

El trabajo pretende establecer el prototipo de la actriz española desde el barroco a nuestros días. Para ello he utilizado fuentes bibliográficas y documentales en Madrid: Archivo de Villa (A.V.), Archivo de Palacio (A.G.P.) y Archivo de la Parroquia de S. Sebastián, fondos de la Cofradía de la Novena (A.C.N.) bajo cuya advocación estuvo el gremio de Actores. De las fuentes bibliográficas, aparte de las publicaciones específicas, los libros de viajes ofrecen abundantes e interesantes datos y opiniones críticas sobre el teatro y sus gentes.

Asimismo me han sido facilitados datos obtenidos en el archivo malagueño Díaz Escovar, que agradezco a Lourdes Jiménez Fernández, entre las fuentes impresas se han utilizado varios avisos y publicaciones periódicas en relación con los estrenos teatrales o las normas de comportamiento en el teatro.

Con todo ello he "sacado a escena", a la escena de la historia, cuya decoración y cuyas bambalinas se definen en el contexto de cada época, a varias actrices y tratado de establecer, el perfil de esta profesión en el largo proceso histórico que media entre el siglo XVII y el XX, tratando de ver como la mentalidad de cada época aportaba el sombreado y la línea del retrato de una profesión universal.

Comedianta, cómica, figuranta, actriz... sinónimos para designar una misma profesión femenina que –como todas las demás– se fue abriendo camino lenta y trabajosamente en un largo proceso histórico sembrado de dificultades. Para entenderlo basta tener en cuenta algunas cuestiones previas: desde siempre nuestra legislación consideró a la mujer en tanto que sujeto de derecho, como un ser débil al que había que proteger. En tal consideración pesa la influencia en todos nuestros textos legales del derecho romano y el carácter tutelar de todas sus instituciones. En segundo lugar, desde que el mundo es mundo, la mujer, además de débil y casi incapaz, arrastra el estigma de la Eva pecadora, la mujer introductora del "delito original" que cometió en razón de su sexo, con lo cual toda actitud femenina sistemáticamente será juzgada en relación con la moral. Dicho de otro modo, a la mujer se la mide siempre por una de estas dos vertientes: ser débil al que hay que proteger. O, en razón de su sexo, peligrosa en si misma y peligrosa para la moral ajena. Así

* El presente trabajo forma parte del proyecto de I + D de la Secretaría General del Ministerio de Educación y Cultura: P.B. 97/1110. *Imagen y Percepción de la Mujer en la Historia*.

se entiende que la historia las reservara los serenos espacios de la domesticidad, donde “protegidas” de los peligros externos, pudieran ser esposas, madres, o simplemente mujeres virtuosas... y así se entiende que aquellas que, por el motivo que fuera, decidían abandonar tan protectora privacidad, se las considerara sospechosas –cuando menos– de transgredir las fronteras del código moral vigente. Si además eran mujeres que abandonaban un espacio privado para actuar en uno público como era el de un escenario teatral, la sospecha se convertía en una crítica implacable salpicada de acentos moralizadores.

De manera que desde que M^a Inés Calderón, llamada popularmente la Calderona, pusiera pie en el escenario del Corral de la Cruz, hasta que Margarita Xirgu, la gran actriz amiga de Lorca y de los poetas del 27, lograra la magnitud internacional de sus éxitos, pasaron cuatro largos siglos a lo largo de los cuales el juicio y la imagen que la sociedad conformó de estas mujeres fue mudándose hasta admitir que se trataba de una profesión cuya esencia era la capacidad que tenían para dar vida en el escenario a otras mujeres que sólo la tenían en los textos literarios y a las que debemos la definición de unos prototipos femeninos que se han hecho universales: Medea, Antígona, Casandra, Celestina, D^a Inés, Yerma, Bernarda Alba, D^a Rosita la soltera y tantos otros.

La palabra actriz aparece en español en torno a 1830, según nos informa Corominas¹, por lo tanto este concepto de la profesión de actriz es un hallazgo del siglo XIX, siglo en que una burguesía moderada desvincula a las mujeres que actúan en los teatros o que cantan en las óperas de la imagen de mujeres casquivanas que bordean la inmoralidad.

Siempre se ha hablado del sentido teatral no sólo del arte sino, en general de la vida en los siglos del barroco, que, sin duda, es la gran época del teatro y de las formas teatrales. La razón está en *...que la producción teatral concebida como algo fuera de lo propiamente literario respondía a una exigencia profunda y general de todas las gentes, y como una satisfacción de orden artístico distinto, que recreaba vista y oídos al mismo tiempo que excitaba la imaginación y el sentimiento.*

Es un período en el que el teatro forma parte de todos los festejos y diversiones de manera que en el teatro de la Corte se confunden la ficción dramática con el ceremonial cortesano, así como en el campo religioso llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental...².

¹ COROMINAS, J.: *Diccionario crítico-etimológico castellano-hispánico*. Madrid, ed. Gredos, 1984. La palabra actriz se recoge asimismo en: CASARES, J.: *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, Gustavo Gili, 1959, y además en el de la REAL ACADEMIA DE LA LENGUA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa Calpe, 1984. MOLINER, M.: *Diccionario del uso del español*. Madrid, ed. Gredos, 1998. Antes los diccionarios recogen la palabra comediante para designar a quien actúa en el teatro. Vs. COBARRUVIAS, S.: *Tesoro de la lengua castellana o Española...* (dirigido a S.M.C. Felipe III). Ed. Facs., Madrid, Turner, 1979. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de autoridades (1724)* Ed. Facs., Madrid, Gredos, 1976.

² OROZCO, E.: *El teatro y la teatralización del Barroco*. Barcelona, Planeta, 1969, págs. 26 y ss.

Efectivamente, nuestro siglo XVII necesita de esa teatralización porque tanto en el orden político como en el económico está marcado por un proceso de imparable decadencia, resultado *...de los defectos estructurales de un inmenso imperio que está mal cohesionado, las enemistades que acarrearán todo poder hegemónico y las limitaciones propias del poder absoluto y sus representantes...*³. Motivos por los cuales durante toda la primera mitad del siglo y a pesar de las crecientes dificultades, se respira un cierto optimismo en la vida española; era como si se aflojase la terrible tensión espiritual con la que el Rey prudente había sometido a su pueblo, así todo *... Al final del siglo, el pueblo español había acumulado muy largas y dolorosas experiencias. La paz había sido un señuelo: cortos intervalos entre interminables, agotadores periodos bélicos, que en ocasiones derivaron hacia contiendas civiles...*⁴. Incómodas circunstancias que desde el poder intentan se intentan disimular para mantener intactas la imagen y la autoridad real. Para lograrlo proliferan las fiestas y las celebraciones cortesanas en las que se ensayan los más atrevidos montajes teatrales o las más ricos monumentos efímeros, de tal manera que el espectáculo en general y el teatro en particular adquieren una enorme importancia. Todo ello en expresión de un poderío y una alegría que son sólo apariencia y que obedece a un objetivo que puede resumirse en dos palabras: teatralización de la existencia.

Conste que esa mezcla entre vida y teatro no es un fenómeno exclusivo de la monarquía española, sino que es común a todas las cortes europeas de la época, con lo que parece bastante fácil deducir que es práctica habitual del absolutismo desarrollar una política de fiestas suntuosas en las que la realidad y la ficción dramática se confunden e incluso se superponen y los mismos monarcas o los nobles intervienen en ellas caracterizados de determinados personajes o representando alguna alegoría. Esta teatralización alcanza también a las más corrientes formas del individual vivir cotidiano, prodigándose así actitudes y gestos que demuestran que también las gentes del pueblo gustan en determinados momentos de representar algún papel.

De esa interacción de vida y teatro se podía haber derivado, a partir de este siglo XVII, una dignificación de quienes representaban en la escena, pero no fue así, y a los actores de las compañías que actuaban en la Corte o en los distintos corrales de Madrid o de otras ciudades como Sevilla, Valencia, Valladolid o Zaragoza, por hablar sólo de las de mayor número de habitantes y en las que había una vida teatral intensa, se les consideró siempre de forma peyorativa, eran comediantes, cómicos ambulantes que pertenecían al mundo de la farándula y cuyo modo de vida no se ajustaba a las reglas establecidas. Si esa consideración se hacía de los cómicos, los comediantes, inútil decir que el juicio hacia las comediantas, las cómicas, las mujeres que trabajaban en el teatro, fue mucho más duro y con frecuencia en la

³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: "La España de Calderón" en *Fiesta Barroca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pág. 88.

⁴ *Ibidem*, pág. 92.

mentalidad de sus contemporáneos forman parte del grupo de mujeres de mal vivir cuya proximidad debía evitarse..., de manera que aunque no de forma explícita, se las colocaba en los límites de la marginalidad, pues se las suponía mujeres libres a quienes la consideración moral que de ellas podía hacerse no les importaba y sobre todo, se daba por hecho que al haber abandonado el escenario privado por el público donde además daban vida a personajes femeninos que en la mayoría de los casos no eran ejemplos de virtud, se habían abandonado a los placeres pecaminosos.

Desde mediados del siglo XVI se produce en las grandes ciudades como Sevilla o Valencia y desde luego Madrid, un considerable aumento de población que no vino acompañado de un mejor nivel de vida, ello supuso la presencia de un mosaico de gentes variopinto y multicolor que, especialmente en la Corte, buscaban un medio de subsistencia que dada su creciente magnitud empezó a tener un perfil preocupante ya que la proliferación de vagos, mendigos, ociosos, pícaros y prostitutas alteraban de una u otra forma el equilibrio de la moral y las buenas costumbres, lo que hoy llamaríamos el orden público. Fue ese equilibrio el que nuestros reyes, gobernantes y legisladores intentaron salvaguardar celosamente desde el primer momento, como demuestra la cascada de decretos, bandos, pragmáticas o cédulas reales que se refieren a esa población marginal y a las medidas que su situación requiere adoptar para que no se perjudique la colectividad.

Esa misma política de orden público se fijó en las representaciones teatrales, los bailes y otros espectáculos públicos especialmente cuando en ellos intervenía la mujer, para generar una abundante legislación que irremisiblemente se ligó a la moral. En tal sentido ya un historiador del siglo XVI, el padre Juan de Mariana, se expresa de una manera que ejemplifica la imagen que se tiene de las cómicas:

... Síguese otra perversidad ... mujeres de excelente hermosura, de singular gracia, de meneos y posturas, salen en el teatro a representar diversos personajes en forma y traje y hábito de mujeres, y aún de hombres, cosa que grandemente despierta la lujuria y tiene muy gran fuerza para corromper a los hombres, porque como sea así que esta gente ponga todo su cuidado en allegar dinero y todo lo refieren a la ganancia, inventan mil embustes, sin ningún cuidado de la honestidad para atraer la muchedumbre, la cual saben que con la vista y oído de las mujeres más que con otra cosa se mueve...⁵.

Este párrafo resulta ilustrativo de la mentalidad de una época y de los perfiles que tiene desde ese momento la imagen de la mujer que trabaja en el teatro, idea que se mantiene prácticamente igual hasta finales del siglo XVIII. Tomemos ahora

⁵ MARIANA, Juan de: *Tratado contra los juegos públicos*. Cap. VIII “ que las mujeres no deben salir a las comedias a representar”, pág. 424.

el ejemplo de los viajeros y veremos que inciden en varios aspectos que apunta el padre Mariana:

... Casi todos están amancebados con una cómica o alguna otra de semejante estofa; y amancebado en español no quiere decir galán ni cortejante en general, sino un hombre que mantiene a una moza y que está con ella, como se suele decir, a pan y manteles...⁶.

Madame d'Aulnoy es algo más indulgente con las mujeres que actúan en los teatros, aunque deja entrever que eran bastante ignorantes:

... Cuando me repuse algo de la fatiga del viaje, me propusieron para distraerme, acompañarme a ver una comedia...[está hablando de su llegada a Valladolid] Se representaba la vida de S. Antonio (...) Las cómicas danzan con la cabeza cubierta por un sombrero y tocan las castañuelas; en la zarabanda corren velozmente; su estilo no se parece ni poco ni mucho al francés, agitan los brazos con una gracia muy singular y atractiva tocando las castañuelas primorosamente. No imaginéis esas cómicas de que estoy hablando inferiores a las de Madrid. Las que figuran en los espectáculos que para el rey se celebran en Madrid son algo más elegantes, pero en su mayoría, aun cuando intervienen en comedias famosas son algo ridículas...⁷.

El baile de la zarabanda que nombra Mme. d'Aulnoy fue también considerado escandaloso hasta el punto de que fue prohibido en el año 1583⁸, lo que no puede extrañarnos si consideramos las frases escritas al respecto por el padre Mariana: *Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos que basta para pegar fuego aún a las personas muy honestas. Lllamanle comúnmente zarabanda...⁹*. Sin duda los bailes preocuparon mucho y durante mucho tiempo porque en 1793 los legisladores se fijaban en el baile del desmayo que veían de peligrosísimas consecuencias *...por los medios más decorosos y reservados que estimasen, y procurasen evitar las acciones y ademanes indecentes y deshonestos que se hacían por las que danzaban la del desmayo, impidiendo se usase ésta ni otra semejante...¹⁰*.

⁶ BERTAUT, F.: *Journal d'un voyage d'Espagne*: Du façon de vivre.

⁷ CONDESA D' AULNOY: *Un viaje por España en 1679*. Madrid, ed. La Nave s/f, págs. 36 y ss.

⁸ A. H. N.: Sección Consejos. Sala de Alcaldes de Casa y Corte. Bando 3 de agosto de 1583.

⁹ MARIANA, Juan de: *op. cit.*, pág. 22.

¹⁰ Tomo la referencia de PÉREZ BALTASAR, M.D.: *Mujeres marginadas. Las casas de recogidas de Madrid*. Madrid, Gr. Lormo, 1984, pág. 18.

Así pues de estos textos que hablan de las mujeres que trabajan en el teatro, pueden sacarse las líneas maestras de lo que sería hasta bien entrado el siglo XVIII el retrato de una comedianta:

En primer lugar eran unas mujeres polifacéticas que no sólo representaban, sino que cantaban, bailaban o tocaban las castañuelas, todo ello sin que hubieran asistido a ninguna escuela, es decir, eran prácticamente autodidactas. Mujeres de amplio criterio puesto que seguían haciendo lo mismo aunque la severa moral trentina las condenara. Todos los textos que a ellas se refieren, dicen o sugieren que tienen gracia y a veces hermosura que se pone de manifiesto en sus gestos y posturas que resultan de singular atractivo que lógicamente miden en relación con la moral, *despiertan lujuria y tienen gran fuerza para corromper a los hombres* como escribe el padre Mariana.

El viajero Bertaut, da por hecho que son mujeres amancebadas por regla general y las considera de muy poca catadura moral *casi todos están amancebados con una cómica o alguna otra de semejante estofa*¹¹.

Si estas líneas que dibujan lo que en lenguaje actual denominamos retrato-robot, pero que debemos considerar como la imagen prototípica de la actriz de la España del barroco y las volcamos en tres o cuatro actrices de las que actuaron en esa época en los escenarios de los corrales o de la Corte, veremos hasta qué punto se repiten juicios que llegan a convertirse casi en tópicos.

En primer lugar no se las considera como profesionales cuando, en realidad, ellas mismas tienen conciencia de que lo son, como prueba su pertenencia al gremio de representantes que desde el siglo XVII se puso bajo la advocación de la Virgen de la Novena formándose la Cofradía de la Novena, cuya capilla estaba en la Parroquia de S. Sebastián de Madrid. Los archivos de la cofradía proporcionan datos de gran interés para conocer muchos aspectos del teatro que no son los que se ven en el escenario. Parte de la documentación se dio a conocer en la Exposición *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid*, que tuvo lugar en el Museo Municipal en el año 92. En el *Catálogo* P. García Gutiérrez hizo un interesante estudio sobre estos fondos¹² y de él tomo alguno de los nombres de comediantas que aparecen en la documentación estudiada y en la que advierto un pequeño error: se identifica a FRANCISCA BEZÓN con “*la Bezona*”¹³ cuando se trata de dos personas, Francisca Bezón, hija natural del gran autor Francisco de Rojas, fue educada por Juan Bezón y su mujer Ana M^a de Peralta, llamada “*la Bezona*”, de aquí el apellido que adoptó. No parece que todos los juicios sobre las cómicas que hemos visto repetirse en los textos elegidos, puedan

¹¹ Manceba es un prototipo de mujer prostituta cuyo matiz diferenciador es que vive maritalmente con un hombre, mientras las rameras, cantoneiras, putas o busconas eran de muchos y acechaban en las esquinas. Finalmente la cortesana era asalariada, con disimulo y con cierta categoría.

¹² GARCÍA GUTIÉRREZ, P.F.: *El gremio de Representantes*, en Cat Exp. “Cuatro siglos de teatro en Madrid”. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, págs. 535 a 568.

¹³ *Ibidem*, Pág. 538.

aplicarse a Francisca, gran comedianta que trabajó en la Compañía de Sebastián de Prado al servicio de la Corte, probablemente en el Coliseo del Buen Retiro, pero sobre todo que formó parte de las celebraciones en París del matrimonio de la Infanta M^a Teresa con Luis XIV donde tuvo mucho éxito ... *se hizo aplaudir y admirar por los más insignes autores y señores franceses. Mazarino entre ellos, además le cupo la gloria de haber desarrollado hasta lo inverosímil el gusto por el teatro español en la capital de Francia...*¹⁴. Se casó con Vicente Olmedo y debió seguir trabajando en el Teatro de Palacio porque todavía en 1679 consta "*una ayuda de costa para D^a Francisca Bezón, cómica*"¹⁵. Otro documento fechado en 1682 dice *se concede ayuda de costa y media ración a Francisca Bezón*¹⁶. Nada hay por tanto condenable en la vida de esta actriz que tuvo éxito incluso en París. Murió en 1703.

Con el sobrenombre de *Amarilis* se conoció a otra gran comedianta MARÍA CÓRDOBA Y DE LA VEGA, madrileña nacida en 1609 y que según todas las crónicas era mujer hermosísima, alegre y seductora, pero además culta e interesada por todo lo que significara conocimiento. Se casó con un autor y actor, Andrés de la Vega, que fue uno de los fundadores de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. En su casa, en la calle del León, se reunían escritores, poetas y dramaturgos para hablar de lo divino y lo humano. Quevedo fue uno de los asistentes y dedicó a la actriz un romance aplicándole los nombres y las cualidades de los caballeros andantes. También debió asistir de manera bastante asidua el Duque de Osuna porque la tradición sostiene que fue su amante. María se especializó, diríamos hoy, en papeles dramáticos y en obras de Ruiz de Alarcón y Tirso fundamentalmente. No hay duda de que fue gran actriz pues hasta el obispo Caramuel, personaje atípico en el siglo XVII, dijo de ella *que era prodigiosa en su profesión; recitaba, cantaba, bailaba y, en fin, no hacía cosa que no mereciese públicos aplausos y alabanzas*¹⁷. Fue, pues, una mujer distinguida entre las de su profesión y respetada por todos se la conoció también como "la gran sultana", tal debió de ser su porte... Murió en Madrid en 1678, culminando una vida en que tampoco aparecen hechos que puedan empañar la imagen de una mujer hermosa, honesta y dedicada a su profesión.

Pero como ya ha quedado indicado, nuestro siglo XVII necesitó de la teatralización, por ello no se puede hablar de las mujeres que trabajaron en esa teatralización sin referirse a M^a INÉS CALDERÓN, llamada LA CALDERONA, cuya figura ha sido varias veces llevada a la escena. Fue ... *el más resonante amorío de Felipe IV, mujer célebre, más que por su hermosura, por su gracia, por la fascinación suprema de su voz penetrante y sugestiva, y más que por todo ello, por*

¹⁴ SAINZ DE ROBLES, F.: *Ensayo de un diccionario de mujeres célebres*. Madrid, Aguilar, 1959, pág. 148.

¹⁵ A.G.P. BUEN RETIRO. Caja 11744/43.

¹⁶ A.G.P. BUEN RETIRO. Caja 11744/51.

¹⁷ SAINZ DE ROBLES, F.: *op. cit.*, pág. 292.

*la novelesca historia de sus relaciones con el rey, de quien fue la más conocida distracción amorosa...*¹⁸.

Efectivamente cuando el Rey, de incógnito en el Corral de la Cruz, la vio por primera vez actuar quedó, como cuenta la tradición, repentinamente prendado de sus hechizos y con la impetuosidad que le caracterizó siempre en estos asuntos, ordenó que la llevaran al aposento donde él se encontraba. Desde aquel día la actriz fue la favorita preferida del monarca. Su relación con Felipe IV se entrelaza con la que ella ya sostenía con el Duque de Medina de las Torres y es bien conocida la propuesta de María de huir juntos y la negativa del duque por temor a la venganza real. Siguiéronse viendo los enamorados hasta que el Rey los descubrió juntos y de no haber sido porque la actriz se interpuso entre ambos el rey habría acabado con el duque. Escena dramáticamente teatral donde las haya y pasión amorosa que culminó muy poco tiempo después con el nacimiento de D. Juan de Austria, el bastardo que más quiso el rey... Cuando la pasión amorosa se fue apagando el Rey dispuso que la Calderona se retirara a un convento en el valle de Utande, serranía de la Alcarria, del que llegó a ser abadesa, “un papel” que también representó a la perfección...

Como se ve una gran actriz que como todas las de su época, fue polifacética, capaz de cantar, bailar, recitar y representar indistintamente papeles cómicos y trágicos no sólo sobre las tablas, sino en el escenario de su propia existencia. El éxito que alcanzó en ambos planos le dio el reconocimiento popular, pero al mismo tiempo la colocó en un sector social casi marginal, descalificada moralmente, aunque por lo uno y por lo otro el público de entonces la legara a la posteridad como el verdadero prototipo de las comediantas, y como tal blanco perfecto de la maledicencia popular

*... Un fraile y una corona/ un duque y un cartelista/ anduvieron en
la lista/ de la bella Calderona...*

Como otro rasgo característico de esa marginalidad de las comediantas, cómicas o figurantas del siglo XVII, de ninguna de las tres que hemos escogido para perfilar sus rasgos, han quedado retratos pintados; ningún pintor consideró que había que retratarlas para que pudiéramos conocerlas físicamente, bastó que se dibujaran en la mentalidad de sus contemporáneos unas líneas que conformaran un prototipo de mujer que, aunque hiciera muy bien su oficio, no se ajustaban a las reglas de la moral de una iglesia en ese momento triunfante...

El siglo XVIII, el siglo de la razón, empezó a cambiar esta situación porque también entre los españoles las nuevas ideas que venían de Francia influyeron en

¹⁸ DELEITO y PIÑUELA, J.: *El rey se divierte*. Madrid, Altaya 1988, pág. 23.

las pautas de comportamiento no sólo de manera superficial a través de modas pasajeras, sino en las actitudes profundas. Es natural que así fuera; la nueva monarquía, en cuanto tal, no tenía por qué sentirse vinculada a ninguna de nuestras tradiciones en las cuales y casi sin excepción, los espíritus más ilustrados del siglo encontraban sistemáticamente síntomas de regresión y decadencia.

Así pues, el reformismo de nuestro siglo XVIII implicó desde el primer momento, una actitud crítica en todos los campos de la cultura, como tarea previa para la renovación de esa sociedad que se juzgaba decadente. Esa actitud crítica es patrimonio de una minoría, los ilustrados, partidarios decididos de las ideas racionalistas y desde luego de colocar el reino a la altura de las circunstancias. Frente a esa minoría empeñada en tan generoso esfuerzo, la masa de la población estática guarda silencio cuando la minoría reformista cuenta con el apoyo del Rey Carlos III y pasa a una actitud defensiva cuando el estallido de la revolución francesa convierte a nuestros ilustrados en peligrosos revolucionarios afrancesados.

Para estos ilustrados españoles la fe en la cultura y en la instrucción es absoluta, y como uno de sus instrumentos más poderosos, nuestros ilustrados descubren el teatro, en el que ven un incipiente medio de comunicación de masas de indudable fuerza.: ... *el teatro es el primero y más recomendable de todos los espectáculos; el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa y por lo mismo, el más digno de atención y desvelos del gobierno. Los demás espectáculos divierten hiriendo frecuentemente la imaginación con lo maravilloso o relegando blandamente los sentidos con lo agradable de los objetos que presentan. El teatro a estas mismas ventajas que reúne en grado supremo, junta la de introducir el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puedan abrazar el espíritu y todos los sentimientos que pueden mover el corazón humano...*¹⁹.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la verdad es que el teatro, tanto en su aspecto arquitectónico como en su aspecto literario, era una prolongación de las características del siglo XVII. Por tanto el primer paso de esa reforma que se desea, consiste en la transformación de los viejos corrales en teatros a la italiana que sirvieran dignamente a las representaciones teatrales que debían empezar a ajustarse en todos los aspectos a las reglas del incipiente arte neoclásico: ... *porque poco se necesita para persuadir a los sensatos quan laudable sea la reforma de nuestros teatros, pues ellos nos presentan a los ojos de los extranjeros como una nación inculta y nos ponen en ridículo, porque generalmente los teatros en otros Reynos son la escuela de las costumbres y el molde para enmendar los vicios...*²⁰.

¹⁹ JOVELLANOS, M. G.: *Espectáculos y diversiones públicas*. Madrid, ed. De J. Lage, Cátedra, 1983, pág. 8.

²⁰ ARCHIVO DE VILLA. Sección Corregimiento: Legajo 1-253-1 *Memoria de la Junta de Teatros*.

A pesar de los deseos expresados, la reforma no debió ser excesivamente visible en mucho tiempo a juzgar por las opiniones de algunos viajeros o las del Marqués de la Villa de S. Andrés: ... *a los teatros de Madrid les conviene el nombre de corrales, pues como cabras los hombres envueltos en capote van a ver las comedias (...) Las comediantas son viejas y feas y no saben su oficio. Quiebran los versos, afectan demasiado, faltan mil veces al sentido...*²¹.

En parecidos términos se expresa Klarke que acudió un día en busca de diversión al teatro ... *asombra ver que la cabeza del apuntador asomaba por un escotillón a nivel más elevado que el escenario y comenzaba a recitar la obra en voz muy alta para que el público no percibiera los errores de las cómicas...*²².

La reforma que, a juzgar por estos testimonios elegidos entre varios y separados por casi veinte años, fue desde el primer momento muy tímida, dadas las particulares características de la ilustración española, pero sin embargo provocó una vivísima polémica entre los reformadores y los partidarios de la tradición. Polémica que, gracias a estudios recientes, podemos entender libre de los mitos que durante muchos años falsearon la visión de la actividad teatral durante el siglo XVIII. Efectivamente, ... *aquella polémica se fundaba en una oposición de tipo maniqueísta entre aficionados a la dramaturgia del siglo de oro, considerada como paradigma de lo "nacional" y unos seguidores más o menos felices con una estética "extranjerizante". Esta visión deformadora que prevaleció durante mucho tiempo, dibujó un cuadro tópico de una actividad teatral caracterizada ante todo por la atención entusiasta del "pueblo español", o sea la inmensa mayoría, a las obras del barroco, y por el pasado de una "minoría descarriada" adicta a unas modas que en nada eran propias del carácter español...*²³.

Está claro, pues, que el enfrentamiento no se libraba en el campo de la estética, entre los partidarios del teatro barroco o los del teatro neoclásico, sino que tan acerba polémica se suscitó entre los que defendían el teatro como medio de educación del pueblo y los que consideraban el teatro –sea de la época que fuera– como una abominación moral. Efectivamente la batalla del teatro en el siglo XVIII, por ser tan embravecida sobrepasaba los márgenes tanto de la historia literaria, como los de la historia artística, porque lo que se dilucida en ella es la posibilidad de acceder a la contemporaneidad, ya que quienes propugnan un teatro más digno y más a la

²¹ HOYO SOTOMAYOR, C.: Carta del Marqués de la Villa de S. Andrés y Vizconde de Buen Paso respondiendo a un amigo suyo lo que siente de la Corte de Madrid. Dada a luz por el muy reverendo padre Fray Gonzalo González de la Gonzalera. (Domínguez Ortiz supone que este manuscrito sin fecha está redactado en torno a 1746) Vs. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Hechos y figuras del XVIII español*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1973, págs. 89 a 119.

²² KLARKE, E.: "Letters concerning the Spanish Nation 1793", en ROBERTSON, J.: *Los curiosos impertinentes. viajeros ingleses por España 1760-1855*. Madrid, ed. Nacional, 1975, pág. 47.

²³ ANDIOC, R.: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, F. Juan March, 1976, págs. 47 y ss. y "El Teatro de la Ilustración". *Historia* 16, n^o Extraordinario. Madrid, diciembre 1988.

altura del de otros reinos, se empeñan con intensidad y convencimiento en reformas escénicas con el propósito de educar al pueblo²⁴.

Por lo hasta aquí indicado es evidente que en el mundo del teatro, los cambios y las reformas se inician a partir de la segunda mitad del siglo, hasta ese momento la vida de las gentes de la farándula se desarrolla sin cambios importantes aunque, es necesario señalar, que la Cofradía de la Novena desde la subida al trono de Felipe V continúa su labor de potenciar todo aquello que se refiere a las gentes del teatro con memoriales que dan cuenta de la penuria económica o salen al paso de normativas que consideran injustas. Los problemas empiezan con el ataque por parte de algunos clérigos hacia los actores y actrices, al del padre Pinedo, sigue el libro del jesuita Gaspar Díez titulado *Consulta Theológica acerca de lo ilícito de Representar y ver Representar comedias en España* publicado en Cádiz en 1742 y donde se dice que los comediantes no son gente de bien. En el Archivo de la Cofradía de la Novena se guarda una copia impresa de una exposición que las Compañías Cómicas, sus individuos y la Cofradía de la Novena dirigen al rey Felipe V impugnando dicho libro²⁵. También existen otras muestras de tan agria polémica, protagonizada por jesuitas en su mayor parte, por ejemplo: a la altura de 1760 el padre Ignacio Camargo, condenaba a las gentes del teatro llegando a pedir que se les excomulgasen²⁶ a lo que se contesta con un memorial elevado al Santo Tribunal de la Inquisición por D. Francisco Tejero, del Gremio de Representantes en defensa de los actores.

El Gremio de Representantes logró a lo largo del siglo otros avances de indudable alcance social, entre ellos el que me parece más importante: la fundación del llamado Hospital del Silencio o de los Cómicos que se situó en la manzana comprendida entre las calles de Júcar y S. Blas, la fundación tiene lugar en 1767, el hospital funcionó como tal hasta 1854 cuando el Estado, siguiendo las leyes desamortizadoras, se incautó de todos los bienes eclesiásticos, entre los cuales estaban los de las Cofradías.

El otro logro de carácter social del gremio de Representantes fue la fundación de un Monte Pío, cuya escritura se otorga el 13 de mayo de 1775²⁷. El Monte Pío estaba subvencionado por las dos compañías que actuaban en los Teatros de Madrid y socorrían no sólo a los jubilados, sino también a las viudas o los huérfanos. El mismo legajo guarda toda la contabilidad que se llevó a cabo escrupulosamente. A este Monte Pío pertenecieron los nombres más gloriosos de la escena madrileña como la Caramba o la Tirana por poner sólo dos ejemplos.

²⁴ Todo el aspecto de esta polémica puede verse en: COTARELO Y MORI, E.: *Bibliografía de controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904.

²⁵ A. C. N.: Legajo 9, años 1742-47.

²⁶ A. C. N.: Legajo 11, carpeta 14.

²⁷ A. C. N.: Legajo 13.

En paralelo a esta actividad de carácter social se va imponiendo el criticismo propio de la época de la Ilustración que en relación al teatro significa una “modernización” que no sólo es convertir los corrales en teatros a la italiana con palco y balconada, sino también ponerlo a la altura de otras cortes en el fondo y en la forma, en pocas palabras, adoptar el incipiente neoclasicismo y con un teatro digno educar al pueblo. Ya he comentado que la fe en la instrucción es para los ilustrados absoluta, por lo tanto no se excluyen la de las mujeres que hasta estos momentos prácticamente no se había ni siquiera considerado ... *indudablemente el siglo XVIII es el siglo de la educación femenina. Políticos, moralistas, filósofos están de acuerdo en denunciar la general ignorancia de las mujeres y en la necesidad de poner remedio a esta situación. En España ya Feijoo había considerado un “error del vulgo” la valoración negativa que se tenía sobre el sexo débil...*²⁸.

Es evidente, pues, que la ignorancia de las mujeres y la forma de combatirla fue una de las preocupaciones de nuestros ilustrados. En relación con las mujeres del teatro, las cómicas, comediantas o figurantas, el ilustrado que toma la iniciativa es el Conde de Aranda, D. Pedro de Abarca y Bolea, al acceder al puesto de Presidente del Consejo de Castilla, desea imponer el teatro francés, tal y como el Conde lo había impuesto ya en los Sitios Reales, porque no le satisfacía el mantener un teatro especial para sus representaciones, sino que deseaba llevar éstas a todos los estratos y niveles sociales, y en relación con las comediantas crea una escuela de declamación. Iniciativa de gran importancia si se tiene en cuenta que Aranda, como buen ilustrado, fue amigo del tipismo popular –aquel mismo tipismo que otro aragonés, como él, empezaba a esbozar en los cartones para la Real Fábrica de Tapices– y por ello y a pesar de la austeridad de Carlos III, restableció fiestas y costumbres populares, como la del carnaval que fue celebradísima. De entre los muchos textos que se refieren a este acontecimiento, elijo el del embajador danés en la Corte, Sr. Larrey que dice ... *El fin del Conde de Aranda es civilizar a la nación ... sin embargo el clero se mezcla en todo ya sea por interés propio o por celo desmesurado y clama contra la firmeza del Conde para purificar el teatro...*²⁹.

Ello quiere decir algo tan elemental como que nuestros reformistas, nuestros ilustrados, partidarios de los enciclopedistas, quieren “modernizar” la sociedad española, pero sin que se pierda ningún aspecto de nuestro particular tipismo y al mismo tiempo sin poner en cuestión su fe religiosa que, curiosamente, nunca es un obstáculo para la defensa de las ideas racionalistas.

De manera que nuestra época de la Ilustración tiene esa particularidad, esa curiosísima mezcla que tomaba cuerpo en todos los estratos sociales: una aristocracia que se viste con atuendos populares y viceversa, personajes del pueblo –majos y

²⁸ LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V.: “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)” en *Mujer y Sociedad en España 1700-1975*. Madrid, Ministerio de Cultura 1992, págs. 90 y ss.

²⁹ A.V.: Sección Corregimiento. Legajo 1-76-21.

majas— que se visten a la usanza de la nobleza. Modas que se traen de fuera y que se adoptan inmediatamente sin el menor análisis por parte de quien la pone en circulación y desde luego sin la menor preparación para entenderla, cuestión que abona la burla y maledicencia de quienes no han podido importarla puesto que eran modas y modelos de comportamiento lanzados por las clases altas que las bajas procuraban ridiculizar, como es el caso de los “petimetres”: ... *Al calor, pues, de esta influencia mutua en los últimos decenios del siglo XVIII, señores y señoras de la aristocracia, remedaban estilos plebeyos, jugando a vestirse y a proceder como las gentes de los barrios bajos. Bourgoing comenta que ... se dan en ambos sexos personas de condición distinguida que van a buscar sus modelos entre estos héroes del populacho, cuyo atavío, modales y acento imitan sintiéndose halagados cuando alguien dice de ellos: Tiene todo el aire de un majo, o bien: Se la tomaría por una maja...*³⁰.

Este contexto modificó en relación al siglo XVII, el perfil de las comediantas, mujeres que por su nacimiento y costumbres, pertenecían al pueblo, cuyo sentir interpretaban.

En primer lugar siguen siendo polifacéticas, representan, cantan, bailan y recitan. Además tienen una mayor conciencia de que son profesionales, hemos visto que las más conocidas eran inscritas en el gremio de representantes y además hemos visto que el Conde de Aranda abre una escuela de declamación con la que pretende que en la escena estén a la altura de las francesas... Siguen siendo mujeres libres blanco de las más hirientes críticas por parte del clero que en este siglo XVIII insiste en su descalificación moral.

Por otra parte, ellas que son mujeres del pueblo, son admitidas en las casas nobles, tienen amistad con escritores y con artistas y de casi todas tenemos algún retrato.

MARÍA LADVENANT Y QUIRANTE, nacida en Valencia en 1741 y muerta en plena juventud en Madrid (1767). Debutó muy joven en el Teatro de la Cruz en Madrid y también desde muy joven estuvo casada con un cómico, Manuel Rivas, del que se separó muy pronto para, según sus biógrafos, tener amores con dos conocidos aristócratas de quienes tuvo hijos, por eso, y según las mismas fuentes, todas las reseñas de su labor están encabezadas con una frase contundente *era extraordinariamente hermosa y extraordinariamente deshonesto*. Semejante contundencia no fue óbice para que se la recibiese en los círculos de la nobleza y para que nos haya quedado un retrato grabado por A. Blanco, en el que puede vérsela ataviada como corresponde a una mujer que se codea con sus congéneres de la aristocracia y sin que desmerezca para nada de ninguna de ellas. [LAM. 1] Su muerte prematura

³⁰ MARTÍN GAITE, C: *Usos amorosos del XVIII en España*. Barcelona, ed. Lumen 1972, pág. 98. La cita que incorpora: BOURGOING, J.F.: *Nouveau voyage en Espagne au tableau de l'état actuel de cette monarchie*. Paris, 1788, 3 vols.

la convirtió para la historia del teatro dieciochesco en un auténtico mito. En todo caso los juicios son unánimes a la hora de alabar la facilidad y la propiedad que desarrollaba sobre las tablas ... *sin el menor reparo se le puede dar con justicia el nombre de la actriz más excelente que ha tenido nuestro teatro en el siglo XVIII (...) Siempre supo poner en movimiento internándose en el corazón de quienes la oían. Mujer dotada de un feliz talento, en quien se reunieron todos los encantos y las gracias a que puede aspirar la naturaleza...*³¹

María Ladvenant murió en 1667 dejando un apasionado e imborrable recuerdo en quienes la habían conocido, la sustituyó en el Teatro de la Cruz, MARÍA IGNACIA IBÁÑEZ, madrileña que había nacido en 1745 y muerta también prematuramente a los veintiséis años, que dejó fama como gran actriz, pero sobre todo como protagonista de una historia de amor insólita dado que la otra parte era nada menos que Cadalso, que dice de ella lo siguiente: ... *una famosa cómica llamada M^a Ignacia Ibáñez, la mujer del mayor talento que yo he conocido y que tuvo la extravagancia de enamorarse de mí cuando yo me hallaba desnudo, pobre y desgraciado. Su trato me alivió de mis pesadumbres...*³². El enamorado fue plenamente correspondido, M^a Ignacia estrenó obras suyas como el *Sancho García* y también el drama *Hormesinda*, original de Nicolás Fernández Moratín. Cadalso que la llamaba poéticamente Filis, quiso casarse con ella pero su muerte lo impidió. Cadalso, loco de amor intentó apoderarse de su cadáver en la capilla de N^a Señora de la Novena; al reincidir en semejante intento, el Conde de Aranda tuvo que desterrarlo a Salamanca.

Una granadina nacida en Motril, en 1751, se hizo famosa en la Corte en primer lugar por su belleza y por su desgarró gitanesco y por la picardía que ponía en sus cantares, se llamaba M^a ANTONIA FERNÁNDEZ, y se la conocía por LA CARAMBA. Compartió glorias escénicas con la Tirana. Sus bailes y sus canciones eran de tal "tono" que la Junta de Teatros intentó prohibirlas por considerarlas atentatorias contra la moral, pero siempre tuvo el apoyo de personajes muy influyentes. Se casó secretamente y se separó al poco tiempo y todos su biógrafos coinciden en la suculenta dote que entre alhajas y vestidos llevó al matrimonio. Volvió a una vida frívola entre el teatro y los salones nobles, pero nada de todo esto, ni la fama, ni el dinero fue obstáculo a la hora de tomar la decisión de vestirse de tosco sayal y hacer penitencia, así nos la devuelve el retrato que de ella se conserva, con tocas monjiles y rosario en la mano, como si de ella quisiese sacar un ejemplo [LAM. 2] que insiste en el papel del teatro como escuela.

Como queda indicado LA CARAMBA compartió éxitos con LA TIRANA, sobrenombre que corresponde a una sevillana hermosa y de gran talento nacida en

³¹ HULGALDE Y PARRA: *Origen, épocas y progresos del teatro español*. En este mismo sentido COTARELO Y MORI, E.: "María Ladvenant", en *Historia del arte escénico en España*. Madrid 1896, 2 vols, tomo I, págs. 17 y ss.

³² MARTÍN GAITE, C.: *op. cit*, pág. 112 y nota 66.

1744, MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ vino a Madrid en busca de oportunidades y fue el ministro Olavide el que la recomendó para entrar en el Teatro de los Reales Sitios de la Granja y Aranjuez y supongo que a partir del trabajo en este teatro, feudo del Conde de Aranda y lugar donde se estableció la escuela de declamación a la francesa, y a la que se la obligó a asistir. A pesar de que los ilustrados pusieron grandes esperanzas en este proyecto e incluso llegaron a traer a un francés, Luis de Azema y Reynaud, para el cargo de Director técnico de los Teatros de Madrid, La Tirana se negó a declamar a la francesa... y francamente cuando uno se pone delante del retrato que Goya le hizo y que hoy está en el Museo de la Real Academia de S. Fernando [LAM. 3] se entiende perfectamente que el intento del Conde de Aranda fuera empeño baldío. A la caída de Aranda, el Ayuntamiento de Madrid indemnizó a Reynaud y ni que decir tiene que se cerró la escuela. Después de esta experiencia fallida, no hubo otra escuela de declamación hasta 1832, esta vez en Barcelona y dirigida por J. Bastús que es quien redacta el primer manual de declamación³³.

La Tirana se casó con el actor Francisco Castellanos apodado asimismo el Tirano, por representar los papeles de ese tipo, pero también se separaron pronto. Rosario fue una de las musas de L. Fernández de Moratín, tuvo muchísimo éxito y ganó mucho dinero que con la misma alegría gastó en los más extravagantes caprichos. Se retiró de la escena, enferma en 1797, y vivió de una jubilación modesta que compensó con el de la plaza de cobradora de lunetas en el teatro del Príncipe.

Del archivo malagueño Díaz de Escovar³⁴ entresaco datos de la que fue sin duda la gran actriz del siglo XVIII, RITA LUNA (Málaga 1770, Madrid 1832) [LAM. 4] que en realidad se llamaba Rita Alfonso pero que prefirió como nombre artístico Rita Luna. Hija de actores, siguió su misma profesión y debutó siendo aún muy joven en un teatro provisional que el actor ... *Sebastián Brinoli había abierto en el cuarto bajo de la casa nº 20 de la calle del Barco y que luego se señaló con el nº 36 y poseía el Sr. General Mazarredo...*³⁵ donde representó obras de Lope y Calderón con enorme éxito. Floridablanca, que la vio representar, la recomendó a la Compañía de los Reales Sitios, de ahí pasó al Teatro del Príncipe donde eclipsó a la Tirana con el éxito clamoroso que logró en la obra *La esclava de Negroponte*, éxito que una mujer de tan grande experiencia y tan acostumbrada a ser la mejor no le perdonó. En parte por los continuos incidentes con la Tirana abandonó el Teatro del Príncipe y se fue al de la Cruz donde coincidió con JUANA GARCÍA UGALDE otra actriz

³³ Todos los datos referidos al profesor francés para la escuela de declamación de la generación arandina en A. DE VILLA: Sección Secretaría. Leg^o 2-464-3. Sobre la Tirana: COTARELO Y MORI, E.: *Estudios sobre la Historia del Arte escénico en España : la Tirana*. Madrid 1897. De inminente aparición: AGUEDA VILLAR, M.: *La Tirana*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes.

³⁴ Todos los datos del archivo DÍAZ DE ESCOVAR, debo agradecerlos a LOURDES JIMÉNEZ, especialista en temas teatrales del siglo XIX.

³⁵ MESONERO ROMANOS, R.: *La actriz Rita Luna*. Semanario Pintoresco, 23 de marzo 1851. Madrid.

que como ella era hija de actores y de la que Leandro Fernández Moratín hizo un gran elogio después de verla en el papel de D^a Isabel en su obra *El viejo y la niña*. Esta mujer entendió perfectamente que no podía competir con Rita y en 1974 pidió a la Junta que le dejaran de sobresaliente y unos años después la jubilación, todo ello le fue otorgado. De manera que en el teatro de la Cruz debutó Rita con “*El desdén con el desdén*” y ... una y otra noche recibió ovaciones delirantes, distinguiéndose en “*La dama boba*”, “*La moza del cántaro*”, “*La villana de Vallecas*”, “*La más constante mujer*”, “*Como amante y como honrada*”, “*Misantropía y arrepentimiento*”, “*El socorro de los mantos*”, “*El perro del hortelano*”, “*No hay contra lealtad cautela*” y tantas otras de su inmenso repertorio. Jamás se aficionó a la tragedia, y fueron sus autores predilectos Moreto, Tirso, Montalbán, Leyva y Rojas.

*El Coliseo de la Cruz se puso de moda; la aristocracia llenaba sus aposentos; literatos y aficionados ocupaban a diario sus lunetas; la Gaceta se deshacía en elogios de la inspirada artista, y el pueblo madrileño invadía todas las noches cazuela y galería ansioso de admirar aquel astro de la escena (...). Rita Luna triunfó en toda la línea, no tuvo rival que alzara igual que ella el vuelo, y durante diez y seis años fue reina absoluta y señora del teatro de la Cruz...*³⁶.

Los éxitos clamorosos de la actriz no impidieron que las mezquindades de la profesión le alcanzaran en algún momento, ya se ha comentado los problemas con la Tirana, pero no fueron los únicos, lo cierto es que ninguno de su biógrafos acierta a explicar por qué Rita Luna abandonó la escena en 1806, algunos lo atribuyen a estos disgustos profesionales, pero la mayoría están de acuerdo que fue a causa de la profunda melancolía que le aquejó a causa de una pasión amorosa cuyo desbordamiento se contuvo siempre probablemente por esa educación religiosa y estricta que tuvo la actriz desde niña. Parece ser que esa melancolía que se convirtió en un problema de desequilibrio nervioso, se agudizó a la muerte de un médico muy allegado al círculo de aristócratas ilustrados; no sé por qué siempre he pensado que este personaje pudo ser Ferdinand Guillemardet que fue embajador de Francia en España; era médico y Goya le retrató en la década de los noventa, personaje que por su posición política y por sus ideas anticlericales debía chocar con la cordura y la piedad de Rita y de ahí esa pasión doblegada a la que aluden los biógrafos de la actriz, causante de su desequilibrio.

Sea como fuere, lo cierto es que Rita llegó a odiar su profesión, no quiso oír hablar de sus éxitos pasados y ella misma destruyó todo lo que con su pasado de actriz se relacionara. Díaz de Escovar recogiendo información de alguno de sus parientes dice:

... El inmortal pintor Goya regaló a Rita un cuadro alegórico bellísimo, como todos los que se debieron al pincel del artista de las majas y

³⁶ DÍAZ DE ESCOVAR, M.: *Rita Luna. Apuntes biográficos de la eminente actriz malagueña*. Malaga, Tip. Zambrana Hnos. 1900, pág. 9.

currutacos. Representaba a Rita Luna en el campo, con sencillo traje blanco, sentada sobre rústico asiento, y un perro ladrándole, y al pie una inscripción que decía en términos iguales o parecidos : “Los perros ladran a la luna porque no la pueden morder”. Pues bien, esta joya artística fue quemada entre cien y cien recuerdos de glorias que ella consideró harto efímeras por ser terrenas...³⁷.

Interpreto que este retrato con esta inscripción ejemplificaba plásticamente la superioridad de Rita sobre sus compañeras de profesión que por mucha maledicencia que lanzaran contra ella, no lograron empañar su brillante trayectoria escénica.

Los comienzos del siglo XIX modificaron el clima de viveza que caracteriza el teatro de los últimos años del XVIII. Primero fue la guerra que cubrió la escena española de muerte, destrucción y hambre durante cinco largos años. Cuando acaba, el entusiasmo popular por la vuelta del rey es efímero porque el monarca firma prácticamente antes de llegar los primeros decretos contra los liberales, borra literalmente de un plumazo la Constitución de 1812 e instaura una feroz represión que afecta también al teatro; Moratín y Menéndez Valdés son exiliados; el actor Maiquez es encarcelado y muere loco... De manera que hasta pleno movimiento romántico el teatro no recupera su pulso normal ya en los días de Isabel II. Sin embargo una actriz nacida en 1802 en Palma de Mallorca y llamada CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, protagoniza los primeros síntomas de cómo se va a configurar el prototipo de actriz en el siglo XIX, un protagonismo que comparte con su marido, Juan Grimaldi, a quien ella sacó de la carrera militar para convertirse en autor y empresario teatral asociado con Bretón de los Herreros. En relación con Concepción Rodríguez me interesa destacar que fue defensora de la naturalidad en la escena, según técnica de Maiquez y en segundo lugar y como anticipo de esa nueva consideración a la profesional de la escena, señalar que en 1827 se le otorga el tratamiento de Doña que todavía no tenían las actrices. Tuvo grandes éxitos, particularmente en tragedias donde dio vida a Andrómaca, Medea (en la versión de Bretón). Fue asimismo la primera actriz que ganó 150 rls. por función.

A la personalidad de Grimaldi están ligadas de una manera o de otra tres de las actrices con las que puede significarse el prototipo de mujer profesional de la escena que caracteriza todo el siglo XIX y que, sin duda, es ya una parte de lo que será en nuestros días. Son las hermanas Lamadrid y Matilde Díez y permítaseme señalar que esa nueva consideración está claramente representada en el lienzo de Esquivel *Ventura de la Vega leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe* [LAM. 5] Museo Romántico, donde Bárbara Lamadrid es la que está de pie y su hermana Teodora y Matilde Díez sentadas [LAM. 6] y donde es evidente que la mujer

³⁷ *Ibidem*, pág. 12.

de escena, representada en el lienzo en pie de igualdad que sus colegas, es ya una profesional a la que la sociedad isabelina representada por los pinceles de Esquivel, reconoce como tal.

De las tres, BÁRBARA LAMADRID, sevillana nacida en 1812, trabajó entre 1826 y 1833 en teatros de Andalucía alcanzando gran fama. Fue esta fama la que la animó a venir a Madrid donde compartió papeles con Matilde Díez en el Teatro del Príncipe. El público madrileño siempre dispuesto a organizarse en dos bandos, se dividió entre ella y Matilde Díez. El caso es que Bárbara pasó en 1840 al Teatro de la Cruz que entonces regentaba el actor Carlos Latorre y allí estrenó obras de Hertenbusch y de Zorrilla y en ambos teatros destacó en comedia y en drama, aunque interpretó el papel de D^a Irene en *El sí de las niñas*. Estuvo casada con el actor Francisco Salas. [LAM. 7] Murió en 1893.

MATILDE DÍEZ, (1818-1883) fue sin duda una de las grandes actrices del Madrid isabelino. Se dio a conocer en Cádiz a donde llegó desde Lisboa, pues su padre, un liberal convencido y coherente, tuvo que huir en 1823. Ya en su debut, y a pesar de su juventud, tuvo gran éxito, ecos de ese éxito llegaron a Sevilla donde a la sazón estaba Grimaldi que sin más la contrató en 1834 para el Teatro del Príncipe donde actuó con sólo diez y seis años con la comedia de Martínez de la Rosa *La niña en casa y la madre en las máscaras*, en la que obtuvo un éxito resonante. Después obtuvo otro importante triunfo con *Preciosilla*, personaje de la obra del Duque de Rivas y en las crónicas del estreno se dice que el propio Grimaldi al felicitar a su mujer que era la primera actriz, le dijo: *en Preciosilla está la actriz que te va a eclipsar...*

Contrajo matrimonio con Julián Romea y juntos hicieron giras apoteósicas por Latinoamérica. Matilde dio vida a los personajes más geniales de Lope, Moreto o Calderón. Zorrilla dijo de ella que era la gracia, el sentimiento y la poesía. En realidad se trataba de una actriz que seguía el método de Maiquez, la naturalidad y las condiciones personales por encima de cualquier imposición de escuela. Al retirarse de la escena en 1875 obtuvo una cátedra de declamación que ocupó varios años y en la que fue sustituida por TEODORA LAMADRID, nacida en Zaragoza en 1821, hermana de Bárbara, como ha quedado indicado, y a la que según todos los biógrafos excedió en talento y en aptitudes para la escena. También a ella la descubrió en Sevilla, Grimaldi, que, asombrado de su precocidad la trajo a Madrid como damita joven³⁸. Durante muchos años triunfó en los distintos teatros de Madrid, su apoteosis tuvo lugar con el drama francés *Adriana de Lecouvreur*, pero estrenó otras obras en lo que fue un amplísimo repertorio que llevó en gira triunfal por la América española a partir de 1870. Al momento de su mayor éxito en los teatros madrileños pertenece el magnífico retrato que le hizo Federico de Madrazo [LAM.

³⁸ SAINZ DE ROBLES, F.: *op. cit.*

8] y que es joya del Museo Romántico de Madrid. Como profesora del Real Conservatorio tuvo una alumna que andando el tiempo sería la gran actriz MARÍA GUERRERO, nacida en Madrid en 1868 y muerta también en Madrid en 1928. Su figura nos vale para ver cómo culmina la imagen de una actriz en el paso del siglo XIX al XX. Puede decirse que su vocación teatral fue en ella casi un juego de infancia. Debutó como dama joven en el Teatro de la Princesa de Madrid con la obra *Sin familia* de Echegaray³⁹. Al principio parecía inclinarse hacia el género chico, pero aconsejada por Emilio Mario que era el empresario del Teatro, orientó sus pasos al teatro, después de trabajar en otros teatros madrileños, estuvo en París donde trabajó la técnica con Coquelin y donde trabajó con éste y con la que sería primera figura de la escena “la gran Sara Bernhart”. De regreso a España volvió a trabajar en el Teatro de la Comedia con Vico y Emilio Mario. Desde ese momento fue proclamada primera actriz de su época. Tenía María Guerrero un repertorio amplísimo con el que era capaz de representar drama, comedia o juguete cómico con la misma perfección. Casada con Francisco Díaz de Mendoza en 1896, formaron compañía propia y recorrieron triunfalmente no solo las tierras de la América española sino las de Italia y Francia. En uno de esos viajes a América fundaron el Teatro Cervantes de Buenos Aires. La crítica extranjera fue unánime en los elogios a esta gran dama y gran actriz de fin de siglo [LAM. 9].

A la altura de 1929, año en que muere María Guerrero, ya es una actriz de primer orden MARGARITA XIRGU, nacida en Molins de Rei en 1888 y muerta en Montevideo en 1969. Su figura quedó ligada para siempre a la vanguardia teatral, a Lorca y la generación del 27 y a la dolorosa cesura que en nuestra historia contemporánea supuso la guerra civil.

Fue en 1906 cuando con la interpretación en Barcelona de la Teresa Raquin de Zola, se convirtió en la gran revelación de la escena. Trabajó en el teatro Romea de Barcelona, enseguida logró grandes éxitos con obras de Oscar Wilde, Galdós y Guimerá. La primera vez que actuó en Madrid fue la temporada 1914-15 con un repertorio que alternaba el teatro clásico con el contemporáneo; con ella llegaron a la escena española obras de Pirandello, Giraudoux, Shaw y otros que, sin ningún problema, alternó con Galdós, Unamuno, Benavente,... También personajes de los comediógrafos alegres como Muñoz Seca o los Álvarez Quintero, personajes del propio personaje Azaña o de su entrañable amigo Cipriano Rivas Cherif... y así hasta su descubrimiento del teatro de Federico García Lorca que ya nunca –ni siquiera en el exilio– pudo dejar de lado...

Fue así como la gran actriz que había debutado siendo casi una niña en los Ateneos Obreros de Barcelona, nos dejó una galería incesante de retratos

³⁹ Teatro que luego se llamaría María Guerrero, hoy convertido en Centro Dramático Nacional y en el que se materializa el recuerdo permanente a quien condujo la profesión de actriz hacia la contemporaneidad.

polifacéticos, imágenes de todos los géneros teatrales. Actriz apasionadamente comprometida con todo el teatro el de su época y el clásico convirtiéndose no solo en mito sino en fragmento ineludible de nuestra historia teatral [LAMS. 10-12]. Así hablaron de ella diversas personalidades: de ella dijo Unamuno ... *Yo no he hecho más que hablar a Séneca en castellano. Séneca no hizo más que explicar la historia de Medea. Pero Margarita Xirgu ha hecho Medea. Ha convertido este personaje, imaginario o real, en un ser vivo que se apodera de nosotros en cuerpo y alma...*

Valle-Inclán: ... *Nunca ha existido una actriz como ésta. Haber visto trabajar a Margarita Xirgu será un orgullo para los públicos...*

Santiago Rusiñol: ... *El arte de la Xirgu es el arte de la expresión, de la expresión interna y de la expresión plástica. La Xirgu tiene el don, además del estudio, de sentir una expresión, de atraérsela, de hacerla suya..., y una vez transmitida hacer vibrar todas las cuerdas de quienes la oyen ...*

L.Pirandello, Rivas Cherif, Lenormand, entre los que destacan Casona, Lorca o Alberti, señalan la superioridad de la actriz en relación con otras figuras de la escena y sobre todo sus dotes para hacer que el espectador “vea” al personaje⁴⁰.

Sin duda, todas estas opiniones proporcionan el perfil de una mujer de teatro que tiene todos los registros que la escena exige, cuya proyección internacional es extraordinaria y sobre todo de la actriz que abre camino en la vanguardia a través de toda una serie de personajes femeninos, especialmente los lorquianos, de una hondura poética y de una fuerza ciertamente extraordinarias; inevitablemente se piensa que fue la antorcha que recogió otra catalana universal, Nuria Espert la gran actriz y directora teatral de nuestros días, que cuando murió la Xirgu (1969) había iniciado su brillantísima trayectoria y cuyos éxitos como actriz y como directora la han llevado al reconocimiento internacional que todos celebramos. También para Nuria Espert los personajes de Lorca y la poesía de Alberti son algo muy especial y en ese sentido la vemos en la misma línea que Margarita Xirgu, haciendo de esa raíz popular honda y poética una bandera de proyección universal...

Cuatro largos siglos para que se conformara un prototipo femenino que corresponde a una profesional y que podemos resumir en el siguiente esquema: el siglo XVII y la primera mitad del XVIII a las actrices se las llama comediantas, con un matiz en cierta medida peyorativo porque se las considera mujeres que han transgredido las normas establecidas. Son mujeres a las que su capacidad para dar vida a personajes universales les ha venido como un don natural, quiero decir, nadie las ha enseñado a declamar y todo hace suponer que se las valora por su hermosura y por su gracia. Por el contrario ellas sí sienten que pertenecen a un colectivo profesional puesto que se inscriben en el gremio de representantes y aunque se reúnen con escritores y poetas, en ningún caso se las considera como algo más que unas

⁴⁰ Todas estas citas están tomadas de RODRIGO, A.: *Margarita Xirgu*. Madrid, Aguilar 1988, págs. 10-13.

mujeres que se mueven con gracia en la escena. Incluso cuando se las tiene en cuenta se las compara, como hizo Quevedo con M^a Córdoba, con los caballeros andantes utilizando nombres y cualidades un poco señalando que se trata de mujeres que soportan el peso de sus conocimientos literarios aunque a veces el oficio se convierta en una verdadera batalla en la que su honestidad sale bastante mal parada. Si se las retrata casi siempre están caracterizadas, nunca como son ellas mismas.

El siglo XVIII introduce los primeros cambios en la época de Carlos III; hasta ese momento como si se tratara de dos líneas paralelas crecen por un lado las críticas al teatro y desde luego a las gentes que en él trabajan en la pluma generalmente de religiosos, casi siempre jesuitas. Por otro lado aumenta en el gremio de representantes la concienciación social, se crea el Monte Pío y el Hospital del Silencio o de los cómicos. El movimiento ilustrado entendió que el teatro no era sólo un espectáculo, sino además un medio para educar al pueblo y por eso se entendió que lo primero que había que hacer era enseñar la profesión a los protagonistas de la escena, en este caso a las protagonistas, que ahora son recibidas en las casas nobles, los pintores las retratan no ya caracterizadas como antes, sino en traje de corte y es ese círculo aristocrático el que las defiende de los ataques eclesiásticos. Sin embargo y a pesar de que se las admite en estos círculos, no se las considera verdaderas profesionales y más bien las utilizan como señala Carmen Martín Gaité *...como el vehículo más eficaz para trasladar modelos populares –ellas son mujeres del pueblo, majas al fin y al cabo– e inyectarlas en los gustos de la nobleza. En su espontaneidad y viveza, en su misma carencia de estudios, parece que residía el encanto de aquel arte intuitivo y fulminante. Así lo reconoció explícitamente el joven marqués de Mora, joven ilustrado que conocía a Voltaire y a D’Alambert y que era entusiasta de los progresos del estudio y la razón y sin embargo a la muerte de M^a Ladvenant diera este quiebro apasionado: Su ingenio perspicaz y superior, por decirlo así, a las ciencias mismas nunca supo sujetarse a aquel estudio estéril en que aprendiendo a discurrir por cabeza ajena, no se deja a la propia tiempo para pensar...*⁴¹.

Así que puede concluirse que tampoco la Ilustración las consideró profesionales en el sentido moderno del término.

Ese estatus llegó en el marco de una sociedad burguesa que, en los días de Isabel II, iba al teatro no sólo a ver representar una obra sino a que se les viera presenciándolo. El impulso definitivo tiene lugar en los días del romanticismo, época en que vida y literatura estaban bien interrelacionadas. El teatro como fenómeno social lleva aparejada una dignificación de quienes hasta ahora se han llamado comediantas, cómicas tonadilleras, ahora se las llama actrices parece ser que en el primer texto que aparece la palabra es un texto de Gil y Carrasco⁴². Se les de el

⁴¹ MARTÍN GAITE, C.: *op. cit.*, pág. 101.

⁴² GIL Y CARRASCO, E.: *El señor de Bembribe*, 1844, dato proporcionado por Corominas.

tratamiento de D^a y además participan de lo que es su mundo profesional al mismo nivel que los actores, tal como hemos visto en el lienzo de Esquivel. La mayoría de retratos nos devuelven a las actrices como miembros de una burguesía acomodada y desde luego siguiendo al pie de la letra la moda isabelina, como demuestra el retrato de Teodora Lamadrid pintado por Federico de Madrazo.

María Guerrero es la actriz de la época de la Restauración, es la actriz profesional que estudia en París la técnica que, aunque a la sombra de su marido, forma compañía y realiza giras por el extranjero. Actriz que en algún momento se mide a actrices extranjeras (Sara Bernhart) en este caso. La mentalidad del público en la España canovista convirtió su éxito en mito nacional y el mito perduró en el edificio de un teatro en Madrid que se define como Centro dramático nacional y que todos conocemos como Teatro María Guerrero, antes Teatro de la Princesa donde ella debutó.

Faltaba llevar el teatro español por el camino de la vanguardia escénica. Faltaba en las actrices el punto profesional que las impulsara a los teatros experimentales, a los grandes autores contemporáneos, a la discusión de técnicas y obras y a proyectar todo eso con un compromiso personal sobre las tablas de un escenario. Esa actriz fue Margarita Xirgu que desde sus comienzos en teatros y ateneos obreros de Cataluña al teatro de Lorca y los autores contemporáneos logró la perfecta sincronía entre la expresión interna y la expresión plástica. Ella, a quien la guerra civil española desplazó a escenarios del otro lado del Atlántico, logró desde ellos la proyección y la interacción del teatro español y el teatro internacional en perfecta armonía con su expresión plástica de matices tan diversos... Nuria Espert, la actriz y directora teatral de nuestros días, borró con su voz y su actuación las fronteras no sólo de lo real y lo ficticio, que es la esencia misma de la representación, sino las de los distintos escenarios, culturas y lenguajes en una enriquecedora mezcla que a todos beneficia y que sólo es posible en el perfil de una gran profesional de la escena que conoce a la perfección los secretos más íntimos del espacio escénico se mire desde donde se mire.

La imagen de la actriz en España



1.- M^a LADVENANT (grabado de A. Blanco)



2.- M^a ANTONIA VALLEJO "LA CARAMBA". M. Municipal



3.- Fco. de Goya. LA TIRANA. Acad. de S. Fernando. Madrid.



4.- J. Sánchez Pescador. RITA LUNA. T. Español. Madrid.



5.- ANTONIO M^a ESQUIVEL. Ventura de la Vega. Leyenda en el T. del Príncipe. M. Romántico. Madrid.



6.- (Detalle)

La imagen de la actriz en España



7.- BACHILLER (grabado). Barbara Lamadrid.



8.- FCO. DE MADRAZO. Teodora Lamadrid. M. Romántico. Madrid.



9.- JUAN FRANCÉS. María Guerrero 1915. M. del Teatro Almagro.



10.- Margarita Xirgu. 1906.

Ana M^a Arias de Cossío

11.- Margarita Xirgu, 1933.



11.- Margarita Xirgu, 1937.