sr. Vicente Garcia.
<i>Don Alberto</i>	Sr. Joseph Morales.
<i>Don Felix</i>	Sr. Francisco Lopez.
<i>Damian</i>	Sr. Antolin.
<i>Nicolás</i>	Sr. Miguel Garrido.
<i>Don Tadeo, Escribano</i>	Sr. Vicente Romero.
<i>Tres testigos que no hablan</i>	

JORNADA PRIMERA.

Salon: Salen Don Nicasio, Don Alberto y un criado.

Nic. Aquí podemos hablar sin reserva, ni recelo: oyes, si mi muger viene, avisame. *vase el criado.*

Alb. Fuerte imperio tiene sobre usted, amigo, la nueva esposa.

Nic. La quiero: qué tiene usted que mandarme?

Alb. Querido amigo, yo vengo á esta casa estimulado de la amistad que tenemos, y de un fondo de piedad que interesa mis afectos.

Ayer ví al pobre Fernando llorar con tal desconsuelo, que me hería el corazón. Pues Don Nicasio, á un mancebo de aquellas prendas, echarle de casa con tal despego, y ocasionar su ruina? qué causa hubo para esto?

Nic. Mientras él estuvo en casa jamas nos faltaron pleytos.

Alb. Pues con quién gritaba ese hombre?

Nic. Gritaba con todos, pero principalmente á sus furias, mi muger era el objeto, nada le gustaba, y nunca la quiso guardar respeto.

A

Alb.

*Salon corto, ó casa pobre:
sale Feliciana con mantilla.*

He acabado mi labor
Ya no tenía por cierto
Calcetas para mudarme
Muchas gracias a mi esmero,
Oues guardé estde poco de hilo
Que mi ama, que esté en el cielo,
Me dio. ¡Ay, pobre Feliciana!

A dónde se fue aquel tiempo?
Ay infeliz Fernando!
Pobre amo mio! Le quiero
Como a un hermano. El se crió
A los maternales pechos,
Que a mi me dieron la vida:
Nos nutrió un mismo alimento,
Y después mi corazón,
Que es compasivo, y sincero,
Jamás mira las miserias
Humanas con menosprecio.
Por no verle perecer,
Gustosa a sufrir me ofrezco,
Y si contra él se conjuran,
Sin ley, sin honor, sin freno,
Una ambiciosa madrastra,
Un padre sin sentimientos,
Y un intrusop irracional,
Le asiste en sus desconsuelos...
Una viuda honrada, una
Criada leal, y el cielo,
Que aunque oprima, no abandona
Jamás al merecimiento⁸⁵⁶.

Por las listas de ensayos que hemos revisado sabemos de la presencia de Rosario Fernández en *Julio Cesar y Catón*, *El fénix de los criados* y *Doña Berenguela*, mientras que fue sustituida como 1ª dama por Antonia Prado en *El abuelo y la niña*.

⁸⁵⁶ *La buena criada*, imp. S.f., p. 5.

Temporada de 1793-94

Tras la ejecución de Luis XVI en la guillotina, la República Francesa había declarado la guerra a España el 7 de marzo y el día 31 las tropas francesas habían penetrado en España por los Pirineos.

En esta situación, se inició la temporada en los teatros de Madrid, haciéndolo la compañía de Martínez el 31 de Marzo con el homenaje habitual al teatro aureo español, en este caso con la comedia de Calderón *Bien vengas mal si vienes sólo*, que sólo estuvo en cartel dos días a causa de las rogativas que ordenó el gobierno por causa de la guerra.

Como dice el profesor González Cañal, esta comedia "...se puede relacionar fácilmente con otra comedia titulada *También hay duelo en las damas...*"⁸⁵⁷.

Sabemos que ya la Tirana había interpretado esta comedia en el inicio de la temporada de 1786, pero no nos consta, de todas maneras, que en la temporada que se inauguraba hiciera el papel protagonista femenino de Doña Ana, pues ya era ayudada frecuentemente por Francisca Laborda que sí nos conta que intervino como 1ª dama en la comedia que siguió *Lo que va de cetro a cetro*, de José de Cañizares⁸⁵⁸.

Sea como fuere, permítasenos figurarnos a Rosario Fernández en el diálogo en que Doña Ana y Don Diego se dicen las sospechas del uno y los argumentos de ella para haber celosamente guardado ciertos secretos:

⁸⁵⁷ R. González Cañal, "Fortuna y trayectoria escénica de una comedia calderoniana: Bien vengas, mal, si vienes solo", *Anuario calderoniano*, 3,(2010), p. 140.

⁸⁵⁸ *Diario de Madrid*, 4 de Abril de 1793, p. 394.

DIEGO Escuchad: un cauteloso
pecho ha tenido un secreto
tan recatado de mi
que jamás capaz me vi
de tu causa, ni su efecto
y amor, que guardó secreto,
ni fue amor ni serlo pudo
y así estas finezas dudo,
cuando a ver, Doña Ana, llego,
que Amor, que en todos fue ciego,
en ti solo ha sido mudo.

ANA D. Diego, mayor fineza
fue callar una mujer
lo que te pudo ofender,
causándote mas tristeza;
y así, el callar fue firmeza
de mi amor por excusar
tu tristeza, y tu pesar:
saca, pues, deste concepto,
que quien te calló el secreto,
es quien más te supo amar.

DIEGO No es, que la que me calló
el secreto, afirmo, y digo,
que ha sido doble conmigo,
aunque el pesar me excuso,
pues quien el pesar me dio,
de toda traición desnudo,
yo no ignoro, ni lo dudo,
que a la amistad satisfizo,
pues en no callarlo hizo
de su parte quanto pudo

ANA Mas fácil es el hablar,
que el callar en la mujer,
y pues yo llegué a escoger
donde hay razón de dudar,
lo difícil que es callar,
de mi parte hice (no dudo)
mas; pues si, el pecho desnudo,
hizo entonces el que habló
lo que pudo el que calló
hizo entonces lo que pudo⁸⁵⁹.

En el mes de Mayo produjo la compañía de Manuel Martínez, felizmente ya repuesto de su grave enfermedad⁸⁶⁰, tres obras de estreno: la tragedia *Ino y Temisto* y la comedia *Maria Teresa de Austria en Landau*, ambas de D. Luciano Comella y la comedia *La paz en la mayor guerra*, de autoría incierta. Nos consta por las listas de ensayos, haber estado presente nuestra 1ª dama en todos estos estrenos, así como en la reposición de la tragedia *Numancia destruida* de Perez de Ayala y *El Carbonero de Londres* de Valladares⁸⁶¹.

La tragedia en cinco actos *Ino y Temisto ó Atamante*, tal como se titula en el 2º apunte manuscrito tuvo el siguiente reparto:

Atamante, rey de Tebas, Robles.

Temisto, reina de Tebas, Tirana.

Ino, bajo el nombre de Tegea, Josefa Luna.

Cadmo, rey de Tesalia, padre de Ino, Vcte. García.

Adrasto, grande del reino de Tebas, Huerta.

Creonte, capitán de la guardia, Paco Ramos.

Idreno, confidente de Atamante, Tomás⁸⁶².

El Diario de Madrid de 10 de Mayo de 1793 facilitaba a sus lectores el argumento de esta tragedia:

Atamante rey de Tebas, *enamorado de los atractivos de la hermosa* Temisto, repudió a su esposa con pretexto de adulterio y se unió con Temisto a quien hizo reina de Tebas. Ino había sido trasladada a Tesalia su patria adonde se había acogido con el rey su padre llamado Cadmo. Este irritado contra la infidelidad de Atamante le hizo la guerra, pero el rey de Tebas ganó la batalla y trajo prisionero al padre de Ino. Temisto observaba que su esposo entibiaba sus cariños para

⁸⁶⁰ AVM, ib: aparece ya firmando el autor Martínez después de haberlo hecho al alimón con su yerno Francisco Ramos desde el principio de esta temporada

⁸⁶¹ AVM, ib: lista ensayos de *La paz en la mayor guerra* (30/5), por la mañana y por la noche: la Sra. Maria del Rosario, la Sra. Montéis, la Sra. Prado, la Sra. Febre, las hermanas Correa; *Maria Teresa de Austria* (18/5), *Numancia* (24/5), *El Carbonero de Londres* (28/5): en estas 3 ultimas sólo "...la Sra. Mª del Rosario...".

Hay asimismo esquila de Fco. Ramos diciendo que para la comedia de 30/5 se añaden músicos a la orquesta para la comedia de música *La dama desengañada*: "... de violas, Juan Lledó, Cayetano Vidal, y violines, Manuel Perez. [Firmado:] Laserna...".

⁸⁶² BHM, Tea 1-37-9, B, p. 1 v.

con ella y para con su hijo Nimias, y que volvía a encender en pecho el amor debido al legítimo dueño, y al hijo de Ino llamado Safo. Atamante lidiaba interiormente entre su amor adúltero por Temisto y las obligaciones que la severa virtud inspira a todos los hombres: al fin estas vencieron e hicieron que prorrumiera en dar a la justicia toda la plenitud de sus derechos, nombrando al hijo de su legítima esposa Ino, heredero del reino.

Llega esta resolución a noticia de Temisto, intenta vengar sus pretendidas injurias, y dando margen al furor más desenfrenado, resuelve con un puñal terminar los días del inocente Safo, valiéndose para esto de su esclava Tegea que era la misma Ino disfrazada en este traje humilde para lograr ver a su hijo y a su criminal esposo. En esta situación, los adictos a Cadmo sacaron de su lecho al hijo de Ino, sustituyendo en su lugar a Nimias, hijo de Temisto, para evadirse y llevarlo secretamente a Tesalia con su abuelo. La venganza de Temisto va a saciar su saña y ejecuta la fatal catástrofe por equivocación en su propio hijo Safo, con lo que queda castigado Atamante y la cómplice de su delito, recobrando Ino y Safo sus derechos ⁸⁶³.

Tenía ocasión en este caso la Tirana de emplearse en hacer un papel central propiamente trágico, cuyo desenlace final es el siguiente:

TEMISTO Qué es esto sacros Dioses! Hijo mío!
ATAMANTE Muger cruel, repara á quien querías
 hacer parte en tu bárbaro atentado,
 a mi esposa, a mi dueño;
 mira, mira, esta es á quien Tejea has conocido;
 esta es Ino.
TEMISTO Qué veo? Mi enemiga?.
 Por poco tiempo bárbaros, impíos,
 trunfaréis del dolor que me agoniza.
 Quieres que mi rival, quieres que Ino
 placentera disfrute de la dicha
 de verme repudiada; que se alegre
 de verme de tu amor y honor proscrita.
 No he de salir de Tebas; no lo pienses.
 Si la suerte un esposo en tí me quita,
 la suerte me da un hijo, que aunque muerto
 á mi dolor consuelo suministra.
 Pedazo del cariño, si tu madre
 tu misma sangre en tí vertió homicida,
 sabrà purificar su atroz delito
 en el horror de tu inocente pira,
 el resto de la sangre derramando,
 que le queda en sus venas vengativa.

⁸⁶³ *Diario de Madrid*, 10 de Mayo de 1793.

(Se hiere con el puñal que dejó caer
cuando la sorprendió Atamante)

Tarde has llegado ya... y tarde advierto
de mi ambicioso crimen la perfidia...
Solo siento morir en tu desgracia...
Acércate... no huyas... que aunque herida
tus pasos seguiré... perdona esposo...
dame tu mano, pues...

ATAMANTE Qué solicitas?

TEMISTO Rociarte con mi sangre, maldecirte
con ella , para que mi sombra sigas.

INO Oh atentado feroz!

ATAMANTE A horror tan grande
desmaya el corazón , falta la vida.
Ese aborto infeliz de la desgracia
haz encubrir, Adrasto, de mi vista.
Vamos, amada esposa, vamos hijo
á ver si vuestro amor mi pena alivia.

ADRASTO Respetemos sumisos los Decretos
con que los Dioses la maldad castigan.
De la virtud sigamos las pisadas
por huir del rigor de su justicia⁸⁶⁴.”

La censura de esta tragedia por parte de don Santos figura, como siempre, en la licencia para representarse y dice en este caso, entre otras cosas, que no es una tragedia porque el lenguaje es vulgar y:

[...] el estilo es menos que mediano, muchas veces toca en bajo y aun arrastra por el suelo; ...cuando semejantes dramas pudieran admitirse en los teatros sería por su singular merito,... pero careciendo de todo esto me parece que no debieran admitirse, pero si para admitirse... fuera suficiente que no contenga cosa alguna contra la religión y buenas costumbres, en ese caso no hallo inconvenientes⁸⁶⁵.

La tragedia *Ino y Temisto* iba acompañada del sainete *La vieja enamorada*, también de Comella y con música de Laserna. Las recaudaciones alcanzaron un total de 13.679 rs., con una media diaria de 3.419 rs., siendo la mayor entrada la del domingo día 12 de Mayo con 4.293 rs..

Observamos que en esta temporada, en las hojas de tablado no se consigna ni una sóla vez rebaja de ración para Rosario Fernández, lo que

⁸⁶⁴ Ibid.

⁸⁶⁵ BHM, Tea 1-23-1, A

indica que llevaba en esa temporada un ritmo de trabajo frenético.

El día 18 de Mayo volvía a encarnar a la emperatriz de Austria María Teresa en la nueva entrega de Comella *Maria Teresa de Austria en Landau*, de la que ya hemos hablado, y a continuación hacía un nuevo papel trágico, el de Olvia⁸⁶⁶ en la tragedia de Don Ignacio López de Ayala *Numancia destruida*. Estuvo 4 días en cartel y recaudó un total de 15.774 rs. con una media diaria de 3.943 rs. y con una entrada máxima; y esto es lo que conviene resaltar: de 6.732 rs., es decir casi un lleno completo, el domingo 26 de Mayo. Maria Teresa, con todos los desfiles militares sólo obtuvo un poco más (6.813 rs.) el domingo anterior⁸⁶⁷.

Se hizo esta reposición de la tragedia de Lopez de Ayala con la *Introducción para la tragedia de Numancia destruida*, escrita por Don Ramón de la Cruz para su estreno en 1778, pues en el apunte 1º manuscrito que se conserva de esta pieza⁸⁶⁸ hay muchas correcciones que parecen del censor don Santos Díez, aparte de que en el mismo apunte figuran repartos que no pueden responder más que a la compañía que trabajaba en 1793: “...Laborda... Monteis... Paquillo... Tirana”. Por otra parte, en el texto se dice que van no al teatro de la Cruz sino a la calle del Prado, es decir, al coliseo de la calle del Príncipe. Sabemos que esta tragedia no se representó más que en esta ocasión en este teatro.

El propio López de Ayala describe el asunto de esta tragedia y hace algunas observaciones interesantes sobre ella:

⁸⁶⁶ Diario de Madrid, 25 de Mayo de 1793, p. 606: “...En el [teatro] de la calle del Principe por la Compañía de Martínez, se representa la Tragedia Española intitulada: Numancia destruida, en 5 actos seguidos, hace la Dama la Sra. María del Rosario , con una tonadilla , y el saynete por fin de fiesta; de subida, á las 5.”

⁸⁶⁷ AVM, 1-401-3: gastos de tramoya de *Numancia destruida* (24/5): “...El teatro es una escena fija, se compone de una vista de ciudad atrozada por varias partes que a su tiempo se arruina... tablado y dos términos de terrazo, con un desentrampillado entre ambos donde hay una tarima con un jergón donde se arroja... y tres términos de llamas que significa una hoguera... En el lado de la derecha... bastidores de acampamento con una estacada que coge desde el primer bastidor hata el terraplén de la ciudad... en el lado izquierdo hay dos sepulcros y un tronco corpóreo: en esta vista hay un Dios en su pedestal y un brasero... Firma Avecilla por 1.400 rs. Firma Ramos.

⁸⁶⁸ BHM, Tea 1-184-1-A.

A Numancia, ciudad situada no lejos de donde hoy está Soria, puso asedio después de muchos años de sangrientas guerras, Publio Cipión Emiliano; quien temiendo venir a las manos con los Numantinos, abrió fosos, levantó trincheras, y otros reparos, para que los sitiados no pudiesen salir de aquel recinto, ni recibir socorros. Megara no obstante, su prudente Capitán, se vale de todos los medios para conservar la libertad, confiado en el valor de su gente y en el oráculo de Hercules Gaditano, que consultado por los Numantinos había respondido que a los catorce años de la guerra quedaría inmortal Numancia, si eligiese la espada y huyese la esclavitud. El tiempo se cumple pero fomentan su esperanza con la satisfacción que da Roma, entregándoles ignominiosamente el Cónsul Cayo Mancino Hostilio con el congreso de Cipión y Megara, con los víveres que esperan de los pueblos convecinos, con el refuerzo que aguardan por horas de los jóvenes de la ciudad de Lucia, con el auxilio que Yugurta, general de las tropas africanas, promete a Olvia Numantina, de quien estaba enamorado, y últimamente con la resolución universal del pueblo, que juramentado en vengar las muertes de sus padres, sorteaban gustosos las vidas, para mantenerse con los cadáveres. Frustrados casualmente todos estos recursos, y arrojando Cipión una espada y una cadena, comprehenden el verdadero sentido del vaticinio de Hercules, y eligen furiosos la muerte⁸⁶⁹ ...”

Y sobre el personaje de Olvia, continúa:

Olvia es muger guerrera, y no hay inconveniente en que reciba a Yugurta, y Cipión; ni le hay tampoco en que se disfrace, no de hombre, sino cuanto baste para poder deslumbrar a Yugurta de quien intentaba vengarse⁸⁷⁰.

Se ha resaltado el mensaje político de esta tragedia, dedicada originalmente por su autor al Conde Aranda, embajador en Francia cuando su publicación, y opositor al todopoderoso Floridablanca como cabeza del partido aragonés.

Olvidada desde su estreno en 1778, la *Numancia* había sido reestrenada en Enero de 1790, cuando se intentaba por todos los medios gubernamentales parar el contagio con que la revolución estallada en Francia amenazaba a la monarquía española. El conde de Aranda fue llamado

⁸⁶⁹ *Numancia destruida. Tragedia. Por Don Ignacio López de Ayala.* En Madrid : en la Imprenta de Pantaleón Aznar, 1775.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

finalmente por Carlos IV en 1792 y sustituido pocos meses después por el valido Godoy.

La profesora Alonso Rey destaca al personaje de Olvia como representación de la venganza y la actuación individual, frente al ejemplo de su hermano Megara (Aranda) que sería el espejo del buen gobernante:

[...] La identificación positiva sin más entre Olvia, España y Numancia plantea problemas. Políticamente Olvia es el contraejemplo del buen gobernante: no se somete a la ley, actúa a escondidas y de forma inmoral, pese a sus buenas intenciones patrióticas. Hacer de Olvia...símbolo de Numancia supone la exaltación de valores contrarios al republicanismo⁸⁷¹.

El 15 de Julio se estrenaba en el teatro del Principe, *Doña Ines de Castro*, *escena trágico-lírica* de Comella, en la que Rosario Fernández hacía el papel principal de Doña Inés y José Huerta el de Don Pedro. Esta pieza se hizo acompañada de otra obra de Comella *El indolente*⁸⁷² en que intervino como primera dama, Francisca Laborda.

En el *Diario de Madrid* se anunciaba la función de la siguiente manera:

[...] En el [teatro] de la calle del Príncipe por la Compañía de Martínez, se representa la función siguiente: se empezará con una introducción graciosa, a esta sigue una escena trágico-lírica, mezclada de una armoniosa música intitulada Doña Inés en donde se procura desempeñar por el Poeta el hecho trágico de la referida Inés tan conocido de todos por lo lastimoso: ejecutan este Drama la Sra. María del Rosario, y Joseph Huerta: despues se cantará por los mejores cantores de esta Compañía y una festiva tonadilla, y concluye esta función con una Comedia en dos actos, intitulada el Indolente, en que hace de Dama la Sra. Francisca Laborda, en la cual se reprenden los perniciosos efectos que produce en la casa la poltronería de un Padre de Familias⁸⁷³.

⁸⁷¹ Maria Dolores Alonso Rey, *El personaje de Olvia en Numancia destruida de I. López de Ayala*, *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 19, Julio 2010.

⁸⁷² AVM, 1-401-3:en el expediente de gastos figura una esquila de Fco Ramos a Lavi para que pague 1.200 rs. por *El indolente* y la *Ines de Castro*: 15/7/93. Hay también un recibo de saterria: ...de un vestido a la antigua española ... para la función nueva del día 15 de Julio de 93, Primeramente... 3 varas y media de Holanda, de forro 3 varas y media...de galon de plata seis onzas y media, de hechura de hacer el vestido...". 164 rs.- fdo.: Fco. Ramos.

Hay cuenta de gastos de tramoya para *Ines de Castro* (25/8): "... el teatro representa un jardín en dos estancias con verjas que cruzan de una parte a otra del teatro con fuente y figuras, y un tablado con escalera con pasamanos y barandillas todo practicable, 2 puertas y 2 canapés. 650 rs., AVECILLA. Ramos. Hay también recibo firmado por Fermin del Rey por el sainete que se hizo con *Carlos XII* (7/5), *Engañar a quien engaña*. 7/6/93. 500 rs.

⁸⁷³ *Diario de Madrid*, 15 de Julio de 1793, pág. 814.

Entre el 5 y el 9 de Agosto, ponía en tablas la compañía de Martínez un nuevo bloque dramático, *Función trágico-cómica* se dice en el impreso formado por la Introducción monologada *Perico el de los palotes*, las comedias en un solo acto *El puerto de Flandes* y *La escocesa Lambrun* y el fin de fiesta, *La Función casera*, junto a la tonadilla con música de Laserna *La pescadora amante* y la pantomima trágica de *Medea cruel*. Aunque no sabemos el autor de la letra de la tonadilla, podemos decir que la función constituyó prácticamente un monográfico: Comella.

Don Luciano parecía ya más que un dramaturgo, el director artístico y autor de esta. Entre las funciones propias de una 1ª dama estaba la de programar las obras a representar, junto el galán y el autor. Además la Tirana tenía capacidad de actuar como coautora según el acuerdo, aún en vigor con Martínez, por lo que parece indudable el entendimiento entre Rosario Fernández y el ingenio que suministraba la mayoría, casi todas, las obras que su compañía estrenaba en las últimas temporadas. Aunque Manuel Martínez parecía recuperado de su enfermedad allá por el principio de la temporada, desaparece de nuevo de sus tareas, sustituyéndolo su yerno, hasta ese mismo mes de Agosto. Todas estas circunstancias parecen haber conducido a este predominio del dramaturgo catalán sobre la compañía de ‘los chorizos’.

Para esta inteligencia evidente sólo parecía haber un inconveniente, el hecho de que Maria del Rosario no era cantante, pero ya ella había logrado al hacerse cargo de la compañía por su acuerdo con Martínez, dotar a esta de cantantes que como las hermanas Correa, hacían de la compañía una muy decente ‘troupe’ preparada para abordar los retos melodramáticos de Comella.

A continuación protagonizó la Tirana, en el teatro del Príncipe, las comedias *El Malgastador*, traducción de Iriarte de la obra de Destouches, exornada por J. Vallés, y *La Margarita*, traducción y exorno también de

Vallés de la *Nanine* de Voltaire⁸⁷⁴.

*Perico el de los palotes*⁸⁷⁵ era una parodia del monólogo *El Joven Pedro de Guzmán* que recientemente había hecho la compañía rival. Si éste pretendía dar una visión de lo contado en el monólogo de Iriarte, pero desde la perspectiva del hijo, *Perico*, en alusión irónica al joven Guzmán y para emular a su mayor, el *Guzmán* de Iriarte, era un colegial que monologa a la espera de los terribles castigos del maestro. Todo ello subrayado por la música, suponemos que de Don Blas de Laserna.

Así anunciaba la función el Diario de Madrid del 11 de Agosto:

[...] En el de la calle del Principe se representa por la Compañía de Martínez la función siguiente: se principiara con una pieza de música en un acto intitulada: el puerto de Flandes; seguirá un Drama en otro acto ejecutado por las Sras. María del Rosario, y Francisca Laborda, intitulado la *Escocesa Lambrun*, acabada ésta se cantará una tonadilla á tres intitulada la Pescadora amante; a esta sigue un fin de fiesta intitulado la Función Casera, en la que un niño de 7 años ejecuta un Monologo joco-serio intitulado *Perico el de los Palotes*; concluyéndose toda la función con 1a Pantomima Trágica de Medea cruel, para la cual se ha hecho una mutacion completa⁸⁷⁶.

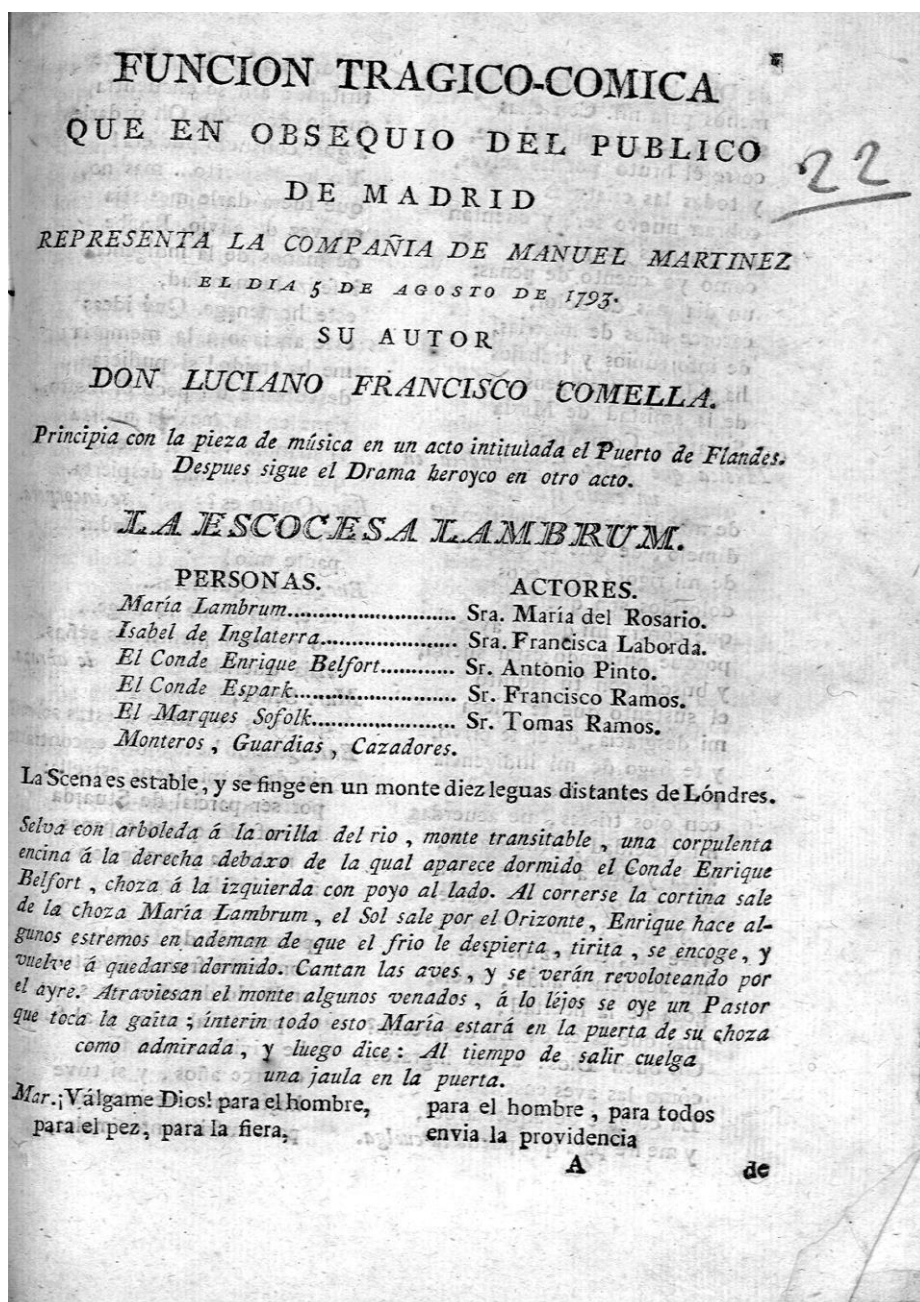
Al parecer, Rosario Fernández no descansó ese verano, pues la veremos muy activa en casi todo lo reseñable que hizo su compañía: en *La escocesa Lambrum*, haciendo el papel protagonista, María, junto a Francisca Laborda que representaba a la reina Isabel de Inglaterra⁸⁷⁷. En *El puerto de Flandes* no intervendría pues es pieza musical en que la protagonista, Eustasia, sería probablemente interpretada por Lorenza Correa, dado que Antonia Prado figura como rebajada en esa época.

⁸⁷⁴ Seguimos en todos estos datos de cartelera y de atribución de obras la *Cartelera teatral madrileña...* de R. y M. Coulon.

⁸⁷⁵ AVM, 401-3: en cuenta de gastos, respecto a *El Puerto Flandes*, *La Escocesa Lambrum* y *Perico*: hay gastos de "...caja de terremoto y truenos..." y al "...muchacho que hace de doctroino (sic)..." se le dan 60 rs.. En gastos de tablado de ese verano figura rebajado continuamente Isidoro Mayquez, y también son rebajadas Antonia Prado y la Victoria Ferrer, lo que indica que Rosario Fernández trabajaba continuamente.

⁸⁷⁶ *Diario de Madrid*, 11 de Agosto de 1793, pág. 926. Reproducimos la portada del ejemplar existente en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, sig. A 250/205(22).

⁸⁷⁷ *Función trágico-cómica que en obsequio del público de Madrid, representa la compañía de Martínez el día 5 de Agosto de 1793. Su autor Don Luciano Francisco Comella. Principia con la pieza de música en un acto intitulada el Puerto de Flandes. Después sigue el Drama heroico en otro acto La escocesa Lambrum. Se hallará en la Librería de Cerro...*, [1793].



Continuaba la compañía de Martínez su turno en esa temporada veraniega, tras varios días en que trabajaba la compañía rival, llevando a escena una nueva pieza de Comella incluida en una función que era así anunciada por el *Diario de Madrid*:

[...] Queriendo la Compañía de Martínez, complacer en cuanto le sea posible al Publico de Madrid agradecida al favor que la dispensa, representa hoy en el Colise» de la calle del Principe á las 7 de la noche la Comedia nueva original intitulada la Tornaboda de Moda, en 3 actos

seguidos, entretejida da varios juguetes y fiestas de música, jocosas y serias, tambien nuevas. En esta pieza se procura por el Poeta zaherir los vicios más comunes introducidos en las bodas de esta clase, de que resultan no pocos perjuicios a la humanidad y a los matrimonios: hacen de Damas las Sras. Maria del Rosario y Antonia Prado, y de galán el Sr. Vicente Sánchez, con una graciosa tonadilla y un fin de fiesta, tambien nuevo⁸⁷⁸.

Según se deduce de los apuntes manuscritos conservados, *La tornaboda de moda*, comedia de música en tres actos, es un autentica operita o zarzuela con música de Blas de Laserna, con un guion de música en que las partes principapes las hacen las hermanas Correa, aunque también intervienen la Prado, Garrido y Camas. Según el reparto que figura en el apunte 1º, los papeles principales fueron desempeñados por: "...Marta, Lorenza [Correa]; Pepa, Petrola[Correa]; D. Jacinto, Camas; Eusebio, Garrido..."⁸⁷⁹ Suponemos que la Tirana pudo hacer el de la Baronesa.

Hemos podido comprobar por el pago de cuentas y los recibos existentes en la contabilidad de los teatros un fenómeno que no habíamos detectado en temporadas anteriores y es este: el del retraso en pagos que hace que se liquiden cuentas muy posteriormente a la realización del gasto, y un ejemplo de ello es la cuenta pagada por impresión de carteles para la Compañía de Martínez fechada el 20 de Agosto de 1793, cuyo concepto reza: "...100 [carteles] para terminar la temporada de invierno y 618 carteles para la de verano. 166 rs. [Mtez.]"⁸⁸⁰.

Después del turno de la otra compañía, hizo la compañía de Martínez el 'drama serio en música' como le llama el *Diario de Madrid*⁸⁸¹, titulado *El tirano de Ormuz* en que no intervino Rosario Fernández, lo que le permitiría unas pequeñas vacaciones entre el 25 de Agosto en que había repetido el dialogo de *Doña Inés de Castro* y un nuevo estreno que se produjo el 16 de

⁸⁷⁸ *Diario de Madrid*, 19 de Agosto de 1793, pág. 992.

⁸⁷⁹ BHM, Tea 1-185-14, B.

⁸⁸⁰ AVM, 1-399-2.

⁸⁸¹ *Diario de Madrid*, 2 de Septiembre de 1793, pág. 1010.

Septiembre: otra función protagonizada en solitario por el ingenio de Don Luciano Comella y compuesta por *Los amantes desgraciados*, escena trágico-lírica, *Siquis* y *Cupido*, drama heroico y el sainete *El ardid militar*.

Así se anunciaba al público en el *Diario de Madrid*:

[...] Hoy á las 7 se representa en el Coliseo del Principe por la Compañía de Martínez, la función siguiente una escena tragico-lirica intitulada Amantes desgraciados mezclada de uaa armoniosa y sonora música, analoga a sus situaciones, cuyo argumento por lo lastimoso es bien conocido de todos; ejecutan esta pieza las Sras. Maria del Rosario, Francisca Laborda, y el Sr. Joseph Huerta; concluida ésta se cantará una tonadilla á dúo por la Sra. Lorenza Correa y el Sr. Vicente Sánchez y después se ejecutará por las referidas dos primeras Damas, el expresado Huerta, el Niño que representó á Perico el de los Palotes, y las. Sras. Lorenza y Pretona Correa el Drama heroico intitulado: Siquis y Cupido, para el que se han hecho una mutación y una transmutación nuevas: concluyendo todo con un fin de fiesta con algunas escenas mudas acompañadas de música, intitulado el Ardid Militar, todo nuevo⁸⁸².

Los personajes de *Los amantes desgraciados*, que figuran en uno de los apuntes manuscritos de la pieza, sin adscribirse a ningún actor en concreto, son los siguientes: “...Dña Isabel, prima de Dña Elena, amante de don diego; D. Juan, marido de Dña. Isabel; D. Diego, novio que fue de la misma...”⁸⁸³. La obra pasa a llamarse *Los amantes de Teruel* en el impreso que conocemos⁸⁸⁴ y en ella figura María del Rosario como Doña Isabel, Francisca Laborda como Doña Elena y José Huerta como Don Diego.

En *Siquis* y *Cupido*, drama heróico en un acto, el reparto incluye las partes de cantado necesarias para el melodrama. Maria del Rosario hizo de Siquis, y Venus fue representada por Francisca Laborda. No figura, sin embargo, María del Rosario en el fin de fiesta *El ardid militar* en cuyo impreso se dice *El ardid militar*, pieza en un acto, ... En obsequio de nuestras armas; en que se pintan al vivo varios triunfos adquiridos por

⁸⁸² *Diario de Madrid*, 16 de Septiembre de 1793, pág. 1066.

⁸⁸³ BHM, Tea 1-3-13, C.

⁸⁸⁴ *Los amantes de Teruel, escena trágico-lirica. Por don Luciano Francisco Comella*, [1793]

algunos individuos de ellas”⁸⁸⁵.

La actualidad militar debía estar centrada en la llamada Guerra de la Convención que se desarrollaba con triunfos de las tropas españolas que rechazaron a las fuerzas francesas en la frontera francesa. No podemos dejar de lado tampoco la vinculación militar de Comella, hijo de militar y protegido de la casa Mortara muy vinculada también al ejército como ya hemos anotado anteriormente.

Es probable que después de estas funciones, se tomara un descanso la Tirana, pues no la encontramos en ensayos hasta el mes de Noviembre en el reestreno de *Sifiro y Etolia*⁸⁸⁶ de Valladares y *El amor constante o la Holandesa*⁸⁸⁷ de Zavala y Zamora que se pusieron en escena entre el 12 y el 24 de Noviembre con importantes recaudaciones, semejantes a las que habían tenido las funciones de onomástica del rey, con ‘iluminación’ llevadas a cabo con la puesta en escena de *La Restauración de Astorga*, en cuyos ensayos no figura Rosario Fernández⁸⁸⁸. La había estrenado ella en 1786 y repetido en el 1788, por lo que puede que no necesitara ensayarla, pero nos inclinamos porque el agotamiento que sufría la actriz, la hizo desistir de participar en estas funciones.

El anunciado derrumbe físico de nuestra Dama se debió producir la noche del 3 o el 4 de Diciembre, durante la representación de otra función

⁸⁸⁵ *El ardid militar, pieza en un acto, por Don Luciano Francisco Comella. Que representa la compañía de Manuel Martínez. En obsequio de nuestras armas; en que se pintan al vivo varios triunfos adquiridos por algunos individuos de ellas.* (s.l.s.i.s.a.).

⁸⁸⁶ AVM, 1-399-2: en cuenta de gastos de tramoya de la Etolia: “...primeramente. Una vista de templo exterior que ocupa todo el foro con puertas usuales y una ventana por donde sale la dama con sus dos hojas y dos gradillas para poder subir y bajar... 4 arboles... una decoración de salón... y un trono elevado con gradería y respaldo y barandillas... dos puertas de salón... dos puertas de cárcel... 900 rs...” firma Arizmendi. Ajusta en 800 rs. Martínez. En la lista de ensayos el 12/11 para Etolia: “...Mariadelrosario, Luna, Ferrer, Orozco, Petrola; para el 20/11: la Holandesa: “...Mariadelrosario, Pepa Luna, Montéis, Ferrer, Petrola y Lorenza Correa, Orozco. Firma Martínez.

⁸⁸⁷ AVM, ib.: en cuenta de gastos de tramoya de la Holandesa: “...primeramente. Un monte con 2 bajadas transitables cubierto de peñascos con una gruta grande, 4 piedras sueltas corpóreas y una puerta de quinta con un banco delante para sentarse... una decoración de subterráneo y una puerta...”.

⁸⁸⁸ AVM, ib.: en la lista de ensayos para La Restauración de Astorga, el día 3/11 por la noche, no figura la Sra. M^ª del Rosario: están “...Pepa Luna, Montéis, Ferrer, Prado, las hermanas Correa, Orozco; el 4/11 hubo ensayo general.

íntegra de obras de Comella⁸⁸⁹.

El *Diario de Madrid* anunciaba así la función:

[...] La Compañía de Martínez, en el Coliseo de la calle de la Cruz, representa la función siguiente; se empezará con una pequeña pieza trágica en un acto intitulada el Asdrubal, intermediada de música: la ejecutan la Sra. Maria del Rosario, Antonio Robles, y Jose Huerta; sigue un drama en música, en dos actos, intitulado los Esclavos felices, hacen los papeles principales las Sras. Lorenza Correa, Antonia Prado y Vicente Sánchez, con un fin de fiesta, todo nuevo, de subida, a las 4¹/₂⁸⁹⁰.

En el *Asdrubal*, hacía Maria del Rosario el papel de Sofronia, esposa de Asdrubal. El *Memorial Literario* resume el argumento de la siguiente manera:

[...] Escipion entra peleando con ventaja en Cartago. En vano anima Anibal a sus Cartagineses, en vano Sofronia, su esposa, alienta a Asdrubal; pues lleva siempre Scipion lo mejor de la pelea, resuelve fortalecer con los suyos en el templo de Esculapio, y dan fin á 800 prisioneros Romanos que tenía allí encerrados. Scipion quiere persuadir á Asdrubal que se rinda, este quiere mas morir, Scipion bate elmuro que

⁸⁸⁹ AVM, 1-399-2: lista de ensayos para Los esclavos y ‘el capitán Asdrubal’(sic): día 21/11, en casa del sr. Autor: Prado, Lorenza; 22/11, por la mañana: María del Rosario, Pepa Luna, Montéis, Ferrer, Prado, Petrola y Lorenza Correa; por la noche: Prado, Lorenza; 24/11 por la noche: Maria del Rosario, Prado, Lorenza; 25/11, por la mañana: M^a del Rosario, Luna, Montéis, Orozco, Ferrer; 25/11 por la noche: Prado, Orozco, las Correa; 26/1: “...la sra. Maria del Rosario.”

En la cuenta de gastos hay recibo de “...18 vestidos de romanos, 10 pares de calzones y 17 mantos para las comparsas de los esclavos felices...” Firma Cristobal Fernández. por 139 rs.; también hay un recibo de Julian Sanchez de haber hecho “...18 gorros y platearlos y 64 plumas de papel encarnado azul y plateado con sus alambres...”

Respecto a la tramoya, se incluye la “Lista del teatro que se ha puesto para la opera y el trinólogo titulados los Esclavos Felices y el Asdrubal, representadas por la compañía del Sr Mtez. en el Coliseo de la Cruz. Madrid Nov. 27 de 1793. Primeramente. Una decoración de plaza... y un telon que ha habido que borrar todas las figuras que tenía y volverlas a pintar... una figura de Anibal recortada con su pedestal... una vista de templo exterior que consta de una muralla de 25 pies de linea y 7 de alto de piedras sueltas corpóreas, dos bastidores laterales de torreón y una puerta usual, una estacada de varios troncos sueltos abultados, dos bastidores laterales que unen con la fachada del templo y el uno con aletilla para verse las ruinas, una fachada de 3 arcos con sus puertas barandillas un pretil con sus bajadas, tres respaldos de foro, un telon de visual y para transitar por lo interior del templo un tablado grande corrido, otro más bajo y 3 subidas; una parte de este templo se destroza y se arruina, dos castillejos grandes con sus ruedas para 2 arietes corpóreos que todo se ha hecho nuevo para el intento;... una decoración de salón de 6 bastidores, un telon y 3 bambalinas con trono y gradas... una marina de rodetes de movimiento con desembarco y dos gradas y muelle, un navio recortado con su velamen, dos bastidores laterales y un telon y una puerta de vanos... un telon de fachada con 3 puertas usuales...4000rs...” Firma Arizmendi. Ajustado en 3.700 rs. por Martínez.

Por otra parte, el expediente incluye “...lista de la orquesta en la opera [Los Esclavos felices]: Cruz, Jauregui, Montejano, Moral, Leon, Orbera, Lledó, Vidal, Perez, Cruz (en el lateral dice”violines y violas”); bajos: Salido, Juan Ant^o / violon: alarcon/ trompas: orbera, santos/ oboes y clarinetes: león, panfil, garcia, fransua [?]/ fagot: Julian Miqueli. 401 rs.” El salario de todos es de 16 rs. excepto: Cruz(25), Jauregui(20), bajos (24), trompas (20). Vist^o Laserna.

⁸⁹⁰ *Diario de Madrid*, 27 de Noviembre de 1793, p. 1354.

cercaba al templo; pero Asdrubal pone otro nuevo de una empalizada: pegan fuego los Romanos al templo, y al mismo tiempo intentan salvar á los Cartagineses por medio de las llamas: los mismos esfuerzos hacen para libertar a Asdrubal, a su esposa Sofronia y a sus hijos; pero Asdrubal se arroja a las llamas detienenle los Romanos: Sofronia se pone en un sitio cercado de fuego.

Estremecese Scipion, y por mas que intenta libertar a todos, Sofronia se mata tirando el puñal á su marido para que haga lo mismo. El Templo se desploma y quedan todos debajo de las ruinas, menos Asdrubal que estaba ya en poder de los enemigos, el cual se desespera porque no puede matarse⁸⁹¹.

En el fragor del combate, Escipion intenta liberar a Sofronia y sus hijos del fuego que les rodea. No sabemos cuando se desplomó nuestra Dama a causa de un vómito de sangre, pero quizás estas fueron sus últimas palabras encima de un escenario:

SOFRONIA Hijos míos , venid... Ahora veremos
si este asilo penetran los Romanos.

*Se pasa a un lado en donde queda aislada
de fuego. Escipion se cubre de horror:
Asdrubal hace esfuerzos para ir á librarla.
Ved todo vuestro arrojo sin efecto.
Por qué no os acercáis? Contra vosotros
me sirve de resguardo el mismo fuego
que ha de extinguirme:el fuego de mi gloria
se muestra protector. Ten ardimiento,
ten constancia consorte , aunque los viles
émulos del honor de tus abuelos,
quieran de los Asdrubales el nombre
dejar obscurecido, al carro fiero
del oprobio, no dejes arrojarte.
Al constante varón no faltan medios
de morir con honor: no te persuadas
que a la pompa triunfal con vilipendio
de adorno servirá el valiente Asdrubal,
ni menos su muger, ni sus renuevos.
O pesia á la demora de las llamas!*

ESCIPION Romanos, emplead todo el esfuerzo
en salvar ese monstruo de odio y rabia.

⁸⁹¹ *Memorial Literario*, Enero 1794, pp. 73-74.

SOFRONIA *Acuden los Romanos á apagar el fuego
 que rodea a Sofronia, lo van consiguiendo.*
 Discurres oponerte á mis proyectos?
 a la mujer de Asdrubal no conoces:
 queréis salvar tres vidas con intento
 de engrandecer con ellas vuestro triunfo.
 Hijos míos, muramos con denuedo.
Va á herirlos y se detiene.
 Pero no puedo heriros; ni es posible
 que en vuestro pecho envaine el duro acero.
 Soy madre... Mas los viles, de las llamas
 empiezan á cortar ya los efectos,
 y salvarán mi vida: esposo mío,
 para morir tu esposa te da ejemplo..
Se hiere.
 Ahí el acero tienes que me ha herido,
 la gloria endulza su rigor sangriento.
*Le tira el puñal y cae: sus hijos la rodean*⁸⁹² ...”

La segunda pieza de la función fue *Los esclavos felices*, opera seria en un acto con música de don Blas de Laserna. En uno de los apuntes manuscritos figura una benevolente censura de Santos Díez: “...aunque tiene sus tachas de estilo, y verosimilitud, no carece de cierto interés, por lo que puede permitirse su representación...”⁸⁹³. Figuran como cantantes: “... Al^o[Alfonso]: Sra. Prado; Elv^a [Elvira]: Sra. Correa; [Muley?] Sr. Camas...”. Observese que el papel protagonista de Don Alfonso lo hace Antonia Prado.

El fin de fiesta era *El Violeto Universal por Dn. Luciano Franco. Comella*, como dice en el apunte manuscrito 1^o. En otro manuscrito figura un reparto de actores posterior al estreno. En el apunte que figura como B⁸⁹⁴, está la censura de don Santos Díez a quien no escapó la alusión del sainete a *La comedia nueva o El Café* de Moratín:

[...] siendo el lugar de la escena un café, lo mismo que el de la comedia titulada *La Comedia Nueva*, hace el Poeta salir a la dicha escena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas ideas, y entre ellos un crítico reformador de teatros que ha ido a correr cortes con ese fin y ha formado

⁸⁹² *Asdrubal*, En Valencia: Por la Viuda de Martin Peris. Año 1802, p. 7.

⁸⁹³ BHM, Tea 1-194-1, B.

⁸⁹⁴ BHM, Tea 1-163-6, B.

un plan de reforma, en el cual dice: se pone allí un director; a lo que pregunta otro: sin duda Vd. quiere serlo? Porque el fin primario de todo el que da proyectos es el de tener en él el empleo de más sueldo...” [y continúa hasta decir la expresión equívoca: ‘el café es un veneno’]... y no siendo justo el aprobar sátiras claras y directas y mucho menos cuando la malignidad y emulación de algunos pudiera acusar a los censores que las aprobasen, como cómplices en ellas⁸⁹⁵”

Concluye Don Santos autorizando a que esta pieza se presente pero eliminando lo tachado, y en lo mismo coincide el corregidor Morales que dice que “...se presente con las hojas arrancadas según el parecer de D. Santos...”. El *Diario de Madrid* del Jueves, 5 de Diciembre de 1793, dice en su página 339:

[...] La Compañía de Martínez, en el coliseo de la calle de la Cruz. Representa la función siguiente: se principiará con el sainete titulado: *la Casa del Café*; seguirá un drama en música, en dos actos, intitulado *Los esclavos felices*, hacen los papeles principales las Sras. Lorenza Correa, Antonia Prado y Vicente Sanchez, y concluirá con el monólogo titulado, *Perico el de los Palotes*, de subida, a las 4.30. La entrada de ayer fue de 4.138 rs.

No se daba ninguna noticia del accidente que hizo retirarse a La Tirana del teatro, sino que sencillamente no se incluyó en el día la obra *Asdrúbal* que ella estaba interpretando hasta el día anterior, y que, efectivamente, se había estado incluyendo en el Diario todos los días anteriores: desde su estreno el 27 de Noviembre pasado con magníficas recaudaciones.

Rosario Fernández pidió la jubilación el 8 de Enero y no se la concedieron hasta el 5 de Abril. En la *Loa para empezar primera temporada de la Compañía de Martínez. 1794*⁸⁹⁶, la compañía hace el ensayo en un jardín y el barba dice que acaba de enterarse que a la Tirana

⁸⁹⁵ BHM, Tea 1-152-10.

⁸⁹⁶ BHM, Tea 1-186-68, A

le han dado la jubilación; en medio de cierto ambiente de orfandad, el primer galán Robles va animado a sus compañeros con la presentación de las partes nuevas. Andrea Luna se sorprende de su nombramiento como dama 1^a, expresa su responsabilidad por el reto y pide benevolencia.

CONCLUSIONES

1-Dentro del esquema de dificultades que sufren las diversiones teatrales en la España del siglo XVIII, el caso de Sevilla tiene su especificidad propia. En muchas ciudades de España se produjeron estas dificultades, pero no con la continuidad de lo ocurrido en Sevilla. Pensamos que esta especificidad propia lo es por las características que habían ido configurando la ciudad desde su época de esplendor como cabecera de la Carrera de Indias. Este carácter de capital económica de la monarquía va a conceder a su Cabildo Municipal una importancia específica derivada de la dirección de una ciudad en la que se están produciendo fenómenos políticos, económicos, ideológicos y sociales que la convierten en recinto de experiencias económicas, financieras y sociales que con la llegada de la crisis de mediados del siglo XVII van a producir una hipertrofia en las elites dirigentes de la ciudad, incapaces de digerir el proceso de normalización que conducía a la ciudad a ser simplemente cabeza de su mercado político y económico natural: el reino de Sevilla con el cabildo de la capital al frente.

2-Si la lucha entre el Cabildo Civil y el Cabildo Eclesiástico había producido numerosos conflictos de preeminencia en la historia de la ciudad, cuando ésta decae en la segunda mitad del siglo XVII, se produce una alianza entre ambos poderes por la destilación de un caparazón ideológico, un código moral, toda una “cultura”, en el sentido de “modo de vida” capaz de soportar el entramado social y económico dominante.

Esta alianza ideológica, ingrediente sustancial en los modos culturales de la España del Antiguo Régimen, actúa en la política del cabildo municipal sevillano como elemento de refuerzo a la propia identidad de la ciudad frente al poder central. De ahí, el choque con la política regalista del reformismo carolino, que conducirá finalmente al desarbolamiento de la oligarquía municipal tradicional sevillana y su sustitución progresiva por hombres procedentes de otros estratos sociales. Ello no va a significar un cambio total de los modos culturales de actuación de las nuevas elites sevillanas, sino la adaptación de estas a través de la emulación de los modos de actuación social de las

desplazadas. Bien entendido que estos reajustes sociales no hacen sino comenzar en el reinado de Carlos III y se van a extender al siglo siguiente.

3-El papel que juega el teatro en todo este proceso es el de síntoma de que una sociabilidad de tipo civil se iba imponiendo frente al modelo de una sociedad exclusivamente estructurada en torno a una fe omnipresente, manifiesta en un código moral rigorista.

A mediados de siglo, este “corsé” ideológico empieza a hacer aguas por la presión interior: la ciudad aspira a ser lo que fue, sigue de hecho vinculada al comercio americano, ahora centrado administrativamente en Cádiz, pero con fuertes ramificaciones en Sevilla, y necesita crecer como todo organismo vivo. La presión exterior, la necesidad que el Gobierno de la monarquía tiene de controlar económica y políticamente a la segunda ciudad en importancia del país, va a contribuir a romper la ciudad-burbuja que pretendía el sector más recalcitrante de sus dirigentes que fuera Sevilla.

La restauración del teatro se produce en el marco histórico del reinado de Carlos III por la demanda de parte de las clases distinguidas, entendiéndose por este término, la amalgama entre los “caballeros y gente del comercio” que citaba el operista Zanardi. Pero la operación quedaba incompleta sin la incorporación del teatro nacional español. Un fenómeno parecido estaba ocurriendo en la propia corte, en los Reales Sitios: a la tradición de la ópera del reinado anterior, se unía la de la compañía española, precisamente formada con los actores procedentes de la Escuela-Seminario sevillana.

4-El teatro de la calle San Eloy es pues, por el repertorio y el público que acoge, espejo donde se reflejan los reajustes sociales que se venían produciendo en la ciudad y que rebasan el valladar de los guardianes de una rancia ideología encastillada en el gobierno de la ciudad.

La otra diversión pública masiva en la ciudad, las corridas de toros, no ofrecen los mismos reparos morales que el teatro y, por ello, aunque también pasaron por prohibiciones, debidas a otros factores, pasan por una primera época dorada en esta misma etapa histórica. Creemos que este fenómeno es sumamente significativo en relación con el fenómeno teatral sevillano. La puesta en práctica del privilegio real que la Real Maestranza había obtenido para la celebración de las corridas de toros en el formato más popular del toreo a pie, es un buen negocio para esta corporación en la que

conviven la nobleza más rancia, por cierto ganadera de reses bravas, y una nobleza media de menor alcance económico y social. De ambos sectores se va a nutrir la Sociedad de Amigos del País. El Baratillo venía siendo desde mediado el siglo coso donde los grupos sociales sevillanos medios y altos se encontraban. Y el toreo a caballo iba cediendo el protagonismo al de a pié. Resulta curioso a este respecto como en los anuncios impresos de las corridas de toros de la época carolina todavía figuraban en primer lugar los picadores.

Nosotros no estábamos allí, pero permítasenos citar de nuevo al fiscal Forner, sin duda un avisado testigo, al rebatir el reproche que se hacía a las diversiones públicas en general, y por tanto también al teatro, de que facilitaban la holgazanería y dilapidaban la riqueza:

“...Los espectáculos y fiestas no son incompatibles con la opulencia; al contrario, son uno de los medios que a veces usa la política para que dando movimiento al Comercio se desagüe y circule el dinero estancado y se facilite el cambio, se asegure el consumo; y el pueblo, ansioso de divertirse, duplica sus tareas para adquirir la cantidad que le ha de proporcionar la diversión y al mismo tiempo se entrega gozoso a la penalidad de un trabajo ímprobo que sin aquella esperanza le sería fastidioso e intolerable...”⁸⁹⁷

⁸⁹⁷ BC, 59-3-30

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABBAD F. Y OZANAM D., *Les Intendants espagnols du XVIII siècle*, Madrid, Casa de Velazquez, 1992.

AGUILAR PIÑAL, F., *Impresos sevillanos del siglo XVIII: adiciones a la tipografía hispalense*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1974.

AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de Sevilla, Siglo XVIII*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.

AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. [Oviedo], Cátedra Feijóo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad, 1974.

AGUILAR PIÑAL, F., “Sentimiento de Sevilla en la muerte de Carlos III”. en *Temas Sevillanos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.

Anales de Sevilla. Sacados de los apuntamientos que para continuar los Anales de Sevilla de Ortiz de Zúñiga ordenaba el Dr. Don Luis Germán y Ribón, Sevilla, Tip. La Exposición, 1917.

ANDIOC, R. *Diario de D. Nicolás y D. Leandro de Moratín*. Castalia, Madrid, 1968.

ANDIOC, R. Y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del s. XVIII: (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

ANGULO EGEEA, María, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006,

ARTOLA, M., *Antiguo Régimen y Revolución liberal*, Barcelona, Ariel, 1978.

BALDUQUE MARCOS, LUIS M., *El ejército de Carlos III, extracción social, origen geográfico y formas de vida de los oficiales de S.M.* Universidad Complutense, Madrid, 1993

BOLAÑOS DONOSO, P., “La Escuela-Seminario Teatral Sevillana. Nuevas aportaciones documentales”. *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, (1984), pp. 749-767.

BOLAÑOS DONOSO, P., “De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)”, *Scriptura*, nº 17, (2002), pp. 65-87

- BOLAÑOS DONOSO, P. Y CAÑAS MURILLO, J., *Introducción o Loa para la apertura del teatro en Sevilla de Juan Pablo Forner*. Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 2010.
- CAMPESE GALLEGO, FERNANDO J., *Los Comuneros sevillanos del Siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*. Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2004.
- CAMPESE GALLEGO, FERNANDO J., *La Representación del Común en el Ayuntamiento de Sevilla (1766-1808)*. Sevilla/Universidad de Sevilla; Córdoba/Universidad de Córdoba, 2005.
- CAÑAS MURILLO, J., “Inquisición y censura de libros en la España de Carlos III: la Real Cédula de Junio de 1768”. *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, pp. 5-11.
- CAÑAS MURILLO, J., *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994.
- CARREIRA, X. M., “Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el Coliseo de Operas”. *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2. Madrid, (1987), pp. 581-99.
- CEAN BERMÚDEZ, J. , *Memorias para la vida del Excmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, 1814
- CONTRERAS ELVIRA, A. “Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII”, *ADETeatro*, nº 132 (2010)
- COTARELO Y MORI, E., *Maria del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneira”, 1897.
- COTARELO Y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- COTARELO Y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España, hasta 1800*. Madrid, Tip. de la *Revista de Arch, Bib. y Museos*, 1917.
- COTARELO Y MORI, E., *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- CRUZ, J., *Los notables de Madrid: las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid, Alianza, 2000.
- DEFOURNEAUX, M., *Pablo de Olavide, el Afrancesado*. Sevilla, Padilla Libros, 1990.
- DOMINGUEZ ORTÍZ, A., *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1986.

- DOMINGUEZ ORTIZ, A., “Repercusión en Sevilla de los motines de 1766”. *Archivo Hispalense*, T.71, (1988), pp. 3-13.
- DOMINGUEZ ORTÍZ, A. “Los comerciantes en la sociedad andaluza de la Ilustración” en *La Burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Tomo 1, Cádiz, Diputación, 1991, pp. 193-206. .
- DOMINGUEZ ORTÍZ, A. , *Sociedad y Estado en la España del S. XVIII*. Barcelona, Ariel, 1996.
- FUENTES, JUAN FRANCISCO, *José Marchena, biografía política e intelectual*. Barcelona, Ed. Crítica, 1989,
- GARCÍA GARROSA, M. J., *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Universidad de Valladolid, 1990, pág. 184.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, J.L.. *Fernando VI*, Madrid, Arlanza, 2001.
- GUICHOT, J., *Historia de la ciudad de Sevilla. Segunda parte, Documentos, memorias, noticias por Joaquín Guichot, publicada bajo los auspicios de las Excmas. Corporaciones Provincial y Municipal*. Sevilla, 1892.
- HEREDIA HERRERA, A., “Elite y poder: Comerciantes sevillanos en el siglo XVIII”. *Archivo Hispalense*, nº 213, (1989), pp. 70-92.
- HEREDIA HERRERA, A. , “Comerciantes sevillanos: familias, jerarquía y poder”, en *La Burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Cádiz, Diputación, 1992, T. I, pp. 293-306.
- LAFARGA, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835), Bibliografía de impresos*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.
- LAFARGA, Francisco. (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.
- LÓPEZ , F. *Juan Pablo Forner y la crisis de la conciencia española en el siglo XVIII*. Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.
- LOPEZ DE JOSÉ, A., *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII, Aranjuez y San Ildefonso*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- MCCLELLAND, I.L. *‘Pathos’ dramático en el teatro español de 1750 a 1808*. Liverpool University Press, 1998.
- MARÍAS, J., “La España posible en tiempos de Carlos III”, *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, T. III, pp. 293-429.
- MÁRQUEZ REDONDO, ANA G., *El Ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, 2010.

- MORENO MENGÍBAR, A., *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1998.
- NÚÑEZ NÚÑEZ F., *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, s. l., Ed. Carena, 2014, s.f.
- NÚÑEZ ROLDÁN, F., *La Real Maestranza de Caballería (1670-1990): de los juegos ecuestres a los espectáculos taurinos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007.
- Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Biblioteca de Rivadeneyra, 1846
- OLAECHEA R. Y FERRER BENIMELI, J. A., *El Conde de Aranda (mito y realidad de un político aragonés)*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, Ed. Austral, 1963.
- PERDICES DE BLAS, L., *Pablo de Olavide (1725-1803). El Ilustrado*. Madrid, Ed. Complutense, 1992.
- PIKE, RUTH, *Aristócratas y comerciantes: la sociedad sevillana en el siglo XVI*. Barcelona, Ariel, 1978.
- PINEDA NOVO, D., *Historia de San Juan de Aznalfarache*. San Juan de Aznalfarache, Ayuntamiento de San Juan de Aznalfarache, 1980.
- RINGROSE, DAVID R., *España, 1700-1900: el mito del fracaso*, Madrid, Alianza, 1996.
- RODRIGUEZ DÍAZ, L., *Reforma e Ilustración en la España del siglo XVIII. Pedro Rodríguez de Campomanes*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.
- ROJAS Y SOLÍS, R., MARQUÉS DE TABLANTES, *Anales de la Plaza de Toros de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, [Ed. fac.], 1992.
- SANCHEZ-BLANCO, F., “La situación espiritual en España hacia mediados del s. XVIII vista por Pedro Calatayud: lo que un jesuita predicaba antes de la expulsión”, *Revista Archivo Hispalense*, T.71, (1988), pp.15-33.
- SOLER PASCUAL, E., “Oposición política en la España de Carlos IV: la Conspiración Malaspina (1795-1796)”. Alicante, *Revista de historia moderna*. nº. 8-9 (1988-1990), pp. 197-217.