

MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ
LA TIRANA

JOSÉ MARÍA MARTÍN VALVERDE

MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ

La Tirana

(1755-1803)

Una actriz en la época de Carlos III



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,
ADMINISTRACIÓN LOCAL Y MEMORIA DEMOCRÁTICA

f)L Fundación José Manuel Lara

Esta publicación ha sido posible gracias al patrocinio de la Fundación Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Administración Local y Memoria Democrática, Junta de Andalucía

La obra obtuvo el XII Premio de Ensayo de la Fundación de Municipios Pablo de Olavide, concedido en junio de 2017 por un jurado presidido por Antonio Miguel Bernal Rodríguez del que formaron parte Santos Juliá Díaz, Javier Lasarte Álvarez (vocales) y María del Carmen Borrás Velasco (secretaria)



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,
ADMINISTRACIÓN LOCAL Y MEMORIA DEMOCRÁTICA



Fundación
Pablo de Olavide

Primera edición: marzo, 2018

© José María Martín Valverde, 2018

© del prólogo: Joaquín Álvarez Barrientos

© Fundación José Manuel Lara, 2018

Avda. de Jerez, s/n. Edif. Indotorre. 41012 Sevilla (España)

Diseño y maquetación: milhojas. servicios editoriales

Ilustración de cubierta: Retrato de «La Tirana» por Francisco de Goya, 1799

© Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Ilustración de portada: Estampa basada en el mismo cuadro de Goya. Biblioteca Nacional

Ilustraciones de interiores: Museo de Bellas Artes (Sevilla), Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Museo de Bellas Artes (Estrasburgo), Comunidad de Madrid, Teatro Real Carlos III de Aranjuez, Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona), Museo Nacional del Prado, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Real Academia de la Historia (Madrid), Biblioteca Nacional (Madrid), Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Tate Gallery (Londres), Indianapolis Museum of Art, colecciones particulares

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Dep. Legal: SE 147-2018

ISBN: 978-84-15673-86-6

Printed in Spain - Impreso en España

ÍNDICE

«La Tirana: estudio de caso», por Joaquín Álvarez Barrientos	11
Prefacio	17
Introducción	21

PARTE PRIMERA

TEATRO Y SOCIEDAD EN LA SEVILLA DE CARLOS III

I. INFANCIA DE ROSARIO FERNÁNDEZ EN SEVILLA (1755-1765)

1. Andalucía y Sevilla a mediados del siglo XVIII	31
2. Nacimiento y primera infancia en Triana (1755-1757)	35
3. La familia Fernández-Ramos se muda al barrio del Sagrario (1758-1760)	42
4. El padre, Juan Fernández	48
5. La madre, Antonia Ramos	57

II. LA BATALLA POR EL TEATRO

1. El nuevo reinado de Carlos III (1759-1767)	61
2. El teatro de ópera de Santa María de Gracia	72
3. Ópera y comedia. Los cómicos	88
4. Preadolescencia de Rosario Fernández en Sevilla (1762-1768)	91
5. El conde de Aranda	98
6. El díscolo cabildo sevillano	106

III. DON PABLO DE OLAVIDE Y LA RESTAURACIÓN DEL TEATRO EN SEVILLA (1767-1777)

1. Olavide y Chacón	117
2. El teatro de la calle San Eloy	126
3. El sueño teatral de Olavide: el teatro del duque de Medina-Sidonia	131
4. La escuela-seminario de actores	136
5. Un súbito matrimonio	144

PARTE SEGUNDA
EL APRENDIZAJE DEL TEATRO Y DE LA VIDA (1770-1780)

1. El viaje a la corte. Don Francisco de Bruna.....	154
2. Los Reales Sitios.....	159
3. El marqués de Grimaldi.....	160
4. La corte se divierte.....	164
5. Rosario Fernández a escena. La pérdida de la inocencia.....	168
6. La situación moral en la España de Carlos III.....	180
7. La caída de Grimaldi. Fin de la década feliz (1766-1776).....	186
8. ¿Retirada? Sevilla (1776-1777).....	189
9. Vuelta al teatro. Cádiz (1777-1778).....	195
10. El consorcio Castellanos, «impresarios» del teatro en Barcelona.....	200

PARTE TERCERA
PRIMERA DAMA DE LOS TEATROS DE MADRID (1780-1793)

I. EL ARDUO CAMINO DE LA FAMA (1780-1783)	
1. Madrid en la época de Carlos III.....	215
2. Los teatros de Madrid. Una industria del entretenimiento.....	217
3. Llegada a la capital de Rosario Fernández.....	225
4. Las compañías teatrales de Madrid.....	228
5. El debut.....	231
6. El teatro en el teatro.....	235
7. Richard Cumberland.....	240
8. María del Rosario Fernández se instala.....	246
9. Política y teatro.....	250
10. Cupido hiera al joven Moratín.....	254
11. Las comedias de magia.....	260
12. Reaparece el Tirano (1782).....	267

II. UNA ÉPOCA TORMENTOSA (1783-1787)	
1. Un divorcio crucial.....	277
2. La vida sigue	280
3. Castellanos contraataca: las cartas	284
4. Celebraciones de la paz con Inglaterra: el concurso dramático (1784).....	285
5. Amargura, enfermedad, ruina	294
6. La esperada sentencia de divorcio (1786)	301
7. <i>El viejo y la niña</i>	302
8. La <i>Cecilia</i> , «hidalgas pobres» y «viuda honesta»	304
III. LA TIRANA, COAUTORA (1788-1793)	
1. Los rescoldos de la tormenta.....	313
2. La coautoría	318
3. Chovinismo	321
4. Don Luciano Comella. Las series.....	326
5. Teatro de mujeres	334
6. El <i>Guzmán</i> de Tomás de Iriarte.....	344
7. La Tirana e Isidoro Máiquez coinciden	350
8. <i>El café</i>	356
9. Campuzano y Munuza	359
10. Una temporada frenética (1793)	367
11. El desplome	372
Epílogo.....	376
‘ECCE MULIER’	383
Dramatis Personae.....	389
Apéndice documental	409
Cronología básica	446
Archivos consultados.....	452
Bibliografía	453

LA TIRANA: ESTUDIO DE CASO

Por *Joaquín Álvarez Barrientos*
CSIC (Madrid)

José M^a Martín Valverde ha escrito un libro sobre uno de los aspectos menos atendidos en la historia de la cultura teatral española. Es habitual encontrar estudios sobre literatura, sobre autores, sobre dramaturgia, pero no tantos sobre actores, y menos sobre intérpretes del pasado. En los últimos años se han publicado biografías y también memorias de cómicos importantes como María Luisa Ponte, María Asquerino, Mary Santpere, Mary Carrillo, Concha Velasco, Pepe Isbert, José Luis López Vázquez, Adolfo Marsillach, José Bódalo, Antonio Ozores, entre otros. Sin embargo, de los tiempos pretéritos apenas tenemos testimonios de la vida y actividad de los cómicos, no así de otros profesionales. A diferencia de lo que ocurre en Francia y Reino Unido, los intérpretes españoles del XVIII no dejaron por escrito sus recuerdos y, así, no tenemos obras como las memorias de Hyppolite Clairon, Talma, Lekain y Garrick. De manera que esta investigación cubre en parte la carencia señalada.

A finales del siglo XIX, Emilio Cotarelo y Mori, uno de los mejores conocedores del teatro dieciochesco español, dedicó varios trabajos a sacar del olvido a algunas figuras importantes de la escena nacional. Por entonces, el siglo XVIII no estaba bien considerado pues se consideraba un periodo antiespañol –nada más lejos de la realidad–, pero aun así, el que fuera secretario perpetuo de la Real Academia Española publicó tres libros sobre actores del Setecientos y otros trabajos sobre cómicos de periodos anteriores. Además de a Isidoro Máiquez y a María Ladvenant y Quirante, dedicó un estudio a la Tirana. De este trabajo fundacional parte Martín Valverde para su propia investigación, que recupera fuentes utilizadas por Cotarelo, pero a las que añade otras y una perspectiva de acercamiento muy diferente de la

de aquel. El autor sitúa a la actriz y a la escena española en el marco político, social y económico del momento, de modo que explica los gustos del público, la situación presupuestaria de los teatros y los problemas de los actores en ese marco más amplio, y así da mucho más relieve a los datos que aporta y al «estudio de caso» que es esta biografía de la Tirana.

Gracias a este enfoque abarcador sabemos sobre las costumbres sociales y sobre el trasfondo económico del espectáculo teatral, fundamental en una diversión pública como es el teatro, a menudo determinada por ese aspecto. Tampoco se olvida la perspectiva política y en esa clave hay que entender polémicas, selecciones de obras, competencias, rivalidades y el proyecto reformador de los gobiernos, que querían un nuevo ciudadano en una nueva España. Los gobernantes del siglo comprendieron el valor propagandístico de las tablas y por eso iniciaron su reforma, que era un modo de apropiarse de los escenarios para que los actores comunicaran los valores que se querían para la población. El debate sobre los modos de interpretar, así como la pretensión de que los cómicos no eligieran las obras, fueron manifestaciones del enfrentamiento sobre si aceptar o no el nuevo proyecto que lideraban los gobiernos de la Corona.

Pero no hay que olvidar que esta es la biografía de una actriz, y, desde este punto de vista, hacer la historia de su vida, la de una cómica de aquella época, aporta mucha luz sobre cómo vivían las mujeres, y, en consecuencia, también los hombres, sobre cómo se relacionaban, y acerca del protagonismo que ellas tenían en determinadas profesiones. Casi todas las comediantas famosas con suficientes ingresos tuvieron problemas personales y con las instituciones por ser independientes y querer gestionar su vida sin los amarres masculinos que imponía la ley. Pero también, como personajes célebres, en momentos en que se «creaba» la celebridad como fenómeno social, sus casos dan cuenta de procesos de emancipación conflictivos, de los momentos de cambio y abandono de las estructuras del Antiguo Régimen que se resistían a desaparecer, así como del valor cada vez mayor que tenía la imagen en lo que se ha llamado «esfera pública». Durante el periodo en que vivió la Tirana se forjaron realidades como la opinión pública

y los mecanismos para manipularla. Tanto se sirvió la actriz de los segundos, como fue víctima de aquella.

Tras su muerte en 1803 cayó en el olvido, como tantos famosos que dejan su puesto o son empujados por otros. Emilio Cotarelo la recuperó en 1897, y ahora José María Martín Valverde le otorga, de nuevo, el papel de primera dama.

Me gustaría dedicar este trabajo a mis hijos Guillermo, Isabel e Inés, y a mi esposa Elena, partícipes en su realización a lo largo de los años.

En el capítulo de agradecimientos, debo citar a mi hermano Antonio y a Marisa, su mujer, que con su hospitalidad espiritual y real facilitaron mis visitas a los archivos de la corte.

Mención aparte merecen la profesora de la Universidad de Sevilla Piedad Bolaños Donoso, por su asistencia académica y anímica como directora de la tesis doctoral de la que es fruto, en buena parte, el presente libro, así como el profesor y amigo Alberto González Troyano.

Obligado es también agradecer a todas las instituciones archivísticas y académicas que han facilitado mi trabajo, especialmente a aquellas personas que con su dedicación y amabilidad ayudan a la reconstrucción y el acercamiento a un pasado que es el nuestro.

José María Martín Valverde

PREFACIO

Al abordar las vicisitudes de la vida de una actriz de teatro del siglo XVIII español, quizás sea conveniente situar al lector. Tan diferente es el significado del evento teatral en el contexto de aquella época y en el nuestro.

El teatro en nuestro tiempo es contemplado como una reliquia de la sociedad oral preindustrial y ha sido prácticamente sustituido por los medios audiovisuales, el cine y la televisión. Pero si nos adentramos en el pasado de hace un par de centurias, el significado del hecho teatral era algo muy diferente pues se convertía en la diversión pública por excelencia, el hecho de sociabilidad más palmario, especialmente en ciudades populosas. Los locales teatrales reunían diariamente a una cantidad importante de personas, hombres y mujeres, de mayor o menor instrucción, de mayor o menor poder adquisitivo, que se acomodaban, se cruzaban e intercambiaban conversaciones y miradas en torno a un espectáculo que era por sí mismo un hecho social importante, a veces el más importante, en la vida de rutina diaria de una sociedad, con permiso, preeléctrica.

Las autoridades catalogaban al teatro dentro del rubro «diversiones públicas», y los hechos administrativos a él referidos se agrupan en los archivos españoles bajo ese nombre, junto a los festejos taurinos. Las diversiones públicas eran en las ciudades más importantes una «cuestión de estado», de orden público, como actualmente, salvando las (considerables) distancias, pueda serlo el fútbol. Simplificando un poco: proporcionaban la dosis festiva del *panem et circenses* romano.

El entretenimiento del público siempre ha sido objeto de interés para el poder y este es uno de los motivos que nos condujo a investigar esta época, en este caso a través de la vida de una de sus protagonistas. Rosario Fernández, la Tirana, hubo de sufrir, entre otras cosas, los rigores de la censura teatral, no en el sentido de la moral de costumbres sino en el del empeño político del momento que le tocó vivir. Las élites políticas y literarias planteaban la reforma de

la vida teatral de la época, corrompida a su entender, con el argumento de que la cadena obras-actores-público estaba en manos de este último y especialmente del vulgo, y de que para acabar con esa corrupción «...la reforma de los teatros debe empezar rectificando primeramente el gusto del pueblo...», en palabras del censor de los teatros de Madrid, don Santos Díez González.

En esa cadena de corrupción del hecho teatral, se culpaba a las compañías –es decir a los actores– como responsables del mensaje de las obras que representaban, pues estas eran elegidas por aquellos con su empresario-director –llamado entonces autor– a la cabeza. Como es lógico, las compañías querían satisfacer al público para llenar los teatros e incrementar los ingresos. El eslabón de la cadena descrita correspondiente a los dramaturgos, «proveedores de contenidos» los llamaríamos hoy, es tema de la mayor importancia y significación pues afecta a la relación entre cultura (hegemónica) y poder. Algo sobre tema tan vidrioso, y de tanta actualidad, veremos en nuestro relato.

Volviendo a los actores, y aún más las actrices, en la España de entonces eran personajes muy populares, cuyas vicisitudes profesionales y vitales hubieran, como ocurre hoy, rellenado muchas revistas del corazón y, en general, la prensa de papel cuché. En la segunda mitad del siglo XVIII, la popularidad de los personajes de la «farándula» se limitaba a ser local y a rebotar entre los propios públicos y los actores, muchas veces en las mismas representaciones, pues aún no se había desplegado esa llamada «cuarta pared» que separaba al público de lo que ocurría en escena. La prensa escrita regular acababa de nacer y enseguida multiplicó el ruido de la actualidad que se comentaba en las plazas, en las tertulias, en los salones, en los teatros del Madrid testigo de la vida profesional de la Tirana (1780-1793).

Pocos conocen actualmente, o les suena de algo, el nombre de Rosario Fernández la Tirana, a no ser que por casualidad hayan visto alguna de las películas en que la industria cinematográfica española de los pasados años 40 y 50 trataba de reconstruir nuestro pasado histórico. La Tirana aparece en una de ellas, *María Antonia «la Caramba»* (1951), dedicada a esta tonadillera, famosa cantante en las tonadillas escénicas propias de la época a que nos referimos, y contempo-

ránea y compañera de esta en la compañía de Manuel Martínez, una de las activas en los teatros del Madrid de entonces. Los lances que allí protagoniza la Tirana están inspirados en los relatos que armaba hacia mediados del siglo XIX el escritor sevillano Manuel Fernández y González (1821-1888), gran fabulador de relatos históricos, en uno de los cuales, *Las Glorias del Toreo* (1879), nos muestra a una Tirana amante de toreros, aristócratas y el pintor Goya.

La actriz había muerto a fines de 1803, haciéndose el más absoluto silencio sobre su memoria. En época tan politizada de la historia española de los dos últimos siglos –¿acaso ha habido alguna que no lo sea?–, puede que ese silencio tuviera que ver con algún significado político atribuido a la actriz.

A mediados del siglo XIX, algunos gacetilleros que rellenaban la caja del periódico del día con lo que fuera, haciendo semblanza de épocas pasadas, hablaban entre otras cosas de actrices y actores del pasado, y la citan con frecuencia en la prensa de Madrid. En la misma época, algunos grabadores hacían tiradas de estampas, tal vez género menor de la pintura histórica tan en boga entonces, con una curiosa reinterpretación del famoso retrato que Goya hiciera de la actriz, existente hoy en la Academia de San Fernando, y pintado en 1799. Decimos que reinterpretaban porque la rejuvenecían, lo que contribuiría a su fama popular, pues el genial sordo nos muestra en ese retrato a una mujer de 44 años, lo que para entonces era ya ser mayor, ajada y con no muy buen semblante. Digamos de pasada que todo ello ocurría en la España isabelina, antes de que se iniciara la publicación de los *Episodios Nacionales* por Benito Pérez Galdós en 1873. Precisamente en *La corte de Carlos IV*, contamos con un relato del ambiente de los teatros madrileños de principios del siglo XIX, que resulta muy eficaz para acercarnos al contexto.

Finalmente, en 1897, en pleno régimen de la Restauración, bajo la regencia de la reina M^a Cristina de Habsburgo, un año antes del desastre cubano, en pleno ambiente de regeneración, don Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936) publicaba su estudio *María del Rosario Fernández, la Tirana, Primera dama de los teatros de la corte*, segundo de su serie titulada «Estudios sobre el Arte Escénico en España».

Don Emilio Cotarelo dice, en tono de cierto lamento, al iniciar el primero de los citados estudios, sobre la actriz María Ladvenant (1741-1767):

Al partir el actor, no deja aquí abajo de su talento más que sus trajes en el vestuario: la voz, el acento, el gesto, las maneras, no se fijan ni transmiten. Un vago recuerdo de su labor artística, fugaces referencias a cómo hacía tal papel, pronunciaba tal frase ó interpretaba mímicamente tal ó cual situación, es lo único que persiste cuando se apaga el eco, cada vez más lejano, de los aplausos que en vida recibiera.¹

Y resulta cierto, porque a diferencia del escritor, a quien podemos conocer a través de sus escritos, o el prohombre político o militar, de quien podremos hallar semblanzas y datos abundantes, son escasas las referencias, sobre todo entonces, a una actriz. Sólo podemos presumir que su fama, de alguna manera legendaria, pues son pocos los documentos que la atestiguan, refleja y conforma a su vez una determinada época. La refleja para nosotros, que tratamos de reconstruir esa época, porque su fama se relaciona con la demanda de los públicos de un objeto de consumo como el teatro, la diversión, y todo lo que le rodea. A su vez, conforma esa época porque en la reconstrucción hallamos a un ser humano en su respuesta a las demandas de su tiempo.

Así pues, con el estudio de la profesión teatral y de la ejecutoria de una actriz que fue referencia en ella pretendemos aproximarnos a la atmósfera moral, social, intelectual, artística y política de su época.

1. Cotarelo y Mori, E., *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de Madrid*. Madrid, 1896, p. 7.

INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XVIII, entre los reinados de Fernando VI y Carlos III de Borbón, la situación del teatro español refleja 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 (intermedias a privilegiados y pobres de solemnidad) en 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, obras literarias y tertulias. 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, dominante 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 de nuestros compatriotas, ciego por el deseo

1. Cfr. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1990.

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, esta 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 biografiar 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, sin duda básica 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 vicisitudes particulares de su biografía que como veremos resultan 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

2. Cotarelo y Mori, E., *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneira», 1897, p. 1.

basarnos en las huellas de sus actos para trazar esa línea zigzagueante que constituye la vida de los mortales.

De este modo, 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 la Tirana, 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 «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 durante la intensa y corta etapa (1769-1776) en que estos fueron protegidos por el conde de 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 Sevilla, 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

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

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, a menudo 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.

En la Parte I de este estudio, pretendemos trazar un panorama histórico general de Andalucía y de la ciudad de Sevilla en los años previos a la llegada del rey Carlos III. Abordamos allí los primeros pasos en la vida de Rosario Fernández, encajándolos en el ambiente de la ciudad en la que vino a nacer y en el acontecer histórico general. Paralelamente al desarrollo de su niñez, se está produciendo, una vez entronizado Carlos III (1759), la restauración de las diversiones teatrales en Sevilla, tras un siglo de prohibición (1679).

Durante la asistencia de don Ramón de Larumbe (1761-1767), el aire fresco que parece traer el nuevo reinado, da para construir un primer teatro que llamaremos de Santa María de Gracia por su situación física en el entramado urbano de la ciudad dedicado, significativamente a nuestro entender, para representaciones de ópera. Hemos tratado de examinar sucintamente sus vicisitudes empresariales y artísticas.

¿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 civil el establecimiento de la ópera primero y luego el teatro en la ciudad durante la década de los años 60 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

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

las diversiones públicas ordenadas y honestas, como era el teatro, no obstante sus detractores?

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 esta época y en qué medida estaba 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.

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 entre 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.

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. Tratamos detenidamente en esta parte las vicisitudes de la instalación de diversiones teatrales diarias en la ciudad y a la respuesta de ésta al fenómeno.

Es figura fundamental de esta etapa don Pablo de Olavide, quien entre su ingente compromiso reformador, incluye el arraigo de la diversión teatral en Sevilla, pero también la ejecución de una parte crucial del programa político del nuevo equipo reformador llegado al poder con motivo de los sucesos de 1766. Aranda como presidente del Consejo de Castilla, y Campomanes como fiscal de este, se proponen la renovación de las diversiones teatrales como base fundamental de la creación de un espacio público en disputa con el eclesiástico. El asistente Olavide, aparte de aspirar a construir un edificio teatral estable y digno en Sevilla, va a ir más allá en este programa, creando y protegiendo la llamada escuela-seminario de actores, revulsivo y semilla del futuro arte interpretativo, al quebrar la tradición de representación del teatro clásico español.

En la Parte II tratamos ya directamente la incorporación de María 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 escenarios de los Reales Sitios y con la compañía «de trágicos» que viajaron por encargo expreso del primer secretario de estado de la época, el marqués de Grimaldi a don Pablo de Olavide.

Las importantes y novedosas experiencias teatrales que en aquellos escenarios se van a desarrollar, bajo la dirección de José Clavijo y Fajardo y Bernardo de Iriarte, van a dar lugar a una generación de actores y actrices que, especialmente en los teatros de Madrid, van a contribuir a la evolución de la profesión teatral. El azar, como veremos, hizo que Rosario Fernández, a partir de estas experiencias se convirtiera en exponente de las nuevas prácticas actorales que van a sembrarse en los teatros de Madrid durante las dos últimas décadas del siglo, desembocando en una forma de interpretación más cercana a la profesionalidad moderna que encarnaría como primer exponente en Isidoro Máiquez.

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 profesional de la Tirana que se desarrolló por entero en los teatros de Madrid desde el verano de 1780 hasta su retirada por causa de su quebrantada salud a finales de 1793.

En nuestro afán por rastrear el itinerario de María del Rosario Fernández, como ella misma se hacía llamar, y como figura en las listas de formación de cómicos y en los repartos impresos de las obras en que participó, hemos dividido esta parte con arreglo a la peripecia profesional y vital de la Tirana intentando tomar el pulso dramático a la actriz y a la vida teatral madrileña que la rodeaba.

Para ello hemos optado por dividir el periodo, 1780-1793, en una etapa inicial que abarcaría desde el verano de 1780 al otoño de 1783, que podríamos caracterizar por el ascenso a la fama de nuestra dama; una segunda, 1784-1787, tormentosa desde un punto de vista personal, debido en especial a su proceso de divorcio con su marido Francisco Castellanos, pero marcada también por la enfermedad recurrente que arrastra y se agrava, llevándola a esporádicas retiradas de su actividad profesional; y finalmente una tercera, 1788-1793, de intensa actividad, rota también a veces por su maltrecha salud, en que como coautora de una de las dos compañías que trabajaban en Madrid, la de Manuel Martínez, desarrolla su carrera dramática en su doble papel de actriz y autora.

Mezclamos su actividad profesional con episodios de su vida particular, en especial su largo proceso de divorcio, pues creemos que estas vicisitudes fueron cruciales para la maduración de la actriz. Dadas sus características y las circunstancias en que se desarrollaba el teatro de la época, es difícil separar la vida personal y la vida profesional de los actores y actrices.

PARTE PRIMERA

TEATRO Y SOCIEDAD
EN LA SEVILLA DE CARLOS III

I. INFANCIA DE ROSARIO FERNÁNDEZ EN SEVILLA (1755-1765)

1. ANDALUCÍA Y SEVILLA A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII

Para describir el variopinto medio geográfico, administrativo y cultural de la España moderna, acuñó don Antonio Domínguez Ortiz el término «Mosaico Español»¹, y a la hora de hablarnos del sur, afirma: «...Nunca ha existido una entidad administrativa llamada Andalucía, y sin embargo, nunca ha dejado de tener esa porción sur de España una personalidad claramente definida y admitida...».

En efecto, la actual división administrativa provincial de España se produciría por ley en 1833, pero dentro del rico y variado territorio español, aparecía a mediados del siglo XVIII ya bien definida esta parte sur de Castilla, más volcada hacia el Atlántico a partir de la apertura hacia América. Si había ocupado durante los siglos XVI y XVII cierta posición de importancia en el flujo económico entre el viejo y el nuevo mundo, iba paulatinamente perdiendo este privilegio que el azar de la historia le había proporcionado, a medida que los intercambios económicos basculaban hacia el Atlántico Norte, en torno a la potencia comercial de Inglaterra.

Y refiriéndose a la situación en el siglo XVIII de esta parte sur de España, a la que se aplicaba cada vez más el nombre de Andalucía, puntualiza el historiador sevillano: «...El valle bético siempre ha sido [...] reputado como la región más rica de España...», aunque la «...característica milenaria del valle ha sido la gran propiedad y sus secuelas: población concentrada y graves problemas sociales...».

Domínguez Ortiz se detiene a continuación en definir la situación de la Sevilla del siglo XVIII:

1. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1990, pp. 119-259.

...Desde que a mediados del XVII, Madrid superó en población a Sevilla, esta mantuvo el rango de segunda capital de España hasta que hacia 1800 fue relegada al tercer puesto por Barcelona. En contraposición al dinamismo de esta, la metrópolis hispalense quedó sumergida en un estancamiento que no tiene fácil explicación, pues aunque hubiera perdido el monopolio del comercio americano poseía otras variadas fuentes de riqueza: era centro de una vasta y rica región agrícola, centro administrativo de primer orden, tanto en el aspecto eclesiástico (las rentas del arzobispo y cabildo sólo eran inferiores a las de Toledo) como en el civil...²

Pero, intentemos acercarnos a esa realidad de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVIII a través de la peripecia vital de una mujer, Rosario Fernández, de su familia y del entorno que el azar le deparó vivir.

Don Antonio Ponz (1725-1792), el erudito autor de un famoso *Viage de España*³ en 17 volúmenes en forma epistolar que empezaron a imprimirse en 1772, había viajado a Andalucía, previamente a la publicación de su libro, por encargo del conde de Campomanes para inventariar los bienes dejados por la Compañía de Jesús tras su expulsión (1767). Aunque su mirada fuera especialmente artística, pues era pintor e historiador, se convierte probablemente en la más autorizada para acompañarnos en nuestro viaje a la época en que naciera y viviera Rosario Fernández su infancia y primera juventud en Sevilla.

De esta manera nos cuenta Ponz su llegada a la ciudad:

...Dejando a la Cartuja de nuestra Señora de las Cuevas, situada en la orilla derecha de la corriente del Guadalquivir, entraremos en el inmediato barrio de Triana, que tiene la misma situación, dividiéndole el río de la ciudad. El vecindario de dicho arrabal es muy numeroso, y se extiende en largo espacio a la orilla del río; pero no sé si será exacto

2. *Ibíd.*, p. 226.

3. Ponz, A., *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Imprenta de Ibarra, Madrid, 1780.

el cómputo de que tiene dos mil casas habitadas, y si será puntual su etimología de la voz *Traiana*, como si se dijese *Civitas Traiana*, por haber nacido Trajano en la vecina Itálica...⁴

La visión que el viajero tendría a su llegada a Sevilla, desde cualquier camino por el que accediera a ella, sería la del recinto amurallado, pero si lo hacía desde las colinas de San Juan de Aznalfarache divisaría desde arriba un abigarrado tejido de calles presidido por la inmensa mole de la Catedral y la torre de la Giralda. El viajero holandés de origen inglés, Richard Twiss, reseña en su estancia en la ciudad en agosto de 1772: «...Todas las calles de Sevilla son estrechas, sinuosas y mal pavimentadas; las casas son muy altas, lo que hace las calles sombreadas y mucho más frescas de lo que de otra manera serían. Hay en ella más palacios y otros edificios singulares, que en cualquier otra ciudad española...».⁵ Y el médico y curioso viajero inglés Joseph Townsend que visitaba la ciudad en 1787, insistía sobre la cantidad de mendigos harapientos que pululaban por la ciudad⁶.

Si se llegaba, como nos cuenta don Antonio Ponz, por la parte de Triana, debería entrarse por el camino de Castilla, actual calle del mismo nombre, encontrar al final el castillo de San Jorge, en aquel momento sede de la Inquisición, y atravesar el río por un puente de barcas –«...*a mean and shabby bridge [...] of boats, forming the segment of a circle, according as the tide runs...*», según Twiss⁷– que, según otras descripciones de la época, partía, «...por el lado de Sevilla, de una glorietta cercada de poyos y barandas de hierro para asiento a las personas que gustan divertirse con la muchedumbre de carruajes y gentes de a pie y a caballo que por él circulan [...]; además, en los accesos al puente en ambos lados había pinturas de la Virgen y los

4. *Ibíd.*, t. VIII, p. 237.

5. Twiss, R., *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*. London, 1775, p. 301.

6. Townsend, J., *Viaje por España en la época de Carlos III*. Madrid, 1988, p. 265 y ss.

7. *Ob. cit.*, p. 301: «...un modesto y descuidado puente [...] de barcos, formando el segmento de un círculo, de acuerdo con el sentido de la marea...».

santos, así como de grotescos moros...»⁸. Al estar flotando sobre el nivel de agua del río, su altura con respecto a las orillas oscilaría según la estación del año, y aunque «...gruesas cadenas de hierros y cabos, asegurados en las márgenes, hacen el puente poderoso para resistir los continuos flujos y reflujos de las aguas, puédesse partir este puente, y de hecho se parte por las compuertas, luego que el río toma notable elevación...»⁹.

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 aparición¹⁰.

Así pues, y a falta de una cifra más precisa, atribuyendo cuatro personas al número de vecinos o cabezas de familia, podemos calcular que alrededor de 1755, año del nacimiento de Rosario Fernández, la población del barrio de Triana estaría en torno a los 10.000 habitantes, lo que suponía aproximadamente el 12% del total de la ciudad, cuya población para la época citada era de unos 85.000 habitantes.

La ciudad conservaba aún las murallas almohades con una longitud de más de 7 kilómetros, equivalentes a las 8.750 varas castellanas de que hablaba Rodrigo Caro¹¹ un siglo antes. Al recinto amurallado se accedía por dos postigos y 13 puertas, la más destacada de las

8. Fischer, C. A., *Voyage en Espagne aux années 1787 et 1789*. Paris, 1801, t. II, p. 166.

9. *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. En la oficina de Vázquez, Hidalgo y compañía. Año de 1789*, p. 93.

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

11. *Antigüedades y principado de la Ilustrísima ciudad de Sevilla y corografía de su convento jurídico o antigua Chancillería*. Sevilla, 1634.

cuales era la Puerta de Triana, situada enfrente del puente que unía la ciudad con aquel barrio, justamente en la actual calle de Reyes Católicos en su confluencia con Santas Patronas y Julio César.

A mano derecha del viajero, en el Arenal, una vez aplanado el llamado monte del Baratillo, se construía a partir de 1750 la plaza de toros de la Real Maestranza, cuya fachada exterior fue completada enseguida, aunque su interior siguió siendo de madera en sus dos terceras partes, rematándose en material el resto durante las décadas siguientes¹².

2. NACIMIENTO Y PRIMERA INFANCIA EN TRIANA (1755-1757)

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 que afectó a 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.

De «lastimoso» califica Guichot¹³ el aspecto que tenía la ciudad tras el terremoto, cubierta de solares desiertos y edificios ruinosos. La incuria de los propietarios de las casas (en una abrumadora mayoría pertenecientes a mayorazgos, patronatos, órdenes militares, capellanías, obras pías y otras corporaciones) contribuía a esta desolación. Sin embargo, se procedió con sorprendente rapidez a la reconstrucción de las iglesias, conventos y palacios nobiliarios afectados, lo que agilizó en los inmediatos años posteriores el negocio de la construcción. A ello contribuirían, por otra parte también, las órdenes del cabildo municipal y del Consejo de Castilla para la edificación en los solares abandonados tras el seísmo, lo que sería causa, sin duda, del movimiento económico que se aprecia en los años siguientes.

12. Aguilar Piñal, F., *Historia de Sevilla. El Siglo XVIII*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989, p. 81.

13. Guichot, A., *Historia del Ayuntamiento de Sevilla*, III, p. 89.

El 24 de septiembre anterior al catastrófico terremoto, había nacido Rosario Fernández Ramos, la que luego sería actriz famosa, conocida como la Tirana, según consta en partida de bautismo existente en la parroquia de Santa Ana¹⁴ 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 Ceuta de donde siendo de 9 años sus padres la trajeron a esta ciudad [...] y viven en la calle Larga...»¹⁵.

Existían en la Sevilla de aquel momento 15 parroquias. De la de Santa Ana, única de Triana, ayudada en su tarea por la Iglesia de Nuestra Señora de la O, dice Ponz que era «...bastante grande a proporción del arrabal: su obra es de estilo gótico; y aunque su antigüedad se refiere al tiempo del rey don Alfonso el Sabio, que la fundó, naturalmente habrá tenido sus restauraciones...»¹⁶.

Las parroquias elaboraban anualmente el llamado libro de matrícula o padrón en que se inscribían todos los vecinos mayores de 7 años, con datos familiares, de estado civil y de los menores de 25 años no casados. Los padrones acreditaban la vecindad y el cumplimiento de los deberes religiosos con motivo de la Pascua. Esta riquísima documentación se conserva en buen estado en la mayoría de las parroquias y acredita anualmente su vecindario.

Para aquella época en que aún no existían los registros civiles que certificaran la vida de los ciudadanos, los libros parroquiales de bautismo, matrimonios, defunciones y padronales, constituyen una fuente única de conocimiento de nuestros antepasados. Por otra parte, estos libros servían también para el control de la vida ciudadana, pues a veces la autoridad civil los utilizaba para certificaciones civiles, censos profesionales y militares y otras finalidades.

Hemos visto a los padres de Rosario empadronados en la parroquia de Santa Ana, ya casados en 1754, en los padrones de 1755 y 1756, viviendo junto a Juana Nicolasa García, madre de Juan Fernández, que

14. Véase Apéndice documental. I. Familia, 2.

15. *Ibíd.*

16. Ponz, *ob. cit.*, t. VIII, p. 238.

figura como viuda en ambos. Antonio José Fernández, abuelo de Rosario y marido de la citada Juana Nicolasa, debió de fallecer en fecha anterior, pero no hemos podido hallar su partida de defunción. Pocos datos poseemos sobre este abuelo paterno, aunque creemos que habría sido escribano de cabildo en la localidad cercana de Castillo de las Guardas¹⁷.

El hecho de que la familia de Juan Fernández compartiese una sola vivienda, sin más vecindario, denota un cierto estatus social en un barrio en el que existían 26 casas corral, tipología de habitación típicamente sevillana y característica de los estratos más humildes de la población de la ciudad¹⁸. Vivían, como queda dicho, en la calle Larga, la actual calle Pureza, entonces la calle más importante del barrio. Paralela al río, estaba presidida por la parroquia de la Señora Santa Ana y contenía algunas de las mejores casas solariegas 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 calle Orilla del Río era la que albergaba la mayor cantidad de hijosdalgo empadronados en todo el barrio.

Con estos datos, podemos calificar a la familia en la que nace Rosario Fernández como de clase media, o mejor dicho «acomodada», esa clase media naciente, frágil, que caracteriza el momento histórico. La fragilidad a la que aludimos se refiere a su condición económica, en una sociedad en que no existía el acceso fluido al dinero que sólo un sistema crediticio puede asegurar. Respecto al modelo de familia en la que nació Rosario, sabemos que lo habitual en los medios sociales acomodados era que primara el interés económico a la hora de elegir pareja, y que los intereses sentimentales quedaran en segundo plano. Aunque Juan Fernández y Antonia Ramos, aún solteros, vivían en el mismo barrio, sabemos que ella vivía en una zona más modesta, aunque tampoco en una casa de vecinos. Parece, pues, que se producía uno de los requisitos más habituales para el matrimonio de entonces: la igualdad de fortunas.

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

18. Tornero Tinajero, P., ob. cit., pp. 37-41.

Una diferencia sí que nos llama la atención desde el mismo expediente de matrimonio, y es que Antonia no sabe firmar. Es decir: no sabe leer ni escribir, mientras que vemos a Juan firmar en múltiples documentos, aparte de acudir muy frecuentemente a las escribanías públicas y desenvolverse en ellas ampliamente. Ello nos hace suponer que aquel matrimonio estaba más presidido por intereses amorosos y sentimentales que económicos. Sabido es que las estrategias matrimoniales en que primaban los intereses económicos y de linaje eran más propias de las clases privilegiadas, preocupadas por el mantenimiento del honor y la economía familiar. En una extracción medianamente acomodada como suponemos la del hogar de la pequeña Rosario, el ambiente debía de ser emocionalmente confortable.

También sabemos, siempre por la información padronal, que Juan era hijo único y Antonia tenía varios hermanos y hermanas. Por lo que hemos visto, los padres de Rosario vivían en una casa unifamiliar en un barrio donde existían muchos «corrales» de vecindad. Ello nos conduce a pensar que el modelo estaría más en la línea de una familia íntima, privada, separada de la mirada exterior, todo ello dentro de los límites que la convivencia humana tradicional española –tan dependiente de la mentalidad cristiana– suponía, en cuanto a que las diferencias económicas no implicaban desprestigio social.

Juan Fernández, el padre, figura en los primeros años de la vida de Rosario como un pequeño comerciante con un establecimiento de «refino»¹⁹ en la calle Larga de Triana, firmando un poder a procuradores en el que testifica un tal Antonio Lince²⁰. Este testigo que presenta Juan Fernández, debía de ser familiar –probablemente sobrino– de Pedro Lince de Verástegui, acaudalado comerciante con Indias y futuro primer síndico personero²¹ del cabildo sevillano. Como documenta

19. DdA, tomo V (1737): Establecimiento de «refino»: «Usado como sustantivo, se toma en Sevilla por la lonja donde se vende cacáo, azúcar, chocolate y otras cosas».

20. AHPS, Of. 17, libro 18513, f. 1393 r-v.

21. El cargo de síndico personero del común fue creado por Carlos III en 1766 como respuesta al conocido como Motín de Esquilache de 1766 y con la finalidad de dar voz en los ayuntamientos al pueblo. Véase Domínguez Ortiz, A., *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid, 1988.

Fernando J. Campese, en su 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 dedicó con gran aprovechamiento al comercio con América, indistintamente desde Sevilla y Cádiz²². Creemos, pues, que este Antonio Lince sería un comerciante, colega y amigo de Juan Fernández que le suministraría productos que podemos llamar coloniales (como el cacao, azúcar, chocolate, etc.) para la venta en su tienda.

Por los datos que tenemos, Rosario Fernández pasó su primerísima infancia en el barrio de Triana. Poco sabemos directamente relacionado con esta etapa de su vida, pero sí podemos intentar acercarnos a las condiciones en las que se desenvolvían los infantes de entonces.

Asomémonos, pues, a los primeros días de vida de los niños del siglo XVIII. Aunque en el medio social y urbano en que Rosario Fernández pasó su crianza probablemente estas prácticas iniciales de cuidado infantil estaban ya desterradas, entre la gente humilde de las ciudades y en el medio rural, se envolvía al bebé recién nacido con bandas de tela con las piernas y los brazos bien estirados, impidiéndole cualquier movimiento para que, según las creencias de la época, creciese recto y bien proporcionado. Al estar los bebés envueltos de una manera tan ceñida, rara vez se les desnudaba y cambiaba, lo que, a pesar de ser anti-higiénico, se creía que protegía la piel y la salud de los pequeños. A partir de mediados del siglo XVIII, los médicos y las autoridades aunaron esfuerzos para modificar muchos de los comportamientos citados. Se combatió de manera acérrima el vendado de los bebés, con resultados visibles en los medios urbanos pero mucho menores entre las poblaciones rurales donde resultaba más difícil de erradicar. Por otra parte, la necesidad de higiene surgió con fuerza como un tema con gran futuro.

En 1789, el abate jesuita Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809) se hacía eco ya del abandono progresivo de estas prácticas en su *Historia de la vida del hombre*, publicada primero en italiano en su exilio romano tras ser expulsado junto a sus compañeros jesuitas. Valga la

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

extensa cita por su plasticidad y por la hermosa consideración hacia el ser humano recién nacido. Decía el polígrafo en el capítulo dedicado a la «Mortandad de infantes; conducta que se debe tener con ellos desde su nacimiento hasta el tercer mes de su edad»:

...Apenas el infante ha salido de la cárcel en que se formó, y se ha despojado de la cubierta y suciedad de humores que le rodeaban, cuando se ve miserablemente destinado a otra cruel prisión, cual es la prisión o tortura de las fajas, con que según la común práctica de Europa le atan y sujetan como a un vil esclavo [...] La opresión de las fajas, puede impedir fácilmente la libre respiración, y la circulación de la sangre. La máquina corporal del niño es tan delicada y tierna, que la menor violencia basta para desconcertar su disposición, y la economía digestiva y animal [...] Todos podrán advertir que comúnmente los infantes no suelen llorar cuando están desnudos; antes bien están alegres y risueños; se mueven, manotean, dan saltos y hacen otros actos semejantes, que nos dicen el tormento en que los tenían las fajas. No por esto pretendo desterrar todo uso de fajas; mas solamente el abuso. Fájense los niños; mas esto se haga con aquel tiento y delicadeza que corresponden a sus miembros, tan tiernos como la cera [...]; lo acertado es fajarlos de manera que se impida solamente el movimiento de los brazos...²³

Este interés médico y social dio lugar a una nueva valoración del niño. La conciencia de la elevada mortalidad infantil puesta de manifiesto por las primeras estadísticas de población, junto al interés del Estado por aumentar la población, hicieron el resto. Desde el punto de vista de la producción médica en nuestro país, además de traducirse cuanto de interés se había publicado en el extranjero, hubo interesantes aportaciones propias relativas a la formación de las parteras y a las prácticas quirúrgicas en el alumbramiento²⁴.

23. Hervás y Panduro, L., *Historia de la vida del hombre*, Imprenta de Aznar, Madrid, 1789, p. 202 y ss.

24. Véase Blasco Martínez, L., Peset Reig, J. L., *Higiene y sanidad en España al final del antiguo régimen*. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

Por lo que iremos conociendo de los padres, la pequeña Rosario debió de formarse en el ámbito tradicional de una familia medianamente acomodada en un barrio eminentemente popular. Podemos intuir que sus cuidados maternos y lactancia pudieron ser encomendados a una nodriza o «ama de cría», como se las conocía, precisamente muy abundantes en la parte del barrio de Triana en que vivía la familia Ramos, por lo que sabemos por las ofertas de este servicio incluidas en el *Hebdomadario útil*²⁵ que se publicaba en la Sevilla de entonces. Era frecuente la oferta y demanda de amas en una época en que aún no habrían penetrado con fuerza las nuevas ideas ilustradas que tanto insistieron en el papel insustituible de las madres²⁶.

Una vez superado el parto, momento letal también para muchas madres, el peligro no disminuía. La mortalidad infantil, sobre todo durante el primer mes de vida, era muy elevada. Esta mortalidad era provocada por causas endógenas, casi imposibles de dominar, y también por factores exógenos que sólo se fueron venciendo a partir del siglo XIX.²⁷ Pasado el primer año de vida de los niños, el siguiente y peligroso paso era el destete del infante, que se producía hacia los dos años aunque podía ser más prematuro o mucho más tardío. En muchos casos, debido a prácticas ancestrales, la alimentación escogida no era la adecuada, el cambio era demasiado brusco y las enfermedades gastrointestinales provocaban frecuentemente su muerte.

Ante el panorama descrito, no es difícil imaginar que el miedo a la pérdida acompañara ineluctablemente a la alegría del nacimiento. ¿Cómo harían compatible ambos sentimientos los padres de entonces? Cuando nos acercamos a la historia desde nuestros modos de pensar, como no puede ser de otra manera, algo que nos intriga es el concepto de la muerte que pudieran tener nuestros antepasados.

25. *Hebdomadario útil sevillano*, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, 1758-1759.

26. Morant, I., Bolufer, M., *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid, 1998, p. 226 y ss.

27. Véase Lopes, María Antónia, «Nacer y sobrevivir: la peligrosa infancia en Portugal durante los siglos XVIII y XIX», en *La infancia en España y Portugal. Siglos XIV-XIX*. Núñez Roldán, F. ed., Madrid, 2010.

Nos estamos refiriendo a una época en que la esperanza media de vida, remontada la mortífera infancia, no superaba los 35-40 años, y en que los conocimientos médicos eran sumamente rudimentarios. Aunque se observan esfuerzos por la mejora en la salud pública, tarea en la que se empeñaban en Sevilla los doctores de la Real Academia de Medicina, la supervivencia era una lucha en cualquier tramo de la edad, pero muy especialmente temían los padres perder a sus hijos en la llamada primera infancia, entre el nacimiento y los 3 años.

Mucho se ha discutido respecto a la «inversión afectiva» que los padres podrían estar dispuestos a arriesgar en estas circunstancias, especialmente debido a la afirmación inicial de Ariés²⁸ que, ante el fenómeno de la alta mortalidad infantil anterior al siglo XVIII, no pudo sino suponer que los padres preferían no ligarse afectivamente a los pequeños por miedo a perderlos. A partir del siglo XVII se produjeron, sobre todo en las capas superiores y urbanas de la población, cambios de actitud ante la infancia que se perciben indirectamente en las prácticas y sentimientos reflejados en la correspondencia y noticias investigadas²⁹, en las que se constata que un nuevo vínculo sentimental se fue desarrollando, conforme se fue abandonando la creencia de que la muerte infantil era inevitable, a partir de las mejoras en la higiene pública y privada en las áreas urbanas y los avances de la medicina como el gran descubrimiento de la vacunación contra la viruela por Jenner.

3. LA FAMILIA FERNÁNDEZ-RAMOS SE MUDA AL BARRIO DEL SAGRARIO (1758-1760)

Cuando la pequeña Rosario Fernández apenas contaba con poco más de dos años, el matrimonio va a cambiar de domicilio desde Triana al barrio del Sagrario, al centro neurálgico de Sevilla. Este cambio

28. Ariès, Ph., *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. 1960, p. 36 y ss.

29. Woods, R., *Children Remembered Responses to Untimely Death in the Past*, Liverpool University Press, 2006, p. 41.

se produce 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 bautizada³⁰. Los últimos meses del año anterior y el propio enero de ese año habían sido, según nos cuenta Matute³¹, extremadamente lluviosos en Sevilla, y el río inundó gravemente la ciudad y también el barrio de Triana. Probablemente fuera este el motivo inmediato de la mudanza de la familia. Quizás la vivienda que ocupaban en la calle Larga en Triana se había visto afectada por el terremoto de 1755, y se había convertido en inhabitable con las inundaciones del otoño-invierno 1757-1758.

Domínguez Ortiz caracteriza a la collación o barrio del Sagrario de Sevilla como su centro administrativo³²: en torno al Alcázar vivían muchas de las autoridades civiles. También albergaba el Ayuntamiento, la Universidad literaria, la Real Audiencia, la Lonja, la Casa de la Moneda, la Aduana y la Fábrica de Tabacos. Por otra parte, en torno a la Catedral y al palacio arzobispal, se avecindaba el poderoso cabildo eclesiástico. Si el anterior negocio de «refino» no iba bien, acercarse a la zona donde vivía la élite administrativa y eclesiástica de la Sevilla de entonces, podía significar una salida a la situación económica de la familia Fernández-Ramos.

Pero aparte de la relevancia administrativa y eclesiástica de la zona, también la collación del Sagrario concentraba a la élite comercial de la ciudad. La zona comercial se extendía desde las gradas de la catedral a la calle Sierpes, pasando por la Alcaicería de la Seda³³. Sólo en ésta se encontraban tres de las 24 escribanías públicas con que contaba la Sevilla de la época, a la que habría que añadir una cuarta

30. APSS, Libro de Bautismos, nº 65, f. 40, 1758: «En domingo cinco de febrero de mil setecientos cincuenta y ocho, yo el licenciado Pedro Muñoz de Zarate, cura del Sagrario de esta Sta. parroquia Iglesia de Sevilla, bauticé a Francisca de Paula María del Carmen que nació el día veinte y ocho de enero próximo pasado, hija de Juan Fernández y Antonia Ramos, su mujer, fue su padrino Eugenio Ramos...».

31. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy Noble y muy Leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, por don Justino Matute y Gaviria*. Imp. de E. Rasco, Sevilla, 1887, p. 153.

32. Domínguez Ortiz, A., ob. cit., p. 277.

33. *Ibíd.*

en la contigua Punta del Diamante (esquina de calle Génova con calle Alemanes) y dos más en calle Tundidores (actual de Hernando Colón). Y otras cuatro escribanías estaban radicadas en la vecina Plaza de San Francisco, a las que deben sumarse dos en calle Sierpes y una en calle Colcheros (actual calle Tetuán). Ello nos da idea de que la actividad pública, comercial y económica necesitada de la fe pública, se concentraba en esta zona de la ciudad a la que se trasladó a vivir el matrimonio Fernández-Ramos.

Los empadronamientos parroquiales se elaboraban en torno a la Semana Santa, con vistas al cumplimiento pascual (precepto de Comunión y de confesarse al menos una vez al año) al que todos los fieles mayores de siete años estaban sometidos. Ya en el que corresponde a 1758 figuran empadronados en la parroquia del Sagrario Juan Fernández, Antonia Ramos y Juana Nicolasa García, abuela materna de Rosario. Esta no figura empadronada hasta 1763, es decir con 7 años, una vez hecha la primera comunión. En toda esta serie de padrones de 1758 en adelante, figuran el matrimonio y la abuela Juana, uniéndose a partir de 1760, Jerónima Ramos, tía de la pequeña. El domicilio, según los datos del padrón, debía de ser aledaño a la plazuela de Santa Marta, en el inicio de la calle de la Borceguinería (actual Mateos Gago), en la llamada Plazuela del Arzobispo, trasera al denominado Corral de los Olmos, dependencia de la Catedral que aún permanecía cubriendo la actual plaza, hasta su derribo a fines del siglo XVIII.

Poco más de un año después de su establecimiento en el nuevo domicilio, el 23 de mayo de 1759, comparecieron Juan Fernández y Antonia Ramos ante don Juan Montero de Espinosa, escribano titular del oficio 17 de Sevilla, sito en la Plaza de San Francisco, para, después de declarar que en esa fecha viven en la calle de la Borceguinería, otorgarse poder testamentario mutuo, donde ya figuran los hijos habidos:

...En el nombre de Dios, amén. Sepan cuantos esta carta de poder vieren como nos Juan Fernández y Antonia Ramos su legítima mujer, vecinos de esta ciudad de Sevilla, en la Borceguinería, collación de Sta.

María la Mayor [...] estando la susodicha embarazada y ambos con salud [...] declaramos hacer cinco años poco menos que contrajimos legítimo Matrimonio [...] a cuyo tiempo no entramos dote ni Capital alguno pues cualesquiera bienes y caudales que tenemos es adquirido durante nuestro matrimonio por lo que [...heredamos] a cada uno la mitad de que tenemos para nuestros hijos legítimos a María del Rosario de edad de cuatro años, a Francisca de Paula de diez y seis meses y al próximo varón o hembra...³⁴

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 la firma de Juan Fernández por él mismo y por su mujer, Antonia Ramos, pues ella no sabe firmar. Además, en un documento firmado el mismo día y contiguo al poder testamentario al que acabamos de aludir, encontramos a Juan Fernández «con Posada en la Borceguinería» actuando como testigo de otro poder testamentario de un vecino, Miguel de Chaves, maestro pastelero³⁵. Es la primera vez que vemos a Juan Fernández como posadero.

En el poder testamentario que hemos visto que se otorgaban mutuamente los padres de Rosario Fernández, encontramos algunas claves que consideramos decisivas para entender la sociedad de aquellos tiempos. La aventura de tener hijos podía ser mortal para las mujeres, así que quizás el matrimonio Fernández-Ramos, de 29 y 24 años respectivamente, decidió poner las cosas en orden antes del nacimiento de ese nuevo hijo. Este tipo de escrituras de poder testamentario mutuo eran abundantes en los protocolos notariales de la época. Nos hemos referido ya a la presencia constante de la muerte en la mentalidad de entonces y a sus causas. Lógicamente, este tipo de documentos testamentarios eran más abundantes entre la clase media y alta susceptibles de poder dejar algunos bienes a sus familiares. Entre la gente más humilde, eran más frecuentes las «declaraciones de pobreza», que eran una especie de testamentos que

34. AHPS, Of. 17, Libro 1º, 1759, f. 627.

35. *Ibid.*, Of. 17, Libro 1, 1759, f. 626 (rfº 11173).

declaraban el estado de la familia, sus componentes y si había algún pequeño patrimonio que legar, pero que sabemos que ocultaban muchas veces mandatos testamentarios de bienes no declarados³⁶.

La mortalidad, especialmente la epidémica, había mermado la población de Sevilla desde unos 120.000 habitantes en su momento de mayor esplendor a finales del siglo XVI a unos 65.000 a principios del siglo XVIII. El resto de este siglo, especialmente su segunda mitad, sería de aumento sostenido hasta los 90.000 que se calculan a finales de la centuria. Las epidemias de 1648 y la de 1709 contribuyeron sin duda a la decadencia de la ciudad. Si unimos a ello las continuas inundaciones provocadas por las crecidas del río (especialmente en los años de 1708, 1758 y la de 1784, la más catastrófica de todas) podemos hacernos una idea de la sensación de inseguridad en la vida de los sevillanos de aquella época.

Por otra parte, es bien sabido cómo la cabecera del comercio colonial español había pasado definitivamente en 1717 a Cádiz. La prosperidad de la ciudad se había ido derrumbando desde la segunda mitad del siglo anterior, y aunque mantenía una estrecha vinculación con el comercio americano en el que participaban los «cargadores»³⁷, en muchos casos miembros de la nobleza, Sevilla había perdido gran parte de la actividad portuaria y administrativa que generaba dicho comercio, quedando así mucho más vinculada a la actividad agropecuaria, dependiente de los caprichos de una meteorología caracterizada por sequías e inundaciones y las consecuentes secuelas de escasez e incomodidades catastróficas.

Sin duda, esta sensación de insoportable inseguridad ante el futuro, incluso el más inmediato, contribuiría a la parálisis económica y social que se produjo en la ciudad de Sevilla y no sería ajena paradójicamente al nacimiento de la afamada Academia de Medici-

36. Véase Sánchez Escobar, F. M., «Las declaraciones de pobreza como fuente histórica», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid, LI, 2011, pp. 157-179.

37. RAE U 1780: «El mercader que embarca sus mercancías para comerciar con ellas en otras partes. Dícese más comunmente de los que tratan en la carrera de Indias». Heredia Herrera, A., «Elite y poder: Comerciantes sevillanos en el siglo XVIII». *Archivo Hispalense*, nº 213, (1989), pp. 70-92.

na³⁸, gloria de la ciudad, fundada en 1697 y que el analista Arana de Varflora describe en 1789, citando la protección real renovada en el reinado de Carlos III, por la que obtuvo sede en la calle de Armas, actual Alfonso XII, en los siguientes términos: «...tiene hermosa sala para actos literarios [...] clase de botánica para enseñar esta facultad, Teatro Anatómico [...] Biblioteca, Archivo y Jardín Botánico...». La Academia estaba muy pendiente de las epidemias y era sin duda un centro científico destacado en el país. El ya citado *Hebdomadario útil sevillano*, publicación pionera para aquella época, y de la que seguiremos hablando a continuación, daba cuenta de sus sesiones científicas regulares.

Esta era la ciudad en que se desenvolvía la familia Fernández-Ramos, cuyo salto desde Triana al centro neurálgico de la ciudad, al barrio del Sagrario, nos parece ser un indicio importante de la trayectoria, del estatus social y de las aspiraciones de Juan Fernández, el padre, a quien acompañaremos hasta su muerte. El barrio de Triana, como se ha dicho, era eminentemente popular, de un nivel económico y social inferior, en general, al de la nueva residencia del matrimonio. 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, a los que podemos añadir otros procedentes de una fuente que consideramos bastante fiable y sintomática: 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 de nuevo al *Hebdomadario útil sevillano* que su impresor José Navarro y Armijo comenzó a publicar en 1758, con una serie de secciones de información más o menos fijas, entre las que figuraban la relativa a «Actos Píadosos», «Actos Académicos», «Ventas y Compras», «Amos y Criados», «Pérdidas», «Hallazgos», «Robos», «Restituciones», «Noticias Extraordinarias» y noticias de carácter económico como cambios monetarios, precios

38. Véase Hermosilla Molina, A., *Cien años de medicina sevillana. La Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, 1970.

de granos y detallada noticia de la llegada de flotas de Indias al puerto de Cádiz y de las ingentes riquezas que transportaban.

Pues bien, en la sección de «Amos y Criados» es frecuente ver el ofrecimiento para colocarse de criado o criada y, sobre todo, tal como ya hemos reseñado respecto a las amas de cría, por parte de vecinos del barrio de Triana, especialmente de las zonas más populares como la calle Castilla y la de María Niño, curiosamente la calle donde vivía Antonia Ramos con su familia, tal como hemos podido documentar consultando los padrones de la parroquia de Santa Ana³⁹. Ello denota un origen más humilde de la madre, 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 Fernández⁴⁰. Blas Ramos habría servido probablemente en la conflictiva zona de Gibraltar y Ceuta, puntos álgidos de los repetidos intentos que por la recuperación de la plaza gibraltareña hicieron los ejércitos españoles durante el primer tercio del siglo.

4. EL PADRE, JUAN FERNÁNDEZ

En el mes de agosto de 1759, llegaba a término el embarazo de Antonia y nacía un niño, Juan Bartolomé, según consta en la partida de bautismo que obra en la parroquia del Sagrario⁴¹. No hemos vuelto

39. PSAS, padrón 2º, nº 370 (1752) y nº 374 (1754): en el primero de ellos figuran: Blas Ramos, soldado; Beatriz Muñoz, ausente, su mujer; Antonia, Antonio, Francisco, hijos. En el segundo figuran empadronados en un domicilio distinto: Blas Ramos, soldado; Beatriz Muñoz, su mujer; hijos: Catalina Ramos, casada; Eugenio Ramos, soltero; Antonia Ramos, soltera; Francisco Ramos, soltero; Gerónima Ramos, soltera.

40. AHPS, Of. 17, leg. 11178, f. 1029.

41. 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 Fernández y de Antonia Ramos, su legítima mujer...».

a encontrar rastro del pequeño Juan, por lo que probablemente moriría al nacer. Cuando los niños morían en el primer año ni siquiera existe una partida de defunción que atestigüe su muerte. Solamente cuando morían niños a partir de los 2-3 años, se les enterraba haciendo constar en la partida de defunción su condición de «párvulo».

Sin embargo, en un padrón de la parroquia del Sagrario del año 1769⁴² figura junto a las dos hermanas Rosario y Francisca de Paula otro hijo llamado José que no vuelve a aparecer junto a sus padres en padrones posteriores. Ello nos hace suponer que habría nacido en 1762, que contaba con 7 años y que moriría en 1769, aunque no hemos encontrado su partida de defunción. La tragedia de esta muerte puede contribuir a explicar acontecimientos que abordaremos más adelante.

Como decíamos, la mudanza desde Triana a la collación del Sagrario supone, en nuestra opinión, un deseo de mejora económica y 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. Nos hemos referido anteriormente a la movilidad económica que se notaba en la ciudad, debida seguramente a la actividad generada por la reconstrucción de los daños generados por el terremoto de 1755. Paralelamente, los últimos años de la década anterior y, en general, el reinado de Fernando VI (1746-1759) habían sido pacíficos. La amistad con Inglaterra facilitaba la llegada de las flotas de Indias tan importantes para la economía española de la época, pues suponían la llegada de dinero líquido o de metales preciosos convertibles en el numerario tan necesario para la vida cotidiana. Aunque las flotas arribaban a Cádiz, la integración económica de aquella ciudad con Sevilla era muy intensa y los efectos de bonanza económica que allí se generaban repercutían inmediatamente en Sevilla.

Las consecuencias de esta bonanza económica podrían hacer contemplar con optimismo el negocio de posadero que decide em-

42. Padrón 4, 1769, nº 405: Juan Fdez., Ant^a Ramos, María Fdez., Fca. Fdez., Joseph Fdez., *Bernarda Romero, Juana Gallardo, Beatriz Muñoz.

prender Juan Fernández en aquella época. A este respecto, el analista Matute da noticia⁴³ de que en 1758 se abría una nueva posada o fonda, situada entre las calles Francos y Placentines, con todas las comodidades y servicios de las mejores de Europa. El viajero Twiss nos cuenta que en su estancia en la ciudad en agosto de 1772, se alojó en la Posada de la Cruz de Malta, «...the best of Spain...»⁴⁴, quizás aludiendo a la que se refiere Matute. El mismo año de 1758 se abría el primer café al estilo europeo, en la actual calle Alemanes esquina a Génova (hoy Constitución): *La Punta del Diamante*, activo hasta finales del siglo veinte. En cuanto al resto de posadas y paradores, se mantenían desde el siglo anterior los de la Alfalfa, la Encarnación y la Posada del Lucero, entre otros, regentados en su mayoría (como ocurría con las tabernas o botillerías) por italianos y franceses, al no estar bien visto dedicarse a estos menesteres según la mentalidad imperante entre los sevillanos de la época.

Sin duda, estas circunstancias económicas acabarían por decidir a Juan Fernández a regentar la llamada «Posada del Arzobispo», probablemente situada en casas propiedad del arzobispado, aledañas a este, tal como hemos visto. Al parecer también gozaba el padre de Rosario, hombre con fama de honrado, de la confianza de las autoridades eclesiásticas que quizás facilitasen su instalación y gobierno de la posada en sitio tan prominente.

A estas alturas, la pequeña Rosario percibiría ya el nuevo ambiente que le proporcionaba la peripecia vital de sus padres. Aunque nada sabemos directamente relacionado con nuestra futura actriz, nos aventuramos a recoger acontecimientos de la época que bien pudieran haberla impresionado. En el número 36 (agosto, 1758) del *Hebdomadario útil sevillano*, se notifica que

...Al sitio de la Borceguinería asisten 3 hombres que han traído a esta ciudad un Oso, y al son de instrumentos le hacen bailar, ejecutando diversas habilidades, sin extrañarse llevarle a ejecutarlas a casas de dinero

43. *Ibíd.*, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy Noble...*, p. 78.

44. Twiss, R., *ob. cit.*, p. 301.

y gusto: lo mismo hacen otros tres con la Linterna Mágica, y Muñecos, Coche, Navío e Hilandera que hacen correr en una tabla y divertir la vista con los movimientos de los caballos...

En el mismo número, y como contrapunto que muestra el estado de ansiedad y miedo que se vivía en la ciudad, consecuencia del terremoto de hacía 3 años y la catastrófica inundación del invierno anterior, nos habla el *Hebdomadario* del día 15 de agosto sobre una tormenta en los siguientes términos: «...Aviso de la Divina Justicia: el día 15, en la noche [...] manifestó el sumo poder un piadoso amago en una tormenta de truenos y relámpagos...».

Y en el número 42 del mismo *Hebdomadario*, correspondiente al 19 de septiembre de 1758, se nos da la siguiente noticia:

...Estrago de El Oso: el martes 22 del pasado agosto 3 hombres hacían habilidades con un oso y el 28 lo llevaron a la posada de la Borceguinería y no queriendo hacerlas, le dieron garrotazos y el oso atacó a uno lastimándolo y rompiéndole la ropa...

Ese mismo año, según nos cuenta Matute, el cabildo municipal renovaba su devoción a las santas Justa y Rufina, protectoras de la ciudad ante las epidemias y las catástrofes en general, reanudando la tradicional costumbre en la noche anterior a la fiesta de las santas, 17 de julio,

...de sacar del matadero un buey con cuerda muy enjaezado, que acompañaban muchas gentes con hachones encendidos y cañas verdes en las manos, y al son de panderos y otros instrumentos lo paseaban, trayéndolo al Real Alcázar, Alameda y otros sitios públicos...

Prohibidas las representaciones teatrales desde 1679, Sevilla no contaba con locales para diversiones públicas, excepto la plaza de toros de madera que se empezó a construir a principios de los años 50 en el allanado monte del Baratillo. Su construcción se paralizó por la prohibición de las fiestas de toros que se decretó en 1754. Ya en abril

de 1758, el *Hebdomadario* mostraba la sed de diversiones del público sevillano, comentando:

...NOTICIAS EXTRAORDINARIAS... 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...

En julio siguiente el mismo medio de información daba noticias de los festejos taurinos y las funciones de teatro en Alcalá de Guadaíra. El público sevillano debía conformarse, sin embargo, con las marionetas, la máquina real, los animales curiosos y los seres humanos monstruosos como el gigante que se exhibe en la ciudad en el verano de 1759. Se trataba de un italiano del que se dice medía 11 palmos y medio, unos 2 metros y 30 centímetros y que había causado admiración en su gira por toda Europa.

Los festejos taurinos no llegarían en realidad a la ciudad hasta la primavera siguiente de 1760, habiéndose ya inaugurado el nuevo reinado de Carlos III. Del regocijo y optimismo que la nueva situación deparaba a la ciudad, da cuenta una vez más el *Hebdomadario útil sevillano*:

...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, los que se publicaren el día 10. Los Toros, Picadores y Chulos, si estos excedieran en ligereza y destreza de su manejo y los brutos corrieran parejos en braveza, todos los aficionados lograran buena diversión; yo les ofrezco, para complemento de ella, darles una papeleta impresa de los Dueños, número de toros y divisas que sacarán para su conocimiento...

...TÍTERES, CON RASGOS DE ÓPERA. 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 más los Volatines con el mucho dinero que recogen: la entrada

se me informa ser a diez cuartos, es preciso así 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 tragedia...⁴⁵

Permítasenos intuir que la posada regentada por Juan Fernández, situada como hemos visto en el centro de Sevilla, recibiría a visitantes como músicos y quizás cómicos, con cierta frecuencia. El trasiego de cómicos y gente de teatro en general era bastante habitual entre los teatros gaditanos y los de Madrid, siendo Sevilla parada obligatoria en el camino. Además, como veremos con más detalle, se abrió en enero de 1761 un teatro de ópera en la propia Sevilla, situado frente al convento de Santa María de Gracia, lo que sin duda fue un acontecimiento extraordinario para una ciudad que por fin podía acudir a funciones escenificadas, bien que en la fórmula operística, más del gusto de los paladares aristocráticos.

Las pequeñas María del Rosario y su hermana Francisca de Paula, quien también, como veremos, se dedicaría esporádicamente al teatro, vivieron probablemente una infancia en que se producirían con cierta frecuencia acontecimientos en torno a la vida artística de la ciudad, lo que unido a la muy probable dedicación de su madre, Antonia Ramos, quizás ya por aquella época, a la escena en alguna de sus formas, probablemente cantante, las iría familiarizando con el ambiente festivo propio de la profesión teatral y musical.

En este sentido, hemos encontrado en el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla algunas anécdotas relativas a la vida como posadero y al carácter de Juan Fernández. Conocemos una de ellas por los autos que incoa y luego abandona, en 1764, el violinista Jose Cristia-

45. *Hebdomadario útil sevillano*, ibíd.

ni Reinaldi, violín primero de Cámara de la reina madre Isabel de Farnesio, quien, de paso por Sevilla procedente de Cádiz, pretende actuar ante el cardenal Solís, cosa que no consigue. Cristiani se alojaba en la Posada del Arzobispo, la que regentaba Juan Fernández, y éste es llamado en calidad de testigo por los escritos y ataques de un clérigo de menores, llamado Cristóbal de Cárcamo, al parecer también músico, quien se queja de los ensayos y conciertos que Cristiani organizaba en la posada⁴⁶.

Otra anécdota nos ilustra sobre el tipo de personaje que sería Juan Fernández, sus actividades económicas varias y el estatus social de su familia. Esta ocurrió también en 1764 y trata de la querrela criminal presentada por Felipe Ladrón de Guevara, procurador, en nombre de Juan Fernández, contra don Andrés Bianchi, «presbítero residente en esta ciudad» porque

...estando en la Feria que se celebra en la villa de Villamartín en el mes próximo pasado [...] y en presencia de diferentes personas injurió notablemente a mi parte diciendo diferentes palabras ofensivas y entre ellas que era un ladrón, que quería quedarse con lo ajeno, cuyo exceso es de la mayor gravedad, ya por su calidad, y por haberse proferido semejante dicterio en público, lastimando la buena opinión y fama lo que se hace más punible por ser el delincuente un sacerdote que por su estado tiene mayor obligación de dar buen ejemplo...⁴⁷

Pide el representante se proceda contra Bianchi y se le encarcele y embarguen bienes, pues es forastero y podría marcharse. Aunque el fiscal dice que no considera de gran importancia las injurias, se solicitó finalmente fianza de calumnia por 100 ducados. Juan Fernández no estaba dispuesto a pasar por alto una ofensa a su prestigio social, a su honor.

Este comportamiento presenta un interés más singularizado, pues en 1762 lo vemos otorgar amplio poder notarial a su esposa,

46. APAS, leg. 931 (55/1).

47. APAS, *ibíd.*

Antonia Ramos, y firmarse «Juan Fernández de Revollo» [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 Cotarelo⁴⁸ en la conocida biografía de la actriz, en el que testa como Rosario Fernández de Rebolledo, figura 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 actriz⁴⁹.

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 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 estas operaciones. Sabido es, a

48. Cotarelo y Mori, E., *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneira», 1897, p. 275.

49. 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, 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 seguirlo (ARAS, 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. 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.

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 don Antonio Domínguez Ortiz⁵⁰.

Por tanto, hemos visto ya a Juan Fernández como comerciante y posadero. 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. Como decimos, la hidalguía en una ciudad como Sevilla no estaba reñida con las actividades comerciales, al contrario, aunque otra cosa sería la dedicación a trabajos manuales propia de obreros y menestrales cuyo ejercicio hubo de ser dignificado por decreto real durante el reinado de Carlos III. Desde luego, no nos consta que Juan Fernández se dedicara a estos trabajos incompatibles con su pretendido estatus.

Seguramente para mantenerlo, vemos 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 1763⁵¹, y del comerciante en «malteses» (tejidos), avocindado en las Gradas de la Catedral, Juan Bautista Aza y Compañía, que presta al matrimonio Fernández Ramos 3.260 reales, en febrero de 1764⁵².

Para hacernos una idea y aunque resulte difícil y por tanto muy aventurado, nos atrevemos a proponer una equivalencia de la unidad monetaria más usada entonces, el real de vellón, con el euro actual. Domínguez Ortiz nos dice⁵³ que 1 real de vellón de la época equivaldría aproximadamente a 1,5-1,8 €, y de la misma equivalencia aproximadamente habla Aguilar Piñal⁵⁴. Añadamos que el salario diario de un obrero sevillano en la época oscilaría entre 6 y 8 reales

50. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1996.

51. AHPS, Of. 17, 1763, f. 647.

52. AHPS, Of. 17, 1764, f. 185 r.

53. Ob. cit., p. 390 y ss.

54. Ob. cit., p. 123.

de vellón. Todo ello puede dar una orientación aproximada del valor del dinero y del coste de la vida cotidiana en aquellos momentos. Si el salario mínimo, utilizando una expresión actual, y salvando todas las distancias, suponía unos 3.000 reales anuales, las cantidades que solicitaba en préstamo el matrimonio Fernández-Ramos hablan por sí mismas.

A partir de estos datos, podemos concluir que Juan Fernández tiene un comportamiento económico inquieto, como comerciante de medio nivel que mantiene varias actividades al mismo tiempo y se relaciona con mercaderes sevillanos de su misma clase, aparte de regentar una posada que probablemente sería lo que hoy llamaríamos una casa de huéspedes, es decir, una vivienda familiar en la que se acogían residentes de paso.

A la vista de lo anterior, permítasenos 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. Personas como Juan Fernández se hicieron probablemente 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 y el país, recién entronizado Carlos III.

5. LA MADRE, ANTONIA RAMOS

Muchos menos datos poseemos 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. Como hemos visto, 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 sobre 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»⁵⁵. Actitud que no casa con la mencionada armonía que a nuestro entender desprende el poder testamentario que ambos cónyuges se otorgaban años antes. Antonia dudaba seguramente de la sensata administración por su marido de los bienes dotales y, por ello, recurre a procuradores en 1766. Probablemente Juan Fernández daba muestras repetidamente de su afán por vivir por encima de sus posibilidades, característica que podemos atribuirle a partir de los datos que manejamos sobre él y que serían extensibles a su grupo social medioclasista de mentalidad hidalga.

En el anteriormente citado poder de testamantaría se hace alusión expresa a que no había bienes previos al matrimonio, por lo que llama la atención que Antonia aluda a su dote y arras en su poder a procuradores de 7 años después. Los bienes dotales eran recibidos en documento público por el marido y quedaban en administración de este con ciertos límites, pues aunque la mujer perdía la administración a favor del marido, dado que la dote se consideraba anticipo de la parte legítima de la herencia de los padres, podía ser objeto de reclamación por la mujer⁵⁶. ¿Puede significar ello un distanciamiento en las relaciones del matrimonio o una estrategia económica conjunta para eludir acreedores?

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, en los que las malas cosechas y el acaparamiento de productos de primera necesidad inciden en la vida diaria de presupuestos muy ajustados como debían de ser los de nuestro matrimonio.

Es difícil saber el poder adquisitivo de la familia Fernández-Ramos en aquellos años, pero por los detalles del coste de vida que

55. AHPS, Of. 17, libro 18514, f. 39 r-v.

56. Ortego Agustín, M. A., Franco Rubio, G., *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Editorial Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 44 y ss.

tenemos⁵⁷, podemos calcular que la alimentación y gastos básicos de una familia de 5 componentes, excluyendo alquiler de vivienda y vestido, no debía de ser menor a unos 350-400 reales/mes, lo que supone unos gastos anuales de unos 4.000/5.000 reales. Juan Fernández, como veremos más adelante, recurrió en 1768 a un puesto de alguacil en el cabildo municipal cuyo sueldo era de unos 600 reales mensuales, lo que daría cierto desahogo a las estrecheces de la familia. Pero sin este sueldo fijo, podemos afirmar con bastante seguridad que la familia pasaba por dificultades económicas.

Por otra parte, María del Rosario y Francisca de Paula tenían ya en 1765 respectivamente 10 y 8 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. Seguramente, Antonia Ramos, ante la situación económica de la familia, recurriría a sus habilidades teatrales.

La ocultación que los cómicos y sus familias hacían de la profesión, especialmente en la Sevilla de la época, hace difícil constatar con seguridad datos como el de la profesión de la madre de Rosario 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 documentación de los teatros de Madrid la vemos figurar en una lista de formación de compañía (proyecto, pues no está firmada) como 8ª dama en la Compañía de María Hidalgo, 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 los actores María Ladvenant y, poco después, la de Nicolás de la Calle, ambas acaecidas en la primavera de ese año, provocó 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

57. Datos extraídos de Aguilar Piñal, F., ob. cit., p. 165 y ss.

lista de actores enviada al juez protector de teatros de Madrid por el subdelegado de Granada. En la lista, fechada en 1777, en la compañía del autor Manuel Martí, figura Máiquez (el padre) como primer galán y como sobresaliente de música una Antonia Ramos que es calificada por el subdelegado de teatros, don Luis Melgarejo, como «...corta en el representado, y en el cantado es mediana...»⁵⁸. Con estos antecedentes podemos explicarnos la relación familiar de María del Rosario Fernández, la futura Tirana, con el mundo del teatro. Es plausible pensar que el ejemplo materno influiría en su futuro, pues era habitual entonces que en el mundo de los cómicos, el oficio se transmitiera de padres a hijos.

Todo ello nos induce a pensar que la madre de Rosario hacía incursiones en la escena, probablemente esporádicas. Estas incursiones pudieron comenzar en los festejos teatrales de la Sevilla de la década de los 50 y los primeros años 60, en casas particulares donde consta que las familias nobles, como la de Medinaceli y Medina-Sidonia, celebraban representaciones teatrales, que seguramente habían suplido las funciones públicas prohibidas durante toda la primera mitad del siglo XVIII en Sevilla. Por otra parte, como pronto veremos, el teatro de Santa María de Gracia abrió sus puertas en 1761.

Así que, o bien Juan Fernández se había casado con una actriz, o Antonia Ramos probó a ayudar económicamente a la familia con su profesión cómica, cuando arreciaron las dificultades. Sabido es que las funciones teatrales de la época incluían no sólo la habilidad del teatro declamado, sino la de cantar y la de bailar. Quizás estas últimas habilidades eran las que adornaban a Antonia y la introdujeron en un ambiente en que era habitual suplir luego otras partes como la de representar que en principio no tenían (al menos desde nuestra perspectiva actual) mucho que ver. Si unimos a ello un físico agraciado, la hipótesis se hace aún más plausible.

58. AVM. 4-180-1 (34).

II. LA BATALLA POR EL TEATRO

1. EL NUEVO REINADO DE CARLOS III (1759-1767)

Para situar convenientemente a la familia Fernández-Ramos dentro de la vida social de la ciudad de Sevilla y en la coyuntura histórica española del momento, conviene intentar respirar el ambiente que en la ciudad y en la monarquía hispánica suscitaba la entronización de Carlos III.

Tras la larga enfermedad y muerte del rey Fernando VI (1746-1759), se celebraba 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 monarca. A diferencia de los grandes fastos del inicio del reinado, ahora se sabe que promovidos y orquestados por el hombre fuerte del momento, marqués de la Ensenada⁵⁹, la esperada muerte del rey tuvo poco eco, excepto el de un cierto respiro, dado el dramatismo del último año de su vida.

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 Letras de Sevilla⁶⁰.

Esos eran los fastos, digamos oficiales, por la llegada al trono del nuevo rey. El *Hebdomadario útil sevillano* por su parte nos informa:

59. Zenón de Somodevilla y Bengoechea (1702-1781).

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

...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 Chamberga⁶¹ por dicha Real Maestranza en el barrio del Duque, y en la noche de este día los Fuegos...⁶²

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 orden⁶³ hacía excepción para la corte y no debió de sentar nada bien a la Real Maestranza sevillana, pues aparte de afectar a caballeros criadores de toros, provocó el 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.⁶⁴

Sorprende esta noticia cuando el país vivía bajo el desgobierno de la enfermedad degenerativa del rey Fernando VI, aunque la inmi-

61. Parte de los llamados Juegos de Cañas, practicados por caballeros maestrantes. Véase 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, p. 82.

62. *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.

63. Existe copia de ella en la Biblioteca Colombina, *Papeles de Gestoso*, Varios, t. XXX, f. 521 rº y vº.

64. *Ibíd.*, nº 4.

nencia 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 III⁶⁵.

Sea como fuere, en 1759 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 Sevilla⁶⁶. 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 pie, donde se lucían los héroes populares del barrio de San Bernardo, lugar en que se encontraba el matadero municipal. A este respecto, destacamos el hecho de que la «chambergas», el señorial «juego de cañas» citado en la noticia del *Hebdomadario*, se celebraba en la Plaza del Duque y no en el Baratillo.

La popularidad de las corridas de toros parece desbordarse en el nuevo reinado. Aguilar 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...»⁶⁷.

Junto a los festejos taurinos, la aristocracia sevillana vinculada a la Real Maestranza promovió la celebración de conciertos de mú-

65. Véase Gómez Urdáñez, J. L., *Fernando VI*, ob. cit., pp. 139-40.

66. *Ibíd.*, p. 157 y ss.

67. Aguilar Piñal, F., *Historia...*, ob. cit., p. 284.

sica al aire libre con motivo de las celebraciones anuales propias de la Hermandad, sobre todo a partir de la entronización de Carlos III⁶⁸. 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 de que la nómina de músicos se acrecentaría y ello facilitaría la realización de los títeres operísticos y las funciones de ópera de las que más adelante hablaremos. 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, como atestiguan los frecuentes conflictos entre ellas por el acaparamiento o exclusividad de los profesionales para con sus propias actividades⁶⁹.

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, cabeza del reino de Sevilla, en una especie de ciudad-estado que luchaba por mantener sus intereses, 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 relaciones con este último y con la Corona estaban marcadas desde

68. Aguilar Piñal, F., *Historia...*, ob. cit., pp. 278-9.

69. APAS, Asts. Desps., legs. 28 (1760), 30 (1763).

el advenimiento de la Casa de Borbón por la temprana fidelidad prestada a Felipe V por la autoridad civil en alianza con la eclesiástica. Esa temprana fidelidad se vio agravada por el traslado definitivo de la Casa de Contratación a Cádiz en 1717. Durante todo el resto del siglo, el cabildo sevillano trataba de obtener merced a este agravio continuas compensaciones y, sobre todo, comprensión para sus más prominentes dirigentes. Incluso en la hora de la máxima presión de la imposición centralizadora, cuando Aranda y Campomanes pilotan el Consejo, tratando de imponer la reforma municipal carolina, se «tiemplan gaitas» con el cabildo sevillano⁷⁰.

Si la monarquía absoluta se basa en que la legitimidad del poder del rey proviene de Dios y los déspotas ilustrados reclamaban la supremacía de aquel poder sobre el eclesiástico, no existía esta disputa, aparte pequeñas desavenencias, 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. Este 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, amén de su enorme poder económico, especialmente en el sector de la vivienda, en el que a través de fundaciones, capellanías y otras figuras jurídicas, ostentaba la absoluta primacía 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, además de su enorme ascendiente doctrinal a través de los púlpitos, podemos hacernos una

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

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.

Situémonos en la década de 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 Aguilar Piñal que:

...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 Historia.⁷¹

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 agrícolas del siglo, comenta Domínguez Ortiz que la década de los años 30 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,

71. Aguilar Piñal, F., *Historia...*, ob. cit., pp. 105-106.

aunque es posible que el aumento de población hiciera más sensible la cortedad de las cosechas [...]. El final del decenio fue malo...⁷²

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). A partir de entonces daba 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 beneficios 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 que estos últimos ejercían, hizo que los sevillanos se volcaran en el comercio interior de la propia ciudad y sus alrededores. De hecho, la intensificación de éste fue muy rápida.⁷³

La coyuntura histórica del momento que estudiamos ha sido caracterizada frecuentemente, en relación con la historia europea, y por extensión con la española⁷⁴, 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 al nuevo 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

72. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado...*, ob. cit., pp. 407-408.

73. Domínguez Ortiz, 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, p. 28.

74. Véase Artola, M., *Antiguo Régimen y Revolución liberal*. Barcelona, 1978.

y culturales⁷⁵. 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 burguesía ascendente por otra, para explicarnos su papel en esta coyuntura de reajustes económicos, sociales y culturales, que anuncian un cambio de mentalidad que caracterizaremos momentáneamente como ilustrado.

Sevilla, 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 marcada 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, y comienza su sustitución sin dejar de reproducir sus características. Y ello ocurre a manos de una «burguesía aristócrata» dado que, 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 ennobleció a muchos mercaderes y comerciantes, por lo que realmente «...no hay una reacción nobiliaria, sino una degradación nobiliaria...». Acceden en esa época a la condición de no-

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

bles muchos *parvenus*, política que Felipe V continuó, y aun 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 carne⁷⁶.

Esta «degradación nobiliaria» nos parece fundamental para explicar los cambios que se producen en la sociedad sevillana 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 desdén 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 Aguilar 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

76. Véase Domínguez Ortiz, 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. La «blanca de la carne» era un impuesto sobre el consumo de carnes del que quedaba exento quien podía demostrar su ascendencia hidalga.

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 ambiente nobiliario, sustituido por la frivolidad moderna, el placer de la conversación, del trato social, del juego y del espectáculo.⁷⁷

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. Creemos que sin esa ruptura mínima en el consenso ideológico de la clase hegemónica 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 1779-1795 son pequeños pasos atrás en una dinámica imparable ya en la sociedad sevillana.

¿Había despertado el nuevo monarca Carlos III 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. La ciudad bullía, con todas las dificultades, y su clase económica más boyante, la nobleza y los comerciantes «en grueso», y los pequeños, «cosecheros», «cargadores» y resto de componentes, abren un teatro de ópera. 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 la 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 en prosa y las 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

77. Aguilar Piñal, F., *Historia...*, ob. cit., p. 119.

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 en nuestra opinión, lo importante respecto a la 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 esta moral exigente basada en premios y castigos de gran alcance para mantener una mínima coherencia. Para la implementación de esta disciplina social se producía la 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 las circunstancias dramáticas a que nos hemos referido. En nuestra opinión, esta alianza 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, 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. EL TEATRO DE ÓPERA DE SANTA MARÍA DE GRACIA

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 Lumbrer (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 intendente de armada en Extremadura (1754) e intendente y corregidor en La Coruña (1757-1758).⁷⁸

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...»⁷⁹.

El asistente Larumbe debe inmediatamente a su toma de posesión, proveer a la constitución de la fianza de su *residencia*⁸⁰ y para ello recurre a uno de los comerciantes más potentes de la Sevilla de entonces, don Antonio de Aguirre⁸¹, quien se constituye en su fia-

78. Tomo estos datos de Abbad, F., Ozanam, D., *Les intendants espagnols du XVIII siècle*. Madrid, Casa de Velázquez, 1992.

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

80. 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 Márquez Redondo, A., *ibíd.*, pp. 402-405.

81. Sobre esta familia de comerciantes de origen vasco afincada en Sevilla, nos ofrece

dor⁸². Esto nos lleva a concluir que don Ramón estableció importantes relaciones desde su llegada a Sevilla con el sector comercial más boyante de la ciudad. Era habitual que los comerciantes acaudalados llevaran a cabo operaciones de este tipo entre ellos mismos, cuánto más para avalar a un cliente tan importante como la propia administración en la persona de un asistente.

El asistente Larumbe va a desempeñar un relevante 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 se mantenía obediente a las 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 públicas⁸³, 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 ejercido durante el reinado de Fernando VI. Pero también a la extensión de la permisividad hacia las diversiones teatrales en general y operísticas en particular 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 Grimal-

más datos, Heredia Herrera, A., «Comerciantes sevillanos: familias, jerarquía y poder», p. 300, en *La burguesía de negocios en la Andalucía de la Ilustración*. Cádiz, Diputación, 1992.

82. AHPS, Of. 19, leg. 13143, f. 1937, r^o y v^o. 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.

83. Los casos de Palma de Mallorca, el Obispado de Calahorra y Santo Domingo de la Calzada, Lérida, etc., confirman el hecho, como lo atestiguan algunos expedientes en AGS, GyJ, leg. 993, 53-54-55-57-61-62. Este amago de permisividad se confirmaría en 1764, de acuerdo con 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.

di, ambos italianos y este segundo, hombre de mundo, exembajador 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 tras un año y pocos meses del reinado de 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:

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...⁸⁴

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 Máquina 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.⁸⁵

84. Citado en Aguilar Piñal, F., *Historia...*, ob. cit., p. 38.

85. *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.

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 comprendía 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, organo supremo jurisdiccional de la Corona⁸⁶. A este respecto, y para esta primera etapa del restablecimiento de la diversión teatral en Sevilla, hemos podido leer una interesante carta de Larumbe al marqués de Esquilache, entonces secretario de Hacienda y Guerra, existente en el Archivo General de Simancas⁸⁷, 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.

86. Véase Abbad, F., Ozanam, D., *Les intendants espagnols...*, ob. cit., pp. 13-16.

87. AGS, SHG, leg. 544, 1762.

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 Sevilla⁸⁸.

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, incluidas las diversiones públicas.⁸⁹ Junto a ello, debe tenerse 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 vecina es 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 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, y 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 las dos y todos los

88. A este respecto, véase Carreira, X. M., «Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas», en *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2. Madrid, 1987, pp. 581-599.

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

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...»⁹⁰, pero además, la mayoría de los comerciantes 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»⁹¹.

Cádiz representaría para estos grupos más destacados de la proto-burguesía sevillana un oasis de libertad frente a las presiones que las diversiones sufrían en la metrópoli sevillana. Podemos suponer su influjo como ejemplo a emular, por cercanía y rivalidad. Los comerciantes y la gente más dinámica de la Sevilla de entonces mantenían muchas relaciones con sus homólogos de Cádiz. Los comerciantes «en grueso» y cosecheros seguían estando muy vinculados al comercio americano y no cabe duda de 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 por la Orden de San Juan de Dios⁹². 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 la ventaja de que la beneficencia pública, en la que tantas inversiones era necesario hacer en aquellos tiempos, no le resultaba onerosa pues parte de las

90. Heredia Herrera, A., «Comerciantes sevillanos...», ob. cit., pp. 295-6.

91. *Ibíd.*

92. Véase Carreira, X. M., «Orígenes de la ópera...», ob. cit., pp. 581-599.

ganancias de la diversión teatral le eran aplicadas. De este modo, el cabildo gaditano era defensor de las 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 y la presión 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...»⁹³, según sus propias alegaciones.

Volviendo al caso sevillano, si sabemos que las diversiones teatrales, óperas y comedias, se efectuaban 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, permítase-nos suponer que «algunos particulares» de Sevilla, «emprendedores», 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.

Pero por decisiva que fuera la actuación del asistente Larumbe como protector y valedor de estos «emprendedores» ante el cabildo sevillano, algo debía de 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

93. AHN, Cons., leg. 11406, 13.

operístico, del que el cabildo hispalense dirá más tarde, en 1767, con ocasión de la ofensiva para la introducción de comedias, 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.⁹⁴

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 que había ocasionado el terremoto. El padre Calatayud había encontrado a los sevillanos «...muy endebles en doctrina cristiana...»⁹⁵. Las destrucciones ocasionadas por el terremoto eran ocasión para redoblar la presión de los predicadores. Y no sólo de los predicadores, pues este temor a las catástrofes naturales debía de estar fuertemente arraigado en la población, de ahí la constante alusión a cualquier fenómeno natural como muestra de la cólera divina en el mismo *Hebdomadario útil sevillano* que utilizamos como portavoz 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...⁹⁶

Esta sensación de temor generalizado tenía sin duda un fuerte influjo sobre la población, aunque ya con ocasión del terremoto,

94. Véase más detalladamente el análisis de este memorial del cabildo sevillano, y los de José Chacón y el conde de Aranda, en los apartados 5 y 6 de este capítulo.

95. Citado en Aguilar Piñal, F., *Historia...*, ob. cit., p. 332.

96. Véase *Hebdomadario útil sevillano*, Papel 164, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

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, y una vez más, 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 que va a tolerar la reintroducción del teatro, pues no ignoraba el cabildo que aparte de la ópera, también se daban otras representaciones en el teatro de ópera de la ciudad. Además, sabemos que parte de los capitulares del cabildo asistían a las funciones, dado que 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

...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 presente.⁹⁷

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 Mejorada⁹⁸, y su primer alcalde mayor, el conde del Águila⁹⁹, 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,

97. Citado por Aguilar Piñal, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Universidad, 1974, p. 50.

98. Véase *Dramatis Personae*.

99. Véase *Dramatis Personae*.

y renovado esta protesta en 1764, ahora respecto a la decencia en la asistencia de los capitulares a que se refiere la cita anterior.

Por lo demás, ya se ha dicho, 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 el 19 de junio de 1761, sólo 6 meses después de la apertura:

AUTO ALEGÓRICO. El domingo venidero 21 del corriente, en las casas de la ópera, frente de Santa María de Gracia se ejecuta un auto alegórico de don Pedro Calderón a la Concepción de María Santísima con su loa a esta muy noble y leal Ciudad de Sevilla, con varios sainetes nuevos.¹⁰⁰

Y en el mismo número, un poco más adelante, el siguiente

AVISO. En las casas de la Ópera, desde el domingo próximo en todas las tardes de la semana se avisa se ejecutará nueva Ópera y sainetes distintos.¹⁰¹

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 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 que los espectáculos de más relumbramiento serían las óperas, y así éstas actuaron de filtro para la introducción del espectáculo de la comedia.

Pero ¿quiénes eran esos personajes sevillanos tan osados como para implicarse en actividad tan mal vista por la mentalidad dominante en la sociedad sevillana? Michele Zanardi, empresario y operista de la compañía que actuaba en Sevilla, habla del aval con que cuenta de «...más de cuatrocientos pesos [...] en firmas seguras [...]

100. *Hebdomadario útil sevillano*, Papel 157, Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

101. *Ibíd.*

de sujetos de la caballería y comercio de esta ciudad...»¹⁰². 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.

Hemos visto¹⁰³ 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, 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 Toros¹⁰⁴. Las obligaciones de pago correspondientes a sendos préstamos para este fin, están firmadas por Laraña con Diego Orozco y Antonio Orozco, dos prominentes comerciantes sevillanos, y ratificadas¹⁰⁵ por el marqués de las Torres, don Andrés Francisco de Madariaga y Gaviria¹⁰⁶, teniente del hermano mayor de la Real Maestranza, el infante don Felipe de Borbón.

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 el operista-empresario Zanardi en el documento citado anteriormente¹⁰⁷

102. Véase más arriba, p. 74.

103. Véase más arriba, p. 63.

104. AHPS, Of. 15, 1763, ff. 1005 rº y vº.

105. AHPS, Of. 15, 1763, ff. 31 rº y vº, 107 rº y vº.

106. 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.

107. Véase nota 42.

aparecen en diversos documentos notariales relacionados con las vicisitudes del establecimiento del espectáculo operístico en la Sevilla de esta época.

Entre los individuos citados empieza a destacar don Domingo de Agüera. ¿Quién era este Agüera? Debe de ser el Domingo Aguerra [sic] que cita don José de Velilla¹⁰⁸ como empresario de teatro en Sevilla, en una etapa posterior, ya durante la asistencia de Olavide (1767-1777), junto a Chacón. Pero dejando aparte esta curiosidad, hemos podido averiguar que Domingo José de Agüera pide certificado de vecindad¹⁰⁹ pues ha nacido (1730) y vivido en Sevilla, acompañando partida de bautismo en San 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 notariales¹¹⁰. También en este año gestionaba carta de hidalguía en la sala de hijosdalgo de la Chancillería de Granada¹¹¹. Por otra parte, Agüera estaba casado con doña Josefa Thamaral de la Comba, hija de don Ignacio Thamaral, platero y guardajoyas que fue de la reina madre, heredera universal junto a su hermana María de una cuantiosa fortuna en alhajas¹¹². En 1766, Agüera figura ya como «...Alcayde y Guardarropa de la Real Aduana...»¹¹³. En 1768, Agüera vende «...una tartana y pertrechos surta en el río llamada Ntra. Sra. del Carmen de 1200 quintales...»¹¹⁴, y en 1770 forma compañía: «...D. Domingo de Agüera, vecino del Sagrario [...] con Diego Ximenez, igual vecindad, maestro artista platero...»¹¹⁵. 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 joyas.

108. Velilla y Rodríguez, J., *El teatro en España*. Sevilla, Gironés y Orduña, 1876, p. 68.

109. AMS, Sec. V, 312/146.

110. AHPS, Of. 17, L. 18513, 1760, f. 93 rº y vº.

111. AHPS, Of. 17, L. 18513, 1760, f. 892 rº y vº.

112. AHPS, Of. 19, L. 18564, 1760, f. 1902 rº y vº.

113. AHPS, Of. 17, L. 18516, 1766, f. 697 rº y vº.

114. AHPS, Of. 14, 1767, f. 589 rº y vº.

115. AHPS, Of. 7, 1770, f. 99 rº y vº.

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 Ribón¹¹⁶ cuando dice: «...Este divertimiento 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.

Respecto a otros personajes que aparecen en los documentos notariales, en los que se los cita como «protectores del teatro», Francisco Baltasar de Morales y Francisco de Peralta, no podemos precisar en qué consistía la protección que dispensaban. Morales aparece como agente de negocios en algunos documentos notariales: representa como apoderado a comerciantes extranjeros¹¹⁷ y reclama pagos en herencias y autos de acreedores¹¹⁸.

Don Francisco de Peralta figura en los documentos notariales como «corredor de Lonja de número»¹¹⁹. En efecto, existe en el Archivo Municipal de Sevilla¹²⁰ 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 denominar la aristocracia del sector, ya que desarrollaban actividades de alto comercio que por eso mismo estaban sujetas a colegiación¹²¹.

No nos resistimos a relacionar ciertas pinceladas sobre Peralta, este «protector» del teatro de Santa María de Gracia, como ejemplo

116. Véase nota 84.

117. AHPS, Of. 19, 1760, f. 1201.

118. AHPS, Of. 19, 1760, f. 1886.

119. AHPS, Of. 14, 1764, f. 183.

120. AMS, sec. V, 63/16.

121. Domínguez Ortiz, A., *Los comerciantes...*, ob. cit.

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, desaparecido desde 1778, y ocupará lugar preeminente durante la asistencia de Lereña (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 Felipe¹²².

En nuestro intento de describir algunos detalles sobre la «batalla» por la reimplantación de las diversiones teatrales en la Sevilla carolina, podemos aportar algunos datos más. En este sentido, 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 Jocosos en Música, para representarse en el Theatro de la mui Noble, y Leal Ciudad de Sevilla, en el primer año de su permisión de 1764. Con licencia: en Barcelona, y por su original en Sevilla. Véndese en la Casa de dicha Ópera.¹²³

Llama la atención que el papel de la portada está reforzado con doble hoja impresa en la que figura veladamente (como si se hubiera

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

123. Existe ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla. Fondo Antiguo.

rectificado) la leyenda «Dedicado al Señor don Ramón 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, o bien 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.

Por otra parte, en 1765, para conmemorar el cuarto aniversario de la llegada de la compañía a Sevilla, Antonio Ribaltó, empresario junto a Zanardi en ese momento, 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...»¹²⁴. 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 hispalense. 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.

En la 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 municipal¹²⁵.

124. Aguilar Piñal, F., *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 50.

125. Véase 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, El Progreso, 1892, pp. 262-264.

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 1766. En el número correspondiente al viernes 12 de septiembre de 1766, se informa:

ÓPERA NUEVA. Mañana en la tarde, a las cuatro es la entrada primera para la nueva Ópera Bufa, titulada LAS LABRADORAS BIZARRAS; al fin de cada Acto hay Conciertos especiales, las voces son de gusto, y de lo mejor de Italia.¹²⁶

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

ÓPERA NUEVA. Mañana sábado da principio a ejecutarse la gran ópera 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 Alfarahe, miércoles 24 en la tarde han dado principio las Comedias, los aficionados vinieron gustosos.¹²⁷

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 las 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 San Carlos, martes 4 de noviembre en que se corren parejas y chamberga en la Plaza del Duque,

126. *Hebdomadario útil sevillano*. Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

127. *Ibíd.*

...y a la noche la Compañía italiana, en la Casa de la Ópera 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...¹²⁸

3. 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. O lo que es lo mismo: bajo el pretexto de espectáculos operísticos se introdujo también el teatro de prosa 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, 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 es-

128. *Ibíd.*

tos últimos, y algunos militares en corto número»¹²⁹. Añade también el asistente 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 de restauración completa de las diversiones teatrales en Sevilla.

Si 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 escuela de educación cívica, en la línea de los ilustrados. Quedaba la apuesta del «pueblo inferior», como lo denomina el cabildo sevillano¹³⁰, más o menos agobiado económicamente, por las diversiones públicas como los festejos taurinos y las comedias. Más adelante veremos cómo se abre esta última posibilidad, la de las comedias, a «poco más de un cuarto de legua» de Sevilla, en San Juan de Aznalfarache, como decía José Chacón en un memorial que analizaremos detenidamente.

La batalla por el teatro no se desarrollaba sólo en Sevilla, por más que el caso de la segunda ciudad de la monarquía fuese paradigmático. La presión e impedimentos habituales de las jerarquías eclesiásticas mantenía la situación de autorizaciones locales para la comedia, tal como ocurría en ciudades como Palma de Mallorca, Lérida, Logroño y otras, sin que hubiera una postura general por parte de los poderes 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

129. AHN, Cons., leg. 1259 (22).

130. Guichot, J., *Historia de la ciudad...*, ob. cit., pp. 262-264.

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 inspiraba en la autorización general de 1714, y fue el pistoletazo de salida para los cómicos españoles que se apresuraron 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 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 quienes hemos hablado en el apartado anterior, debía de 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 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 funciones privadas daban lugar según ellos a mayores desórdenes morales que las públicas, debido a la imposibilidad de controlarlas.

Es sin duda este ambiente en torno al teatro de ópera 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 hispalense de grandes actores de la escena española de la época como fueron los graciosos Querol y Garrido¹³¹, entre otros, 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, sí herederos del anterior esplendor del teatro áureo, 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.

En esta revitalización de la vida teatral de la Sevilla de su época, volvemos a encontrarnos con Rosario Fernández, la futura Tirana, a quien hemos dejado siendo aún una niña.

4. PREADOLESCENCIA DE ROSARIO FERNÁNDEZ EN SEVILLA (1762-1768)

En la época de que tratamos se consideraba como tercera infancia la edad comprendida entre los 7 y 12 años, comenzando a continuación una adolescencia que en la mayoría de los casos era prácticamente el inicio de la vida adulta. Estos años transcurren para la pequeña Rosario Fernández entre 1762 y 1768.

Debemos suponer que adquiriría una formación primaria que le permitiría luego su dedicación a la escena, pero el único dato que tenemos es que en el momento de su matrimonio en 1770, no firma, declarando no saber hacerlo. Ello nos resulta extraño por su entorno familiar: el entorno social de los Fernández-Ramos parecería requerir cierta instrucción para Rosario y su hermana Paula.

Sabemos por el recuento de profesiones que se realiza para elaborar una Contribución Única en 1762 por parte del cabildo Sevillano¹³², que la profesión de maestro de primeras letras era una de las

131. Véase *Dramatis Personae*.

132. AMS, Sec. 2, Carp. 335.

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. Incluso las personas adultas aprendían a leer y escribir, pues ello significaba mayores posibilidades profesionales y de situación en la sociedad.

En el caso de las niñas, la enseñanza de las primeras letras se consideraba menos necesaria, y tal sería seguramente el parecer de Juan Fernández a quien vamos conociendo. En la Sevilla de entonces, existía una escuela para niñas nobles¹³³, y 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. Sin embargo, el dato que tenemos sobre la primera instrucción de la pequeña Rosario revela que no la tuvo, y no por mayores dificultades en acceder a ella, pues, como documenta Aguilar Piñal, en la misma calle de la Borceguinería¹³⁴ se encontraba 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. Probablemente la familia de Rosario no podía permitirse gastos en escuela primaria, o no consideraba el tema como prioritario, o ambas cosas a la vez.

Ya hemos apuntado que la infancia de Rosario debió de transcurrir en un ambiente emocionalmente confortable. Ahora, en puertas de la adolescencia y teniendo en cuenta que las hermanas Fernández no acudieron a ninguna escuela de primeras letras, el hogar y las más inmediatas relaciones familiares y de vecindad serían la escuela donde se fueron formando. No debía de ser aquel hogar escuela de moral tradicional estricta, dominada por la sequedad afectiva, la desconfianza hacia los afectos y que pusiera el énfasis en la salvación espiritual. Juan Fernández nos da un perfil de persona de carácter más riguroso que Antonia Ramos, probablemente más alegre y ex-

133. Aguilar Piñal, F., *Historia de Sevilla. El siglo XVIII*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.

134. Aguilar Piñal, F., *Temas Sevillanos. Segunda Serie. La Enseñanza Primaria en Sevilla durante el siglo XVIII*, p. 162.

pansiva. En una familia más desahogada económicamente, las niñas se hubieran formado en la música, el baile, el adorno y la composición. A este respecto, en la pobre carta de dote de Rosario veremos que sólo hay ropa, adornos, unas castañuelas y un par de abanicos¹³⁵.

En cuanto al discurrir de la vida familiar en aquellos tiempos, las largas veladas invernales en las casas de la gente más o menos acomodada estarían llenas de distracciones, para chicos y mayores. Podemos intentar acercarnos a estos escenarios a través de los testimonios nostálgicos de un testigo de la época como Blanco White:

...Los momentos más felices de mi niñez estuvieron localizados en la casa de cuatro solteronas de los buenos tiempos pasados que [...] habían hecho la guerra más resuelta y victoriosa a la melancolía y habían llegado a ser por entonces unas probadas veteranas de la alegría. Como entre nosotros la pobreza no es causa de degradación social, estas señoras tenían un numerosísimo círculo de amigos que, junto con sus hijos, frecuentaban su casa, uno de esos grandes y sólidos edificios antiguos que se pueden alquilar en nuestra ciudad por una renta irrisoria y al cual el cuidado y la limpieza habían mantenido dignamente amueblado durante más de un siglo sin necesidad de cambiar o añadir nada [...] Estas buenas señoras recibían todas las tardes a sus amigos, especialmente a los jóvenes de ambos sexos, a los que trataban con la más exquisita amabilidad. Su escasa renta no les permitía obsequiar a los reunidos con los refrescos usuales –gasto que afrontaban empleando con el mejor buen humor del mundo un bien planeado procedimiento de pasar hambre a lo largo del año–. Una antigua guitarra, casi tan grande como un violonchelo de tamaño regular, estaba siempre lista en un rincón para animar en cualquier momento a la gente joven a bailar unas seguidillas españolas o para acompañar las coplas con que se multaban [se castigaba] muchas veces a los que perdían en los juegos que formaban la diversión principal de aquellos años.¹³⁶

135. AHPS, Of. 17, 1770, f. 575. Véase Apéndice documental, I. 4.

136. Blanco White, J., *Cartas de España*. Madrid, Alianza, 1986, ed. Antonio Garnica, pp. 203-204.

Blanco White, nacido en 1775, es un informador acreditado del ambiente de una ciudad como Sevilla que no habría cambiado mucho desde los años 60 de la infancia y primera adolescencia de Rosario Fernández a la que intentamos acercarnos. Aparte de la melancólica viveza del retrato de una época, el citado fragmento de Blanco, vecino del barrio de la catedral como la familia Fernández, ratifica la situación económica de esta clase intermedia sevillana: la vida en casas con escaso y antiguo mobiliario, alquiladas por bajísimas rentas a alguno de los grandes propietarios inmobiliarios de la ciudad, iglesia o instituciones cercanas, y su estrechez económica cercana al hambre. Y como muestra de la alegría de vivir, la presencia del baile, la música y los juegos.

Estas veladas y sus correspondientes tertulias se constituyeron en activo núcleo de transmisión oral, gestual y musical, difusor de los pasillos, relaciones de comedias, juegos, rimas y romances de ciego o vulgares, del nuevo repertorio que se imprimiera durante todo el siglo XVIII. Los niños y los jóvenes contagiados del gusto teatral compartido en las veladas hogareñas, aportarían el bagaje del repertorio memorizado, aprendido «de oídas» de romances, cuentos, letrillas, acertijos, enigmas, juegos de ingenio y alguna de las relaciones que se interpretaban en esa ceremonia social de las tertulias, en las que perduraba la tradición teatral del siglo de oro, la lectura en voz alta y la memorización de tiradas de versos¹³⁷. Junto a los romances religiosos e históricos, eran del gusto de la época las narraciones de venganzas, ajusticiamientos y crímenes y las historias bravías de valentones, «guapos» y bandoleros. En Sevilla, una ciudad sin teatro público abierto desde hacía casi un siglo, el recurso a estas diversiones debió de ser frecuente como una práctica de primera necesidad. Ello puede también explicar la actividad inusitada de las imprentas sevillanas a la hora de editar y reeditar los éxitos de nuestro teatro áureo para la lectura y diversión de los aficionados.

137. Pelegrin Sandoval, A., *Juegos y poesía popular en la literatura infantil juvenil 1750-1987*. Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 174 y ss.

El mismo Blanco White explica que en las tertulias sevillanas de la época se utilizaban estas relaciones de comedias que publicaban las imprentas sevillanas desde fines del siglo anterior, en coincidencia con la prohibición del teatro público. Señalaba Blanco que «...recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres, y los que tenían esta habilidad se levantaban a petición de los reunidos para declamar, accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratoria, de la misma manera que otros divertían a la concurrencia tocando algún instrumento...».

Lamentaba Blanco White, desde su exilio londinense, que no se formase una colección de los cuentos de hechicería, de tesoros encantados, de ahorcados, etc., que habían estimulado la fantasía de los niños y adolescentes de su época. La transmisión oral rescataba del olvido a través del tiempo los cuentos de encantamiento que cautivaron la niñez de muchas generaciones. Dice Blanco en sus *Cartas de España* que entre las muchas historias que escuchara «con la boca abierta en mi niñez», surge la imagen fulgurante del carruaje de fuego que paseara por comarcas sevillanas a María de Padilla, «...y del descaro con que se ofrecía a las miradas del público en estos mismos baños [del Alcázar]...»¹³⁸. Esta leyenda sobre la amante de don Pedro el Cruel pervivía en la imaginación popular como ejemplo de los amores adúlteros. El propio Mérimée, casi un siglo después, hace cantar a las gitanas a la hora de la muerte de Carmen salmodias en que se invoca a María de Padilla, y Machado y Álvarez recoge a finales del siglo XIX, de boca de una gitana, una invocación parecida: «...te enconjuro con María Padilla y toa su cuadrilla...».

Por otra parte, fuera ya del hogar familiar, la vida de la ciudad, con su ciclo anual de celebraciones, fiestas y acontecimientos públicos, completaría un escenario vivencial que el mismo Blanco White evoca. En Carnaval, algunos de los entretenimientos de los más jóvenes, hijos de las clases medias, eran mecerse en columpios, aflojar agua, los huevos perfumados, lanzar polvos, confetis, disfrazarse, acudir a bailes y tertulias, tocar la guitarra, cantar,

138. Blanco White, J., *ibíd.*, p. 178.

bailar, etc. Podemos suponer que las pequeñas María del Rosario y Francisca de Paula se sumarían a este tipo de regocijos y otros más sofisticados.

«...Bien me acuerdo –anota Blanco– de cómo se me iban los ojos detrás de los niños pobres que jugaban en las calles de Sevilla [...] persiguiéndose los unos a los otros con las manos llenas de polvo» y haciéndose objeto del chasco, la pulla y la parodia carnavalesca. Sin embargo, también se hace eco de que en la época en que escribía, ya en el siglo XIX, estas costumbres habían sido barridas por el «buen gusto, el tono y la afectación» de las modas italianas y francesas.

A mediados de la Cuaresma, recuerda el sevillano que durante la acostumbrada ceremonia de *Serrar la Vieja*:

...Los niños de todas las clases sociales, los pobres por las calles, los ricos en sus casas salen fantásticamente engalanados [...] Con sombreros de papel dorado y con vestidos hechos con ejemplares de las bulas del año pasado. Ataviados de esta manera se dedicaban a alborotar durante todo el día, tocando tambores y matracas, gritando: ¡Aserrar la Vieja, la vieja pelleja! Hacia la medianoche el pueblo bajo anda en grupos por las calles llamando a todas las puertas, repitiendo el mismo estribillo. Creo que al final sierran en dos su muñeco en forma de vieja, símbolo de la Cuaresma...

Estos recuerdos de niñez de Blanco nos informan de las impresiones que recibiría la pequeña Rosario Fernández: la intensa teatralidad y ceremonia de la Semana Santa sevillana, ambientada por los olores, la música, el dramatismo en la pasión y el triunfalismo en la resurrección; los fastos de la fiesta del Corpus en ciudad tan levítica como Sevilla: «...el repique ensordecedor de las campanas...», que sin duda en lugar tan cercano como la Borceguinería, detrás de la Giralda, sería muy intensamente vivido por la familia Fernández; los gigantones y la Tarasca, que acompañaban la procesión.

La Tarasca se presentaba con cuerpo de hidra de siete cabezas, personificación de la herejía guardiana del castillo en el que se ocultaba la locura, un muñeco de doble faz vestido de escarlata

conocido por los niños sevillanos como el Tarasquillo, «parecido a Polichinela, vestido con jubón escarlata guarnecido de cascabeles. El muñeco bailaba una especie de danza salvaje y se volvía a ocultar en el Monstruo [...]; a continuación de los gigantones, aquel títere, regocijo de niños y pueblo, con el baile frenético y salvaje de la locura, contrastaba con las danzas de las cuadrillas que acompañaban a la procesión: la de los valencianos, la de las espadas, la de los seises...»¹³⁹ La prohibición por Real Cédula en 1780 de las danzas y la figura de la Tarasca y los gigantes pone de relieve, al igual que otras prohibiciones referidas a los juegos populares y los romances en pliego de cordel, la profunda fisura existente entre las manifestaciones artísticas populares y el neoclasicismo del arte adoptado por la cultura oficial del reino, deudora de las modas francesas y la Ilustración europea.

En Navidad se ponía el nacimiento, se cantaban villancicos, y seguían las tertulias con las mismas prácticas de recitar coplas, romances e interpretar con entonación y expresividad trozos de comedias del teatro antiguo español. Cantar, bailar, recitar, tener «ingenio, gracejo o chiste en decir», moldeaba la educación social del niño y el joven, según dice Gómez Terán en su tratado de instrucción para la niñez de 1726¹⁴⁰, aunque a la altura de los años 60, estas tradiciones quizás empezaban ya a debilitarse.

En semejante ambiente doméstico debieron de criarse las hermanas Fernández-Ramos. Al parecer, sus padres no consideraron el que aprendiesen a leer y escribir, pero los cuentos, las leyendas, la memorización de tiradas de versos de las comedias y romances del acervo tradicional español, e incluso la dramatización doméstica de estos, debieron de excitar las infantiles imaginaciones de ambas hermanas. Unamos a todo esto el ritmo anual festivo callejero de una ciudad aún plenamente barroca como la Sevilla de entonces.

139. *Ibíd.*, p. 230.

140. Gómez Terán, E., *Infancia ilustrada y niñez instruida*. Madrid, 1726, p. 435.

5. EL CONDE DE ARANDA

Paralelamente al transcurso de la última niñez de Rosario Fernández, cuando esta contaba ya con 10-12 años y se adentraba en la preadolescencia, se intensificaba en Sevilla la que hemos dado en llamar «batalla» por el teatro, de la que probablemente percibiría, a través de sus padres, de su ambiente familiar, algún indicio, como más adelante veremos. El azar, su familia, los avatares históricos de la ciudad y del país, iban trazando el destino que la convertiría en actriz.

En efecto, el 16 de junio de 1767, don Ignacio de Igareda, del Consejo de S. M., remitía orden del Real Consejo, permitiendo la representación de comedias en Sevilla y demás pueblos del reino. La orden rompía casi definitivamente la prohibición que la diversión teatral sufría en Sevilla desde 1679 y cerraba una más de las escaramuzas que en torno a la representación de las comedias se libraba con machacona continuidad en aquella España, bien que esta batalla se libraba en la segunda ciudad en población e importancia de la monarquía.

Esta última escaramuza se había iniciado, según dice la misma orden, con la representación que en «...19 de noviembre del año próximo pasado...» (1766) había dirigido al Consejo el asistente de Sevilla, don Ramón de Larumbe, para dar cuenta de

...que contra lo prevenido por Reales Órdenes de 19 de agosto de 1731, 2 de setiembre de 1749 y 13 de julio de 1756, [...] se había establecido una Compañía de Cómicos, que representaba diariamente en el lugar de San Juan de Alfarache, distante media legua de esa Ciudad: y que habiendo dado orden a sus Justicias para que suspendiesen esa diversión [...] se le había respondido que José Chacón, autor de aquella Compañía, había ganado orden, con fecha 28 de mayo de 1766 para establecerla allí y en otras Ciudades, Villas y Lugares de estos Reinos. [...] no obstante, con el deseo de excusar Competencias y Recursos, lo ponía a la consideración del Consejo...¹⁴¹

141. Citado en 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, pp. 262-264.

La orden continuaba dando por enterado al Consejo y decretaba la autorización de la actividad teatral en toda España:

...y con vista de lo expuesto en el asunto por el Sr. Fiscal, acordó ponerlo en la real noticia de S.M., con su parecer: con el que conformándose su Real Persona, se ha servido mandar:

Que sin embargo de las citadas Reales Órdenes que prohíben la representación de Comedias en esa ciudad y demás pueblos de su Arzobispado; y de otras que las prohíban en cualesquiera Ciudades o Villas de estos reinos, puedan representarse generalmente en Sevilla, y en todas ellas, precediendo ante todas cosas, que las Justicias de la Ciudad, Villa o Lugar donde se hubiere de establecer esta representación, arregle el orden que en el Teatro deban observar los actores o representantes, y los espectadores...¹⁴²

La escaramuza a que nos referimos reúne a los siguientes actores, por orden de aparición:

A) Don Ramón de Larumbe, a quien ya hemos visto como asistente de la ciudad de Sevilla desde 1760.

B) Don José Chacón, autor de la compañía a que se refiere la orden y que va a desempeñar papel de primera importancia en esta etapa de la actividad teatral en Sevilla.

C) El conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla desde 1766.

D) El cabildo municipal de la ciudad.

E) El cardenal-arzobispo de Sevilla, don Francisco Solís Folch de Cardona, que lo era desde 1755.

Para examinar la actuación de cada uno de los participantes en esta contienda que resultó finalmente en la controvertida y tantas veces solicitada y desterrada autorización del teatro en la ciudad de Sevilla, nos proponemos revisar cronológicamente la gestión de cada una de las partes en torno al tema.

142. *Ibíd.*

A) Efectivamente, a don Ramón de Larumbe, asistente de Sevilla e intendente de Andalucía le correspondía la suspensión de las comedias que se estaban celebrando en San Juan de Aznalfarache, pero opta por consultar al Consejo ante la licencia que para representar había ganado José Chacón el 28 de mayo de 1766. En esta consulta, realizada el 19 de noviembre de 1766, según consta en la orden, Larumbe exponía además reparos a la continuidad de las representaciones en San Juan, probablemente en el sentido de la lejanía, incomodidades y nocturnidad de los múltiples desplazamientos que la afición a las comedias estaba provocando. Más tarde, al exponer la participación del cabildo sevillano, veremos la distinta actitud de éste y de Larumbe respecto a la permisión de comedias.

B) Don José Chacón, empresario-autor y verdadero impulsor, protegido por don Pablo de Olavide a partir del nombramiento de este en el verano de 1767 como asistente de Sevilla, se dirige nada menos que al conde de Aranda en un memorial fechado en «...San Juan de Alfarache, y febrero 12 de 1767 años». El empresario,

...autor de la compañía de cómicos, establecida en virtud de Real Cédula en el lugar de San Juan de Alfarache, con la mayor veneración y respeto hace presente a V.E. que las comedias es una diversión lícita y honesta que produce no poca utilidad al común porque sirve de entretenimiento a la gente desocupada, y trae los demás beneficios que dieron causa al establecimiento de los Teatros; sobre lo que omite el cansar a V.E. como que está instruido en este punto.¹⁴³

Continúa Chacón considerando que la ciudad necesita las comedias, pues en España

...hay teatros públicos en varias ciudades principales, y antiguamente lo hubo en la de Sevilla [...] porque es un pueblo de los más principales de la Corona, que se compone de mucha gente rica y desocupada [...] Bien lo ha conocido así aquel cabildo (municipal), y por lo mismo

143. *Ibíd.*

ha autorizado el establecimiento de la Ópera, que solo se distingue de la comedia en que se ejecuta por medio de extranjeros que disfrutan la utilidad que pudieran aprovechar los nacionales. Y no bastando esta diversión para un pueblo tan grande, mucha parte de sus vecinos se ve privada de ir a buscar fuera la de las Comedias que con este motivo se establecieron en dicho lugar de San Juan de Alfarache, no pudiendo haber otro para ponerlas, en una aldea que no se compone ni de cien vecinos, pobres trabajadores del campo.

[...] De lo expuesto se reconoce que no hay motivo que impida el establecimiento de Comedias en esta Ciudad, y que es diferencia muy material que estén establecidas a distancia de una legua, lo cual solo sirve de que los vecinos que van a buscar esta diversión tengan que sufrir las incomodidades del camino, y con ella lo que ofrece la variedad de los tiempos, los fríos y aguas del Invierno y los rigores del Sol, en el Verano; y lo que es más de notar el haber de restituirse a sus casas de noche.

[...] Por esta razón quería el suplicante establecer casa de Comedias en esta ciudad o en sus arrabales; y aún labrar a su costa casa de material para ello, con tal de que por tiempo de 10 años haya de usar de ella el que suplica [...] y no otra persona. [...] pasado dicho tiempo hará donación de la citada casa a favor del Hospicio de Enfermos Cómicos que se está estableciendo en la corte, o a favor de cualquier otra obra pía, o persona que V.E. señale.

[...] Este proyecto tan útil al público de esta Ciudad y al suplicante, no tiene otro reparo en el concepto del que suplica, que el del citado acuerdo del cabildo, que ya en parte ha cesado, pues se ha establecido la Ópera; y por lo mismo no ha encontrado el suplicante medio más proporcionado que el de implorar el singular patrocinio de V.E...¹⁴⁴

Chacón estaba moviendo hábilmente sus fichas: debía de conocer las posiciones de Larumbe respecto al tema, e incluso el memorial que éste dirigió al Consejo y que se ha citado antes. Lo que hace el Consejo en la orden de rehabilitación de las comedias que hemos citado al principio, es ratificar la licencia que asistía a José Chacón como autor

144. *Ibíd.*, pp. 262-264.

de compañía en provincias. Larumbe da cuenta de la licencia que Chacón le ha presentado, obtenida para representar en San Juan «...y en otras Ciudades, Villas y Lugares de estos Reinos...» el 28 de mayo de 1766. Intuimos que la real orden que zanjaba la cuestión resultaba en un apoyo explícito a Larumbe ante la cerrazón del cabildo sevillano: Chacón había sido autorizado, Larumbe lo comprobaba, la real orden ratificaba a los dos frente al Ayuntamiento de Sevilla.

C) Aranda había sido nombrado presidente del Consejo en abril del mismo año como consecuencia de los sucesos del motín de Esquilache (marzo-abril de 1766). Inmediatamente había delineado claramente las líneas de su mandato, y entre estas figuraba la promoción del teatro, como luego va a producirse en relación con los de la corte. Aparte de la licencia de autor que había obtenido del juez de teatros de la corte, Chacón debía de tener relación con los círculos de poder recién llegados con Aranda. Y prueba de ello parecen ser sus alusiones a la conveniencia de las diversiones teatrales («sobre lo que omite el cansar a V.E. como que está instruido en este punto») y el acogerse a su protección para lograr sus fines («no ha encontrado el suplicante medio más proporcionado que el de implorar el singular patrocinio de V.E...»). Chacón mantenía en vigor su licencia para San Juan de Aznalfarache, pero su ambición es Sevilla y como conoce la fuerte oposición del bloque hegemónico en la ciudad, pretende contrapearlo nada menos que con la autoridad del Consejo de Castilla.

Igualmente importante nos parece reseñar en este primer memorial de Chacón algunas de sus alusiones y, en primer lugar, sorprende la que hace a la ópera «...que solo se distingue de la comedia en que se ejecuta por medio de extranjeros que disfrutan la utilidad que pudieran aprovechar los nacionales». Esta andanada nacionalista se encaminaba sin duda a eliminar la competencia de los operistas italianos. Todavía estaba reciente la oleada xenófoba del motín de Esquilache, de la que se hace eco Chacón en defensa de los cómicos españoles. Por otra parte, pudiera ser que Chacón supiera más sobre los entresijos del establecimiento de manera algo extraña de la ópera en Sevilla: el asistente la autorizaba sólo desde hacía 4 años, como él

mismo dice en el memorial¹⁴⁵ que luego examinaremos, aunque venía representándose en la ciudad desde 1761, y el cabildo... hacía la vista gorda. Y aún más, Chacón debía de estar al tanto de los problemas económicos que el teatro de Santa María de Gracia arrastraba.

En segundo lugar, la alusión a

...que los vecinos que van a buscar esta diversión tengan que sufrir las incomodidades del camino, y con ella lo que ofrece la variedad de los tiempos, los fríos y aguas del Invierno y los rigores del Sol, en el Verano; y lo que es más de notar el haber de restituirse a sus casas de noche.

Al parecer, esto mismo había hecho observar Larumbe en su representación de 19 de noviembre de 1766 citada anteriormente, sin duda haciéndose eco de lo ocurrido el día anterior y que es reflejado por el *Hebdomadario útil sevillano* del día 21:

Temporal. Día 18 en la noche [...] con este motivo extendió sus márgenes el Río Guadalquivir, impidiendo la vuelta de muchas personas que habían ido a S. Juan de Alfaraiche a ver la Comedia, obligando quedarse en tan corta Población, llegaron al siguiente día por la Calzada de Castilleja a sus casas hechos unos retablos de desdichas, costándoles caro el festejo.¹⁴⁶

Algunas muestras más de las habilidades de Chacón, esta vez dirigidas al cabildo municipal de Sevilla: daba por hecho la licencia como extensión a la de la ópera; ofrecía pagar la construcción del nuevo teatro, pues debía de saber que el cabildo no iba a darle facilidades económicas; y, por último, y no menos importante: ofrecía una coartada moral para el teatro: la donación «...de la citada casa a favor del Hospicio de Enfermos Cómicos que se está estableciendo en la corte, o a favor de cualquier otra obra pía...».

145. *Ibíd.*, pp. 271-73.

146. *Hebdomadario útil sevillano*, 21 de noviembre de 1766. Ejemplar existente en la Facultad de Letras de Sevilla.

En respuesta al memorial de Chacón, el conde de Aranda se implica inmediatamente en la cuestión: el 20 de febrero siguiente, o sea, a vuelta de correo, envía Carta-Orden al Ayuntamiento de Sevilla para que informe acerca de la instancia de Chacón, que lógicamente adjunta.

D) El cabildo se hace eco enseguida de la petición de Aranda y encarga al alcalde mayor, conde del Águila, verdadera cabeza pensante en este y otros temas de la ciudad, preparar todo su aparato documental para responder. La respuesta está lista y se da a conocer al cabildo el 18 de marzo; este la aprueba al día siguiente.

Los argumentos que el cabildo esgrime ante el conde de Aranda se condensan en los inconvenientes de las diversiones teatrales para la ciudad, tanto históricos como presentes, su afirmación de que no ha autorizado expresamente la ópera y, por consiguiente, su petición para que tanto esta diversión como la que se lleva a cabo en San Juan sean prohibidas manteniendo las órdenes reales de los monarcas Felipe V (especialmente la de 19 de agosto de 1731) y Fernando VI (2 de septiembre de 1749 y 13 de julio de 1756)¹⁴⁷.

Analizaremos en capítulo aparte las circunstancias del cabildo sevillano en este momento histórico.

E) A instancias del cabildo municipal, y en su apoyo, entraba en escena inmediatamente el cardenal-arzobispo de Sevilla, don Francisco de Solís y Folch de Cardona, quien escribe a Aranda el 22 de marzo siguiente, en el mismo sentido que lo hace el cabildo, invocando el celo contra el teatro de sus predecesores en la sede sevillana «...en fuerza de mi obligación pastoral con la que debo atender a cuanto sea del servicio y honor de ambas Majestades...»¹⁴⁸. Argumento este último que suponemos va referido a la majestad divina y a la del rey, y que no deja de llamar la atención pues lo repite de nuevo al final de su carta: «...en cumplimiento del cargo de mi sagrado Ministerio, que me obliga a ello descargando el mío en el que compete a V.E., y en que

147. Informe citado en Guichot, J., *Historia de la ciudad de Sevilla...*, ob. cit., pp. 265-269.

148. *Ibíd.*, pp. 269-270. Véase *Dramatis Personae*: Cardenal Solís.

reflexiono recíprocas e iguales nuestras obligaciones.»¹⁴⁹ El cardenal separa, a nuestro entender, la esfera moral de la civil, y pide a la parte civil, Aranda, que acceda a continuar con la prohibición que mantuvieron sus antecesores. Sevilla, su cabildo y la Iglesia iban juntos en el tema. Hacía falta cerrar el triángulo de consuno con el trono.

Ya hemos visto por la orden citada al principio, que en el Consejo de Castilla se tenía una visión diferente. La postura que respecto a la autorización de las representaciones teatrales habían observado históricamente las autoridades del Estado era favorable por cuestiones de orden público y también por las relaciones con los cabildos municipales, normalmente también favorables a ellas para entretenimiento de los vecindarios y por las ganancias que pudieran ocasionar a la villa o ciudad. Así había ocurrido, incluso en Sevilla, con ocasión de la prohibición en 1679, cuando el Consejo de Castilla, por boca de su portavoz, don Carlos Herrera, contestaba a la petición de la ciudad para que se suspendiesen las comedias, en sentido negativo,

...teniendo presente que el buen gobierno, así cristiano como político, no sólo debe atender por necesario a establecer lo mejor, sino a permitir también lo menos bueno, y aún lo malo, tal vez por evitar lo que es peor, y en repúblicas de la magnitud de la de V.S. y en tiempos tan calamitosos y de tan general descontento, se debe atender con especialidad a tener divertida la ociosidad del pueblo.¹⁵⁰

Tan razonable respuesta, propia de lo que llamaríamos un ilustrado, bien que de una Ilustración *avant la lettre*, sería tumbada inmediatamente por la conocida intervención de don Miguel Mañara¹⁵¹. Nos limitaremos ahora a señalar que esta firme postura del gobierno central va a ser impotente al parecer frente a la posición común del cabildo municipal y de la Iglesia durante un largo período (1679-1761).

149. *Ibíd.*

150. Citado en Aguilar Piñal, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. 1974, pp. 13-14.

151. Véase Bolaños Donoso, P., «De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)», en *Scriptura*, n° 17, 2002.

6. EL DÍSCOLO CABILDO SEVILLANO

Como hemos visto, el cabildo sevillano se consideraba a sí mismo, y así lo refleja en los documentos oficiales, como la ciudad. Esta aparente unidad de los capitulares sevillanos en representación de la urbe no era tal, pues se asistía permanentemente al enfrentamiento de sus dos cuerpos principales, los caballeros veinticuatro y los caballeros jurados. En realidad estos últimos se hallaban cada vez más apartados de las tareas municipales por su absentismo y el hecho de que sus cargos fueran objeto de compra y herencia.

Los enfrentamientos internos se enmarcaban en la coyuntura que analizamos, presidida por las convulsiones de 1766 (el motín de Esquilache), la expulsión de los jesuitas y la consolidación en el Consejo de Castilla del equipo reformista, en una nueva situación debida a la carta del fiscal Campomanes (diciembre de 1765) denunciando algunas corruptelas existentes en el cabildo municipal sevillano, y la respuesta dolida de este pidiendo una pesquisa para aclarar las acusaciones.

Los acontecimientos de marzo y abril de 1766 significaron la llegada del conde de Aranda y el auto acordado que creaba los nuevos cargos representativos del común¹⁵². La resistencia del cabildo a estas medidas fue denunciada por don Luis de Robles Velázquez, contador de la Audiencia, en cartas a Aranda y Campomanes (21 de mayo de 1766)¹⁵³. Curiosamente, según Robles, la resistencia mayor a las reformas provenía del cuerpo de jurados, que se veía preterido con la creación de los nuevos representantes del común y que hacía piña con los veinticuatro en la defensa de los privilegios del cabildo.

Lo interesante para nuestro análisis de la situación es consignar la verdad del sometimiento de los jurados a los intereses de grupo de

152. Para la reforma municipal carolina, véase Campese Gallego, Fernando J., *La representación del común en el Ayuntamiento de Sevilla (1766-1808)*. Sevilla, Universidad de Sevilla; Córdoba, Universidad de Córdoba, 2005.

153. Aguilar Piñal, F., *Historia de Sevilla...*, ob. cit., pp. 43-46.

todo el cabildo. José Chacón en su memorial al Consejo en abril del año siguiente en defensa de la diversión teatral, aludiendo a que le constaba que muchos de los capitulares eran partidarios, hablaba de la «pusilanimidad» de estos. Así pues, a pesar de los enfrentamientos tradicionales entre ambos cuerpos de regidores, con ocasión de las reformas que impulsaba el nuevo equipo del Consejo de Castilla, se produce la reagrupación para la defensa de los privilegios del cabildo municipal.

Estos privilegios eran denunciados dura y significativamente por el citado Robles, haciendo responsables a los capitulares de la carestía de la vida en Sevilla, al ser la mayoría de ellos labradores y cosecheros que usaban sus cargos municipales en provecho propio, al tiempo que denunciaba también los excesivos precios de los arrendamientos rurales que condenaban a la miseria y la mendicidad a los jornaleros.

El asalto se consumaría con las elecciones a diputados y síndico personero llevadas a cabo por primera vez en agosto de 1766. A pesar de la llegada al ayuntamiento de los nuevos cargos, muchos de ellos encarnados por comerciantes, llama la atención la testarudez del cabildo al negarse a la autorización del teatro durante toda la primavera del año siguiente, hasta que llega la orden del Consejo obligándolo a asentir. Y para domesticar al cabildo *in situ* se envía a Olavide en 1767.

La orden de autorización de las diversiones teatrales de junio de 1767 era batalla perdida por el cabildo, una más en la lucha con las autoridades centrales por controlar el poder municipal. En el caso de Sevilla, había que vencer también la resistencia de las autoridades religiosas, pero ya hemos visto la actitud ambigua del cardenal Solís, hombre inteligente que se había dado cuenta de las implicaciones de la reciente expulsión de la Compañía de Jesús efectuada el 3 de abril de 1767.

Sin duda, la expulsión de los jesuitas fue un aldabonazo para esta otra de las partes en conflicto, el arzobispado de Sevilla, entonces regido por el cardenal Solís. Duro debió de ser para este prelado digerir la medida. Su vinculación a los jesuitas es remarcada por Morgado

en su *Episcopologio sevillano*¹⁵⁴: practicaba los ejercicios espirituales de San Ignacio, e invitó repetidas veces al padre Calatayud a predicar en misiones en las que se atacaban las diversiones teatrales.

Como dice Sánchez Blanco, el famoso predicador ya era consciente en sus escritos de que «...al final de la década de los cincuenta, el clima espiritual se ha[bía] modificado en España tan radicalmente que [...] no sólo esta[ban] en peligro los privilegios eclesiásticos y las costumbres, sino también la fe...»; afirmando Calatayud en sus escritos que

...En nuestra España [...] se va introduciendo en las Tertulias, Juntas y Convites el excitar la conversación en materias de religión, no teniendo por hombre de espíritu a quien no hable con libertad...¹⁵⁵

Y añade Sánchez Blanco que la polémica predicación del padre Calatayud,

...no es teórica sino práctica. Se trata de la lucha por la influencia y el poder en la administración del Estado entre el clero, el regular sobre todo, y esa nueva clase laica de nobles, hidalgos y burgueses que comienzan a pensar empleando una lógica política y económica adecuada a la sociedad terrena, con criterios independientes e incluso enfrentados con los de la jerarquía eclesiástica.¹⁵⁶

Sin embargo, y a pesar de su activismo en contra del teatro, en connivencia con los jesuitas, el cardenal Solís va a tener una postura medida y ambigua a partir de la ofensiva reformista desencadenada tras el motín de Esquilache. Su ascendencia nobiliaria, hijo del du-

154. Morgado, A., *Prelados sevillanos, ó Episcopologio de la santa Iglesia metropolitana... De Sevilla, con noticias biográficas de los... Obispos auxiliares... que escribió... Don José Alonso Morgado*. Sevilla, Tip. de A. López, 1899.

155. Cit. por Sánchez-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», en *Archivo Hispalense*, t. 71, 1988, pp. 15-33.

156. *Ibíd.*, p. 30.

que de Montellano, tan cercano a Carlos III, y él mismo muy conocido desde la infancia por el monarca, va a permitirle ser considerado como representante máximo de la política del momento ante Roma, marcada por el regalismo y la ofensiva contra la Compañía de Jesús. Quizás todo esto explique su postura de segundo plano en su apoyo al cabildo sevillano en marzo de 1767, y su cambio al buen entendimiento con el nuevo asistente, don Pablo de Olavide.

Quien no parecía enterarse de nada era el altivo cabildo sevillano. Las perturbaciones del año anterior, que tuvieron su episodio más conocido en Madrid, y su réplica en Sevilla, habían desprestigiado más aún si cabe al cabildo frente a las autoridades centrales.

En efecto, el 7 de abril de 1766, a menos de un mes de los alborotos contra Esquilache en Madrid, se producía el encierro del regimiento de Córdoba (551 soldados) en el Convento de San Francisco, anejo al propio Ayuntamiento, reclamando los pluses por servicio en América. «Su gesto encontró eco en el pueblo sevillano, que acudió en gran número a llevarles víveres, colchones y otros objetos de menaje y mantenimiento.»¹⁵⁷

El cabildo, asustado por el apoyo popular y el descontrol de la población vagabunda de la ciudad, disimula y no sólo tarda en informar a las autoridades centrales, sino que ofrece pagar de sus bienes propios lo que los soldados reclamaban, unos 500 millones de reales (1/3 de los más de 1,5 millones de reales que producían los propios anualmente). El Consejo, presidido ya por el conde de Aranda, y con el acuerdo del propio rey, desautorizó al cabildo sevillano ante lo que consideraba una cesión intolerable. Finalmente, el envío de tropas hizo que los soldados depusieran su actitud.

La decisión de terminar con el encierro de soldados en el Convento de San Francisco, negociando con ellos el pago de lo que solicitaban por cuenta de los ingresos del propio cabildo, quizás es una muestra más de la arrogancia con la que actuaba éste disponiendo de los bienes del común para la solución de un problema de Estado

157. Domínguez Ortiz, A., «Repercusión en Sevilla de los motines de 1766», en *Archivo Hispalense*, t. 71, 1988, p. 5.

como el planteado por el motín militar. A los pocos días llegaba el auto acordado de 5 de mayo de 1766 que establecía la elección de diputados y síndico personero del común.

Por supuesto, la situación del cabildo sevillano no era única en el panorama municipal de la monarquía hispánica, pues como dice el profesor Campese Gallego,

...el régimen municipal español en el siglo XVIII sufría un evidente proceso de devaluación en todos los sentidos: político, administrativo, económico y social. La pérdida de poder político, la mengua de su operatividad administrativa en competencia con otras instituciones, el paso del control financiero a manos de la administración central, la descapitalización y, por último, el deterioro del prestigio social de los concejos son las claves más importantes de este proceso.¹⁵⁸

El telón de fondo de estos acontecimientos, general en toda España, y particularmente en Sevilla, era una escasez y carestía de alimentos motivada por malas cosechas repetidas desde 1765, y agravadas por el decreto de abolición de tasas y libre comercio de granos, que formaba parte de las medidas que pretendía imprimir el nuevo reinado desde la llegada del marqués de Esquilache, apoyado por las ideas agrarias de Campomanes. Se repetía la práctica de acaparamiento de granos (con la consiguiente alza de precios del pan) en estos casos de crisis cíclicas de subsistencia por parte de los cosechadores y comerciantes.

No era único, como hemos dicho, el caso del cabildo sevillano, pero tampoco Sevilla era una ciudad cualquiera. De ahí que los tintes del enfrentamiento entre la autoridad local y la central adquirieran un especial interés, tanto más dada la situación de ebullición en que la ciudad se encontraba. Podemos considerar como muestra de esta ebullición la serie de pasquines y memoriales que se dirigieron a las autoridades centrales coincidiendo con el encierro de los soldados. Estos pasquines, fechados el 9 de abril de 1766 y enviados

158. Campese Gallego, Fernando J., *La representación del común...*, ob. cit., p. 30.

a Múzquiz, recién nombrado secretario de Estado y del despacho de Hacienda, acusaban de la carestía del pan y el aceite al asistente y a un panadero llamado Vásquez.

Vale la pena extractar algunos párrafos de estas comunicaciones, como muestra del estado de ánimo popular:

...Puesto a los pies de Vuestra Real Majestad una diputación de cincuenta hombres a participarle y darle cuenta de lo que se está pasando en esta Ciudad de Sevilla, con todos sus contornos, es que aquí hay muchos logreros de trigos, y aceites, y demás comestibles, la Capa de todos ellos es el Caballero asistente, y otro panadero llamado Vásquez [...] y como aquí no hay quien le dé parte a V.M. de todo esto, porque el conde Mejorada es labrador, los Caballeros Veinticuatro son los más de ellos labradores, los oidores los más son labradores y cosecheros de todo, y todos se van a la banda unos de otros, y no hay quien nos haga justicia...¹⁵⁹

Larumbe respondió al Consejo sobre las acusaciones culpando de todos los problemas al decreto de libre comercio de granos. Ello era cierto, pues como dice Domínguez Ortiz, «...el decreto aunque acertado, no podía dar buenos resultados sin una infraestructura comercial que no se podía improvisar. En consecuencia, su aplicación quedó en suspenso durante algunos años»¹⁶⁰. Pero el asistente había quedado tocado por las acusaciones del pasquín que realmente, a decir verdad, no dejaba títere con cabeza. Echando la culpa de todo lo que pasaba, en última instancia, al marqués de Esquilache, pedía:

...Vuestra Real Majestad escuche a los Pobres y deles crédito, y tener caridad con ellos: hasta Squilace le quitó a la Santa Caridad de Sevilla 18 reales cada día de la Aduana de Cais [*sic*] y aquí van echando los pobres de la Caridad a la calle porque sus rentas son cortas...¹⁶¹

159. *Ibíd.*, Apéndice II, p. 437.

160. Domínguez Ortiz, A., «Repercusión en Sevilla...», *ob. cit.*, p. 7.

161. Campese Gallego, Fernando J., *La representación del común...*, *ob. y apéndice cit.*

Las medidas reformistas y centralizadoras producían probablemente efectos no deseados, como los citados por los autores del escrito respecto al Hospital de la Caridad, pero el texto en conjunto nos parece una denuncia ciertamente realista de la situación social de la ciudad. Es curiosa la coincidencia de que 100 años después de la crisis de los años 1675-1679 que llevó al cierre definitivo de los teatros de Sevilla, aparezca de nuevo el problema de la subsistencia y el remedio para ésta que significaban las instituciones de caridad, y especialmente la que fundara don Miguel Mañara. En esta ocasión, nos parece que debemos resaltar que la protesta la hacen los propios afectados, y no su protector. Quizás los redactores del pasquín eran panaderos agraviados por las ventajas del tal Vázquez, pero el memorial resulta significativo como muestra del estado de opinión en la ciudad. Máxime al acusar de la situación a los municipales, pero también al asistente y, lo que aún dota de más autenticidad a la indignación popular, a componentes de la Audiencia, institución siempre enfrentada al cabildo municipal. Una vez más, parece que sólo queda a salvo la Iglesia como máxima dispensadora de beneficencia y caridad en una ciudad llena de pobres gentes.

Todo esto preocupó sin duda al Consejo de Castilla, dado lo reciente del motín de Madrid. Y también le preocuparía la implicación que se hacía de su asistente, y de los oidores de la Audiencia. Pero lo más inquietante era la constancia de una ciudad llena de vagabundos y mendigos que podían ser quizás presa de una vanguardia amotinada. Las medidas fueron inmediatas: se ordenó la división en barrios, censar a los indigentes, crear hospicios: lo primero y lo segundo se hizo, aun con dificultades en Sevilla por la gran cantidad de población flotante, jornaleros y pedigüños, pero la creación del hospicio no tuvo lugar, ni ahora ni cuando Olavide se lo propuso años después. Tal era el entramado de hermandades, cofradías, fundaciones, etc., con que la ciudad pretendía atender sus graves obligaciones sociales.

La tensión que se vivía en la ciudad requería medidas urgentes. En todas las justificaciones que las autoridades, y los partidarios del teatro, dan para su continuidad o rehabilitación, figura siempre la de ser conveniente para vecindarios numerosos en que hay que distraer

honestamente a la gente ociosa. En mayo de 1766, hemos visto a Chacón y su compañía representando en las cercanías de la ciudad, en San Juan de Aznalfarache. Aquella olla hirviendo en que se había convertido Sevilla tenía ya su válvula de escape.

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

San Juan de Alfarache, como se la llamaba entonces, pertenecía al señorío secular de Tomares, vinculado 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 1690.¹⁶²

Ya desde mediados del siglo XVI, en la época dorada de opulencia y brillo de la metrópolis sevillana, como dice Rodríguez Marín, los alrededores, «...amén 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...»,¹⁶³ 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»¹⁶⁴.

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

163. *Ibíd.*, cit. en p. 114.

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

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 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 esos años. Todo ello a falta de comprobaciones documentales respecto a la actitud concreta del XII duque de Alba, de quien conocemos su talante «avanzado».

Al triángulo de jurisdicciones que hemos visto en la contienda sobre el teatro antes analizada, 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 situaría del lado del Consejo, además 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. Ahora, probablemente, trataba de congraciarse con Aranda, de quien era enemigo personal¹⁶⁵. 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 de 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 denunciando haberse enterado de que una compañía de cómicos estaba representando allí y los males que de ello se derivaban, y

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

aludiendo a las órdenes de los anteriores monarcas contra tal práctica y las de sus antecesores, concretamente la última de 1779 emitida por el cardenal Delgado¹⁶⁶.

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

III. DON PABLO DE OLAVIDE Y LA RESTAURACIÓN DEL TEATRO EN SEVILLA (1767-1777)

1. OLAVIDE Y CHACÓN

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 introducido en la alta maquinaria de la administración. A este equipo se unió enseguida el peruano don Pablo de Olavide, hombre muy cercano a Aranda y muy activo en la agitada vida intelectual mundana del Madrid de aquellos años. Olavide mantenía tertulia en la capital, frecuentada por personajes que en el futuro serían cercanos a la actriz Rosario Fernández, como el político, diplomático y literato don Bernardo de Iriarte (1735-1814) y el periodista José Clavijo y Fajardo (1726-1806), autor de la publicación seriada *El Pensador* y a quien veremos como director de los teatros de los Reales Sitios, instructor por tanto de sus actores y entre ellos de la misma Rosario Fernández.

Clavijo se haría famoso en toda Europa por su *affaire* con Lisette Caron, hermana de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), a quien desairó su palabra de matrimonio, provocando la estancia de este en Madrid en 1764 y 1765. A partir de esta estancia en la capital, el famoso dramaturgo francés creó los inmortales personajes de sus obras más conocidas, especialmente Fígaro, protagonista de *El barbero de Sevilla*. Como comenta el historiador Hugh Thomas en un ameno librito¹⁶⁷, Beaumarchais no estuvo nunca en Sevilla y se inspiraría para su obra en los sainetes, entonces muy en boga, de don Ramón de la Cruz, especialmente uno llamado precisamente *El*

167. Thomas, H., *Beaumarchais en Sevilla. Intermezzo*. Madrid, Planeta, 2008.

barbero, a cuyo estreno en 1765 por la famosa actriz María Ladvenant parece que pudo asistir el propio Beaumarchais. En realidad, este podría haber titulado su obra *El barbero de Madrid*, pero probablemente era más «comercial», más «romántico», de cara a una potencial clientela francesa y europea, situar la acción en Sevilla. A este respecto, cabe citar de nuevo a Domínguez Ortiz: «...La imagen de Andalucía romántica estaba ya enteramente formada hacia 1800, y tendía a sustituir a la de Castilla como representativa de la de España entera...»¹⁶⁸. La fuerte personalidad de la ciudad hispalense, el sueño de su pasado como puerta de las riquezas y exotismos con que la imaginación europea adornó la colonización americana, se proyectaba en el carácter nacional español a través de los medios de amplificación que, entre otros factores, proporcionaba el teatro popular en la capital madrileña, tan vivo en aquella época. Sevilla se iba convirtiendo en una ciudad provinciana, pero la vitalidad de su carácter, el exotismo de sus tipos, forjados durante su esplendor renacentista y barroco, y aireados por el mismo Cervantes, autor de fuerte impacto en toda Europa, seguía proyectándose en la cultura europea.

Dice Thomas que a pesar de su fracaso en los negocios que le traían a Madrid y en el tema sentimental de su hermana, «...Beaumarchais encontró en España [...] una sociedad maravillosamente animada y una forma de vida...»¹⁶⁹. Y nos permitimos añadir que, paradójicamente, halló en el país de la leyenda negra el desfado de la vida social española, justamente en la época en que la aristocracia imitaba las formas populares del «majismo». Este igualitarismo en el trato social, tan acendrado en la mentalidad española, tan bien observado por Blanco White en una cita anterior donde apunta cómo «...entre nosotros la pobreza no es causa de degradación social...», no podía por menos que impresionar a Beaumarchais, quien aplicándolo a sus personajes convulsionó la rígida mentalidad francesa. *Le Mariage de Figaro* se estrenó en París el 27 de abril

168. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado...*, p. 226.

169. Thomas, H., *Beaumarchais en Sevilla...*, p. 160.

de 1784, después de haber sido prohibida su representación por Luis XVI en repetidas ocasiones por su contenido tendenciosamente revolucionario. «C'est détestable, cela ne sera jamais joué...», dijo Luis XVI después de haberla leído. También Napoleón en una visión retrospectiva señalaba: «...Dans "Le Mariage de Figaro", la révolution est déjà en action...»¹⁷⁰.

Pues bien, esta vitalidad civil que se observa en la España de Carlos III, bullía también entre los muros de la vieja ciudad del sur, a pesar de albergar cerca de 150 lugares destinados al culto divino, sumando a los templos parroquiales los más de 80 conventos, algunos de clausura, oratorios y ermitas que la convertían en un auténtico *imperium monachorum*, según don Agustín de Montiano¹⁷¹, fundador y primer director de la Real Academia de la Historia (1738). Y a pesar de ser una especie de ciudad-estado controlada por su aristocrático cabildo, refractario a la innovación, especialmente en materia de costumbres, y por ello opuesto recalcitrantemente a las diversiones teatrales, ausentes, como ya se ha dicho, desde 1679.

Para la ejecución del programa reformista aconsejado a Carlos III por su equipo de gobierno, encabezado por el presidente del Consejo de Castilla, conde de Aranda, y el fiscal de este supremo organismo, el conde de Campomanes, se nombra intendente de Andalucía y asistente de Sevilla a don Pablo de Olavide en junio de 1767, sustituyendo a don Ramón de Larumbe. El programa de Olavide abarcaba múltiples facetas, desde la modernización y adecentamiento de la ciudad y el fomento de las diversiones públicas, especialmente el teatro, hasta la reforma de la Universidad, pasando por la política de comercio y depósito de granos y otros suministros, aparte de su acariciada reforma social en los establecimientos de las Nuevas Poblaciones en Sierra Morena. Este ambicioso repertorio chocó inmediatamente con resistencias en varios frentes: cabildos municipal y eclesiástico, órdenes religiosas, parte del claustro universitario, diferentes afectados en sus intereses económicos y sociales, etc.

170. *Ibíd.*, p. 166.

171. Citado en Aguilar Piñal, F., *Historia de Sevilla...*, p. 127.

Ya nos hemos referido a las escaramuzas que en torno a las diversiones teatrales tuvieron lugar no solamente en Sevilla, sino en 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 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 favorece la cruzada teatral momentánea del Consejo de Castilla dominado 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 frenarlas, sometiendo de camino al díscolo cabildo municipal, debió de influir en el nombramiento de don Pablo de Olavide como asistente de Sevilla e intendente de Andalucía.

Pocos datos poseemos acerca de José Chacón hasta que aparece como autor de la compañía teatral que trabajaba en San Juan de Aznalfarache, esperando dar el salto a Sevilla. Hemos podido verle como autor con compañía en Granada a través de un documento¹⁷² 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 eclesiásticas, por el reconocimiento legal que la cofradía había obtenido de la autoridad real. Una vez más, vinculan-

172. ACNSN, leg. 11, carpeta 16.

do 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 1764-1765 en Granada, aunque no hemos podido confirmarlo pues no hay documentación relativa a ese año en el archivo citado. Sí la hay para la temporada de 1765 a 1766, y en ella también aparece mencionado: «...La de Joseph Chacón en Andalucía no ha dado razón...»¹⁷³. 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. Sí es interesante el dato «en Andalucía», pues acredita que la compañía de Chacón era ambulante y estaba autorizada a ejercer en la región, aunque no hemos podido encontrar todavía ningún documento de formación de compañía para este autor.

Sabemos que Chacón exhibió licencia (que debía de tener validez para cualquier lugar de Andalucía) para su actividad en San Juan de Aznalfarache, obtenida en mayo de 1766, cuando el asistente Larumbe intentó en noviembre del mismo año 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 es clara. En cuanto a su establecimiento en esta pequeña localidad de jurisdicción señorial a las afueras de la capital, parece una decisión meditada que las circunstancias, pero también la inteligencia del personaje, van a favorecer, y encontrará su recompensa en la restauración de las comedias, del teatro en su conjunto, en el recinto de la ciudad hispalense.

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? Tuviera o

173. ACNSN, leg. 12.

no constancia, parece más bien, por el curso de los acontecimientos posteriores, que se dirigía a las cabezas visibles locales del cabildo, es decir el conde de Mejorada, su procurador mayor, y su más destacado colaborador el conde del Águila.

Chacón debía de saber que tenía la ley de su parte y que el asistente, fuera quien fuera, le apoyaría, pero que con quien tenía que haberse las 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 en el Archivo Histórico Nacional¹⁷⁴ 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 él, 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 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 el mismo escrito, ofrecía Chacón para que la licencia que pedía tuviera efecto

...construir a sus expensas y en el término 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...¹⁷⁵

El modelo de establecimiento teatral era, pues, el de la ciudad de Madrid, aunque Olavide y el duque de Medina-Sidonia fantasea-

174. AHN, Cons., 1259, 22.

175. *Ibíd.*

rían posteriormente con un horizonte aún más amplio, el modelo de París y, como sabemos¹⁷⁶, el peruano haría venir al arquitecto francés Charles la Traverse para que trazara los planos de un teatro «...como está en París la Ópera del palacio del duque de Orleans...»¹⁷⁷, con acceso privado desde el palacio del duque de Medina-Sidonia que había cedido los terrenos para su construcción¹⁷⁸. La Traverse vino personalmente a Sevilla en diciembre de 1768¹⁷⁹, 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 del asistente, tema del que hablaremos más adelante.

En el mismo documento, entre otras condiciones para su desempeño de autor, 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 Sáenz y Don Antonio Gómez, vecinos y del comercio de esta ciudad en la collación del Sagrario que se obligaran desde luego *de mancomun et insolidum* con el suplicante al cumplimiento de lo que lleva expuesto en orden a la referida obra...¹⁸⁰

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, ¿quiénes eran esta vez los comerciantes? En cuanto al primero de ellos, don Manuel Sáenz, hemos podido averiguar que era cajero de una compañía de comercio que figuraba operando desde la década de los años 50 a nombre de «Manuel del Castillo e hijo»,

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

177. Citado en Aguilar Piñal, F., *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 150.

178. *Ibíd.*, p. 154.

179. Defourneaux, M., *Pablo de Olavide...*, ob. cit., n. 128, p. 476.

180. *Ibíd.*

formada a base del capital en tierras de un agricultor, en este caso vecino de El Arahál, que emprende negocios integrando a su hijo Miguel del Castillo en la compañía. La empresa quebró en diciembre de 1765 como figura en los autos de quiebra¹⁸¹ 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 el hijo del 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...»¹⁸². La compañía de Miguel del Castillo tenía sucursal en Cádiz y mantenía relaciones comerciales con importantes hombres de negocios como Jacobo Constantino de Kerse, acaudalado comerciante sevillano con sucursal en Cádiz¹⁸³. 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 momento¹⁸⁴, existente en el Archivo General de Indias.

Se ve que este ambiente dinámico, 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 invertir en negocios con retorno fácil pretende hacerse cargo del nuevo emprendimiento teatral.

Se diría que desaparecen ciertos implicados de más altas esferas que lo habían estado en la etapa del teatro de ópera, sustituidos por comerciantes de un nivel social menos distinguido, como lo podía

181. ARAS, expte. 504/5.

182. *Ibíd.*

183. AHPS, Of. 19, 1764, leg. 13143, f. 983 rº y vº.

184. Véase Heredia Herrera, A., «Elite y poder...», *ob. cit.*

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 Sáenz.

Por otra parte, ya desde los primeros años 60 vemos actuar como testigo de operaciones comerciales de esta compañía a un personaje importante en la aventura teatral de la calle San Eloy, don Pedro García Noriega. 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 Sáenz y Antonio Gómez quienes asisten en casa de don Miguel del Castillo frente al Alfolí de la Sal...¹⁸⁵

¿Qué ocurrió con el teatro de la calle del Carpio, frente al Convento de Santa María de Gracia, 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?

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 1767.¹⁸⁶ 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 se ha dicho, no tenía visos de estabilidad. Chacón, previendo esto desde su establecimiento en San Juan de Aznalfarache,

185. AHPS, Of. 17, 1767, f. 1329 rº y vº.

186. AHPS, Of. 11, 1768, libro 7156, f. 20.

ofrecía labrar nuevo teatro para albergar, con todas las de la ley, las representaciones de ópera y comedias, a las que luego se unirían los bailes de máscaras. Podemos suponer que ante la situación de liquidación por deudas del anterior teatro y también seguramente por su deterioro, 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 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 ya no era coliseo de óperas, sino un recinto en que se representarían también comedias para todos los tipos de público.

Desgraciadamente, no podemos citar los autos que liquidaron el teatro de ópera de Santa María de Gracia, pues 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 a quienes estuvieron implicados en aquella empresa teatral que se había iniciado en 1761 y tocaba ahora a su fin.

2. EL TEATRO DE LA CALLE SAN ELOY

Como hemos visto, uno de los compromisos de Chacón era «...construir a sus expensas y en el término 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, intervendría también el asistente para facilitar la construcción del teatro provisional de San Eloy por algunos inversores que se convertirían en asentistas o empresarios autorizados. El asis-

tente apoya nuestra hipótesis, pues en carta al duque de Medina-Sidonia con idea 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...»¹⁸⁷. No consta 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 este 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 su oferta, valerse del teatro de Santa María 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 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 práctica otra de material que ofreció ejecutar, la cual después de cierto término 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 don 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...¹⁸⁸

187. AMS, Papeles del conde del Águila, t. 62, n° 62.

188. AHN, Cons., leg. 1259, 22.

Parece que los deseos 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.

El proteico don Pablo y el bueno de Chacón hicieron lo que pudieron, como la Invencible, «contra los elementos». Enfrente se encontraba 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 era sólo un empeño más, y probablemente no el más importante, al menos por su envergadura económica, pero significativo desde un punto de vista ideológico y civil.

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, el citado 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 Fernández¹⁸⁹, padre de Rosario Fernández, para un negocio de chalanería (tráfico de ganados) que cancelan en 1765. También pretende ser recibido como hidalgo en Valencina¹⁹⁰. En 1776 figura como procurador de la Audiencia y hacendado en Camas, con un negocio de venta de frutas¹⁹¹. 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, ahora, 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 que debía de coincidir con el del solar donde estaba ubicado. Hasta ahora no

189. AHPS, Of. 11, 1762, f. 619, r^o y v^o.

190. AHPS, Of. 11, 1762, f. 936, r^o y v^o.

191. AHPS, Of. 11, 1776, f. 397, r^o y v^o.

hemos podido desentrañar el enigma. Solamente podemos decir que con vistas a la temporada del año cómico que empezaba en abril de 1777, la contratación de determinados actores y cantantes es hecha por Manuel Martínez, autor de una de las compañías teatrales 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 este como «...vecino de la ciudad de Sevilla e Impresario de la Casa Teatro de ella...»¹⁹². Al parecer, Agüera estaba detrás del negocio del teatro de la calle San Eloy, o bien como dueño del teatro, o como mero empresario que adelantaría el dinero para traer actores y cantantes, según se deduce de los contratos citados. No parece, pues, que Chacón costeara el teatro de la calle San Eloy, sino que probablemente pagaba a la propiedad 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. Pueden servir ciertos detalles descriptivos que de pasada se nos aportan en un expediente de revisión del teatro¹⁹³, ordenado en diciembre de 1778 para comprobar las posibilidades de evacuación que 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 de Zaragoza. El Consejo de Castilla cursa circular a todos los teatros del reino para obligar a unas reformas conducentes a aumentar la seguridad frente a estas eventualidades. Para dichas reformas se hace reconocimiento por técnicos del Ayuntamiento que ofrecen un dictamen con detalles del teatro:

...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 más

192. AHPM, Of. de Manuel E. Repiso, 1777, fs. 258-269, rº y vº.

193. AHN, Cons., 1259, 22.

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...¹⁹⁴

Unos días después (15 de diciembre de 1777) evacúan 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...

Los técnicos aconsejan construir más escaleras: dicen que en el primer piso hay dos, una que da a la calle Dormitorio de San Pablo y otra a la calle San Eloy, para facilitar ambas la salida del público del primer piso de aposentos. Proponen sumar otra a la espalda del palco donde se sitúa 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 segundo piso hay una sola escalera para el acceso y desalojo de los espectadores, la cual se junta con la de salida del primer piso: se debe hacer otra 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 a la puerta de las boletas, aumentando también el ancho de todos los pasillos a vara y media. Aconsejan asimismo los técnicos construir dos bombas de 40 arrobas de agua haciendo un depósito contiguo al pozo de 8 varas de largo por 4 de ancho.

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

194. *Ibíd.*

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...¹⁹⁵

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 de 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. 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 la calle Murillo, la extensión superficial 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.

3. EL SUEÑO TEATRAL DE OLAVIDE: EL TEATRO DEL DUQUE DE MEDINA-SIDONIA

Pero es claro que este teatro de madera, provisional, 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 el coliseo de la calle Alcázares, y desde luego la mejor forma de establecer definitivamente las diversiones teatrales en la ciudad era dotarla de un edificio teatral. Esta sería la idea de Olavide que vería a 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.

195. *Ibíd.*

El sucesor de Olavide 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 don Pablo de Olavide proyectó construir por sí mismo un famoso [*sic*] Teatro en el sitio que se nombra la Plaza del 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 [...] Emprendió la obra e invirtió en ella en reparos y réditos 3 629 488 rs. [...] Invertida la suma mencionada conoció el Artifice 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...¹⁹⁶

Así pues, Olavide emprendió la obra de dotar a Sevilla con un gran teatro. Para ello convenció al duque de Medina-Sidonia de 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

196. *Ibíd.*

pidiéndole planos de teatros italianos, concretamente los construidos por el famoso Bibienna¹⁹⁷. Y el segundo con el embajador francés Osun y su *factotum*, el famoso abate Beliardí, a través de los cuales, encarga Olavide al arquitecto francés Charles de La Traverse un proyecto para un teatro que sería el que finalmente se emprendería.

Una carta de La Traverse al marqués de Grimaldi, conservada en el Archivo Histórico Nacional¹⁹⁸, 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 por los interesantes datos que aporta, especialmente por la nostalgia de un proyecto que no llegó a término:

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...¹⁹⁹

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 fecha²⁰⁰. La idea de La Traverse es que la construcción propiamente dicha debe ser en-

197. Tomo esta noticia de Perdices de Blas, L., *Pablo de Olavide (1725-1803), el ilustrado*. Madrid, Ed. Complutense, 1992, p. 449.

198. AHN, Inq., 4210-1.

199. *Ibíd.*: «Señor, Vd. inflama mi imaginación con el calor con el que comunica a su Excelencia el Señor Embajador el brillante Proyecto de Don Pablo [...] desplegaremos los misterios y encantos del arte, para el placer de un pueblo mimado de la fortuna, que desde hace dos o tres siglos no acumula los tesoros del Nuevo Mundo sino en beneficio de las ciencias y virtudes del Antiguo...».

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

cargada a un «...excellent *maestro de obras* ainsi que le fut monsieur Marquet dans mes deux fêtes de Madrid...»²⁰¹. 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 necessaire. 1° Place Publique. 2° Port du mer. 3° Palais. 4° Appartement. 5° Chambre. 6° Prison. 7° Foret. 8° Jardin. 9° Rochers solitaires. 10° Village. 11° Campagne arrosée d'un fleuve, etc...²⁰²

201. AHN, Inq., 4210-1.

202. *Ibíd.*: «...6° Todo lo que exigiría del genio la magnificencia de la decoración permanente; la exactitud, la economía en la visibilidad, la comodidad de los espectadores y de los actores, en los palcos y en el escenario: todo será contemplado en mi diseño, desde la fachada exterior del vestíbulo de entrada hasta la trasera del escenario.

7° Un medallón eternizará en los fastos de España, la gloria del protector de las Musas: honraré con ello el nombre de la Provincia a la que aporta la Felicidad; y mis trabajos serán coronados por una gratificación de mil *Pistolets*, o sesenta mil Reales...

...Cuando se termine el cuerpo del edificio, los palcos, el escenario o tablado: se empleará un jefe de pintores, con diez de sus oficiales, con sueldo diario de cuarenta reales para trazar, imprimir o aparejar, entelar y pintar lo que no necesita de mi concurso.

Se emprendieron las obras con gran rapidez y se desarrollaron estas hasta fines de 1770 en que quedaron paralizadas. El asistente Domezain en el informe que hemos ya citado²⁰³ 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 mencionado Artífice fue el arquitecto municipal Lucas Zintora, pues participa habitualmente en los informes técnicos del ayuntamiento. De hecho, hemos tenido la suerte de encontrar en el Archivo Histórico Nacional el único plano hasta ahora conocido de este malogrado proyecto de sala teatral.

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 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. Esta devolución, reclamada por los herederos, 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 ella 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...»²⁰⁴. 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, trató de salvar un local con obras avanzadas que dotaría a la ciudad de un mag-

Luego nos dedicaremos a los decorados requeridos por las diferentes tramoyas o cambios en el escenario. Los decorados más necesarios serían: 1º Plaza Pública. 2º Puerto de mar. 3º Palacio. 4º Apartamento. 5º Habitación. 6º Prisión. 7º Bosque. 8º Jardín. 9º Rocas Solitarias. 10º Población. 11º Paísaaje regado por un río, etc.». (La traducción es nuestra).

203. AHN, Cons., leg. 1259, 22.

204. AHN, Cons., leg. 5093, 8.

nífico teatro. Una nueva reclamación del apoderado del duque de Medina-Sidonia provocó la orden de devolución de la propiedad en abril de 1781²⁰⁵.

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 por el teatro desarrollada en Sevilla desde principios de la década de 1760 continuaba, y seguía librándose entre los contendientes que ya representaban mentalidades enfrentadas.

4. LA ESCUELA-SEMINARIO DE ACTORES

Siguiendo con las inquietudes teatrales de don Pablo de Olavide, este puso en ejecución la idea de crear una escuela de formación de nuevos actores para representar tragedias y obras del gusto europeo de la época, melodramas y comedias sentimentales, en su afán de convertir el teatro en escuela de renovación de las costumbres, muy en la línea del pensamiento ilustrado. Nos detendremos en este aspecto de las novedosas iniciativas del asistente por su crucial incidencia en la vida de Rosario Fernández.

Creemos del máximo interés glosar el origen jurídico de esta iniciativa de Olavide, acudiendo a lo que podemos considerar como el programa de reforma e impulso de las diversiones teatrales, auspiciado por el equipo dirigente y desarrollado en un informe del Consejo de Castilla de mayo de 1767. El interés de este informe radica no sólo en su carácter programático, sino también, como veremos, en la consideración que mereció a su destinatario el rey Carlos III.

La batalla por el teatro, de la que la escaramuza ocurrida en Sevilla entre febrero y junio de 1767 no es sino un episodio más, se produce en el marco histórico de una ciudad en ebullición social, en una coyuntura económica de crisis de subsistencias y en la dinámica política de enfrentamientos internos del cabildo sevillano, de éste con otras instituciones de la ciudad, especialmente la Audiencia, y finalmente

205. *Ibíd.*

en una ofensiva general del Consejo de Castilla en el frenesí reformista que se desata tras los acontecimientos de marzo-abril de 1766 en toda España, que llevaron a su presidencia al conde de Aranda.

La ofensiva formaba parte del impulso general reformista del Consejo, al que se le agolpaban las consultas sobre temas teatrales, de tal manera que en reunión de 29 de mayo de 1767 hace un informe al rey para que proceda²⁰⁶.

El asunto que desencadenó el informe²⁰⁷ fue la censura (septiembre de 1766) del vicario eclesiástico de Madrid opuesta a la representación del entremés *La criada señora*, obrita que había eludido la prohibición en representaciones anteriores. Ante la situación, la compañía recurre en consulta al Consejo de Castilla presidido por Aranda (octubre de 1766). Este interviene para someter a 5 censuras el tema: 3 de ellas no encuentran problema y el asunto pasa al informe del fiscal Campomanes. Esta intromisión de la autoridad eclesiástica en el mismo Madrid revestía una especial importancia, dado el secular impulso de las autoridades al funcionamiento de los teatros de la capital de la monarquía.

Podemos considerar este informe como un auténtico programa de actuación gubernamental en los temas teatrales. Vale pues la pena detenerse en algunos de sus aspectos. En primer lugar, en los considerandos. Dice el fiscal, evacuando sobre la consulta real:

...Estas diversiones públicas, [...] son tan precisas en los Pueblos como el surtimiento de los Abastos y la habilidad del gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo, y eso no se logra con las groseras comedias que ahora se representan con licencia del Vicario, ni en los entremeses en que el Alcalde suele salir apaleado, o la hija se burla de las amonestaciones de su padre anciano.

...para evitar tropiezos, los eclesiásticos no deben tener parte en esta policía, sino para representar al Consejo que se establezca la Escuela

206. González Palencia, «Ideas de Campomanes sobre el teatro», en *Entre Dos Siglos*, 2ª parte, Madrid, 1943, p. 143 y ss.

207. AGS, GyJ, leg. 993, 77.

de Cómicos y que se cuide de mejorar las piezas dramáticas libres de los inconvenientes que actualmente padecen, fomentando los talentos que puedan dedicarse a traducir de otras lenguas, o componer las convenientes...

Y sigue:

Los delitos son contravenciones a las leyes y el legislador los castiga con penas temporales como defensor de la humana sociedad, y en calidad de pecados sabe bien el reo que los debe someter al fuero penitencial de la Iglesia, confesándose y arrepintiéndose de ellos, sin que el fuero contencioso de la Iglesia deba mezclarse en tales desórdenes en calidad de juez para castigarlos.

Queda pues claro que en el especial título de recelo de actos pecaminosos no debe permitirse al vicario eclesiástico tomar conocimiento en la diversión de comedias y otras representaciones.

Para concluir:

...El Consejo, Señor, ha mirado la materia de este expediente con la mayor atención y cuidado, y conformándose con lo expuesto por el Fiscal de V.M. es de parecer: Que para que se eviten los inconvenientes y perjuicios de que se quejan las Compañías de Representantes, se digne V.M. mandar que sin embargo de lo prevenido en el artículo 18 del Reglamento del año pasado de 1753, repetido en el de 8 de abril de 1763 en los que se da intervención al eclesiástico, en las representaciones cómicas, y su revisión, se observe y guarde en su censura y licencias que deben preceder para su ejecución la práctica y estilo que tenía Madrid antes del año de 1753, [...] celándose que la revisión de las piezas se haga por personas hábiles e inteligentes, nombradas por el Gobierno...

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, y los Reglamentos convenientes, sin desatender que se les dote bien con lo que ganen para que no se den a vicios corruptivos de las costumbres lográndose por esta vía que el teatro lo sea de buena moralidad y de decencia por ser precisa e indispensable esta clase de diversiones públicas en las Capitales y pueblos [...] de lo que se sacará el buen partido de instruir y divertir a un mismo tiempo a los que concurren a ellas.

Con fecha de 19 de noviembre de 1770, reiteraba el Consejo este informe al rey, incluyendo toda la argumentación del de mayo de 1767 que hemos analizado, rogando una respuesta:

...No constando en el Consejo que V.M. se dignase resolver esta consulta ha acordado hacer este reverente recuerdo de ella para que se sirva tomar la que fuere de su real servicio...²⁰⁸

El rey se hacía esperar para resolver en torno a los dictámenes del fiscal del Consejo de Castilla, hechos a instancia de su presidente, en torno a los conflictos continuos entre las jurisdicciones civil y eclesiástica sobre la autorización de comedias. Por un documento posterior sabemos qué pensaba el monarca de todo aquello.

En efecto, el secretario de Gracia y Justicia, Manuel de Roda se encargó de llevar de nuevo la consulta al rey directamente, acompañando una vez más toda la documentación del informe del Consejo. Lo interesante de esta reiteración es que junto a ella hay una interesante anotación manuscrita, probablemente de Roda, que dice:

...No quiso el rey resolver esta consulta de que di cuenta a S.M. en julio de 1767 y mandó se guardase. En 17 de marzo de 1769 volví a dar cuenta a S.M. y volvió S.M. a mandarme la detuviese y que privadamente dijese al Pte. del Consejo, como lo ejecuté, que no quería S.M. ni le parecía conveniente alterar la práctica establecida en el reglamento de 12 de noviembre de 1753, y se observaba, de la intervención del juez eclesiás-

208. AGS, GyJ, leg. 993, 87.

tico. Pero mucho más ofendió los oídos de S.M. la propuesta del Consejo de que se formase por el Gobierno una escuela de buenos cómicos en que se enseñe la declamación y la música, y que el Consejo atendiera a formar ese establecimiento adhiriendo en esta parte al dictamen fiscal. Pareció a S.M. esa idea muy impropia de la seriedad del Consejo, y quiso poner una resolución muy fuerte, viendo descuidados por este supremo tribunal otros establecimientos mucho más útiles y necesarios para el bien del Reino, utilidad pública e instrucción de sus vasallos en virtud, letras y buenas costumbres y por no sonrojarlo prefirió el medio de no responder a esa consulta dejando al olvido y permitiendo que si se instaba por su despacho dijese el motivo de su deserción.²⁰⁹

La autoridad real se mostraba en su descarnada arbitrariedad; no gustaba de la ruptura de una norma como la de 1753 que le proporcionaba la discrecionalidad que apetecía sobre el tema, a pesar de que consagrara la autoridad de los vicarios eclesiásticos como revisores y censores de las obras teatrales que se representaban. Todo el aparato argumentativo del fiscal Campomanes y el apoyo del presidente Aranda eran despreciados por el rey.

Especialmente había molestado al rey la recomendación de crear una escuela de cómicos existiendo otras prioridades: «...viendo descuidados por este supremo tribunal otros establecimientos mucho más útiles y necesarios para el bien del Reino, utilidad pública e instrucción de sus vasallos en virtud, letras y buenas costumbres...». Se reservaba el rey su absoluta discrecionalidad, como hemos dicho, pero también es posible que estuviera bien informado, ya en 1770, de los rumores en torno a los bailes de máscaras en Madrid y en otras ciudades, y de lo escandalizada que andaba la sociedad sevillana con el teatro, con la escuela de actores y con su promotor Olavide.

Para establecer en Sevilla esta escuela de actores, se afanó el asistente en reclutar a una serie de jóvenes que serían instruidos en las fórmulas de declamación adecuadas al tipo de teatro a que nos hemos referido. Se trataba de romper las fórmulas de «repre-

209. AHN, Cons., leg. 11406, 93.

sentación» tradicionales del teatro barroco español para introducir el teatro declamado al estilo francés. Esta escuela-seminario empezó a funcionar enseñando a leer, escribir, bailar y declamar a dos grupos de actores (chicos y chicas) en sendas casas: una en la calle San Vicente y otra muy cercana a la morada de la familia Fernández-Ramos, en aledaños de la Borceguinería. Todo ello ocurría en 1768, cuando incluso algunos de estos futuros actores «trágicos», como ellos mismos gustaban de llamarse, firmaron compromiso de servicio con el cabildo municipal sevillano para aprendizaje de la profesión y para el ejercicio de esta en el teatro de la ciudad. Entre estos firmantes, se encontraban desde un primer momento (junio 1768) dos que van a tener relevancia en la vida de Rosario Fernández: su futuro marido, Francisco (Estrella), y la luego famosa actriz y rival, María Bermeja, a quienes nos referiremos ampliamente más adelante²¹⁰.

Hemos podido encontrar prueba documental de la existencia de la casa de la calle San Vicente en el completo expediente matrimonial de María Bermeja y Francisco Mouton²¹¹, instruido en septiembre de 1769, 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. Junto a Mouton, figura empadronado en la misma otro de los alumnos de la escuela de actores, el mencionado Francisco Castellanos.

Aunque Rosario no figura como alumna, sin duda conocería en la escuela a su futuro marido, pues otro de los aspirantes a «trágico», Juan Antonio Alzega, actor que se dice del teatro de Sevilla, declara como testigo en la boda de Rosario con Castellanos²¹², que la conocía desde que ella tenía once años, es decir, desde 1766, lo que prueba la relación de Rosario con el ambiente teatral sevillano y especialmente con los actores de la escuela-seminario. Probablemente, como ya

210. Bolaños Donoso, P., «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, pp. 749-767.

211. APAS, Matrimonios ordinarios, expte. 08160.

212. Véase Apéndice documental. I. Familia, 3.

hemos apuntado, Antonia Ramos, la madre, formara parte esporádicamente de la compañía teatral que representaba en San Juan de Aznalfarache desde ese año de 1766, la misma compañía que pasó luego a representar al teatro de San Eloy, y era, por tanto, compañera de Castellanos y Alzega.

Según la información de que disponemos, firmaron contrato para estar en la escuela-seminario Francisco Estrella, Francisco de Palma, Tomás Burquera, Joaquín de Figueroa, Ignacio Caro y María Bermeja²¹³. De todos o algunos de ellos debió de nutrirse el teatro de Sevilla desde su apertura en 1767 hasta el final de la temporada 1769-70. Sin embargo, el teatro contaría también con otros actores y actrices, más o menos vinculados a la escuela-seminario a la que asistían con seguridad aquellos que se habían comprometido contractualmente. Entre otros, de algunos de los cuales hablaremos más adelante, 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, hermana de Rosario Fernández²¹⁴.

Esta escuela de actores, dirigida por el francés Louis Reynaud, personaje recabado en Cádiz para esta función por el propio Olavide, era otra de las piedras de escándalo en la ciudad, atribuyéndosele las mayores indecencias como propias de todo lo relacionado con las actividades teatrales. El proceso inquisitorial a Olavide nos suministra datos del ambiente que se respiraba en Sevilla, donde ya corrían rumores sobre la escandalosa vida de los cómicos. Es verdad que eran propalados por los enemigos del asistente, de su tertulia en el Alcázar y del teatro, especialmente los ambientes eclesiásticos, pero en el citado expediente inquisitorial ya figuran acusaciones contra el propio Olavide, el director Reynaud y la escuela-seminario.

Por ejemplo, el testigo nº 76 del proceso inquisitorial, el «...profesor del arte de la pintura...» Juan de Espinar [sic], probablemente el famoso pintor sevillano Juan de Espinal, declaró a través de un conocido suyo que «...tenía introducción en casa del asistente don Pablo de Olavide...»

213. Bolaños Donoso, P., «La escuela-seminario...», ob. cit., pp. 762-766.

214. Aguilar Piñal, F., *Sevilla y el teatro...*, ob. cit., p. 98.

y sabía que este «...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»²¹⁵. Y en la ratificación de su testimonio, realizada en 1777, responde 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...». El conocido de Espinal, un tal Juan Pérez (testigo nº 77 de la causa) declaró 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 vio que estaba impreso sin señalar dónde se había impreso y sin nombre de autor, su título era la Filósofa Teresa...²¹⁶

Alumna probada y destacada de esta escuela-seminario fue, como hemos señalado, María Bermeja, quien contrajo matrimonio en septiembre de 1769 con su compañero de escuela Francisco Mouton. El expediente matrimonial Bermeja-Mouton nos interesa por la cercanía de estos a la joven Rosario Fernández. El matrimonio en cuestión se instruye «a toda prisa», pues los contrayentes solicitan la exención de velaciones por el avanzado estado de gestación de María, a punto de dar a luz y residente entonces en casa de la matrona, en la collación de San Esteban.

La Bermeja, como también fue conocida posteriormente, había nacido en 1749 en Sevilla y fue bautizada en la parroquia del Sagrario²¹⁷.

215. AHN, Inq., 1866, Exp. 2, f. 505 y ss.

216. *Ibíd.*, f. 509 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 edición original efectivamente no figura el nombre de su autor ni de la imprenta, pero escrito por el marquis d'Argens, chambelán de Federico el Grande, rey de Prusia.

217. APSS, Libro de Bautismos, 1749: «En miércoles ocho días del mes de octubre de mil setecientos cuarenta y nueve años, yo el Dr. don Francisco de Paula Baquero, cura del Sa-

Las peripecias de su familia, como en el caso de María del Rosario, pueden 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, y sin duda conocidos, de los padres de Rosario²¹⁸. Andrés era «maestro peluquero»²¹⁹ y ella había aportado al matrimonio cierta dote que proporcionaba algún acomodo a la pareja²²⁰.

Al igual que en el caso de Juan Fernández, vemos a Andrés de la Bermeja alternar su profesión con algunas operaciones comerciales de 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 Audiencia²²¹. Ello no le impide ausentarse a Cádiz y a la corte para sus actividades mercantiles, probablemente en nombre de la Real Renta del Tabaco²²².

5. UN SÚBITO MATRIMONIO

Los acontecimientos se precipitaron en el otoño de 1769. El asistente Olavide mantenía entonces fluida correspondencia con el primer secretario de Estado, marqués de Grimaldi, quien se proponía dotar a

grario de esta Sta. Ia. de Sevilla bauticé a María Feliciana Bartolina Sebastiana que nació el día seis de este mes, hija de don Andrés de la Bermeja y de doña Mariana Pacheco su legítima mujer; fueron sus padrinos don Bartolomé Durán, presbítero, y doña Feliciano de Poveda, vecinos de San Lorenzo...».

218. APSA, Libro de Padrones, 1754, n° 354; 1755, n° 260.

219. AHPS, Of. 17, 1747, f. 189 r-v.

220. AHPS, Of. 22, 1745, f. 227 y ss.

221. AHPS, Of. 17, 1766, f. 1256 r-v.

222. AHPS, Of. 17, 1774, f. 78 r-v.

los Reales Sitios, para la diversión de la corte, con una compañía de cómicos españoles junto a la habitual de óperas italianas, con el objeto de representar según la moda de la época el repertorio del gusto francés en español. A primeros de octubre de ese año, Grimaldi requería al asistente para que le enviase una compañía integrada por los actores y actrices que se formaban en su escuela-seminario en Sevilla.

Algo a regañadientes obedeció Olavide el superior requerimiento, disponiendo a partir de ese momento lo necesario para tener preparada la compañía que había de servir ante la corte, incluso ante las personas reales. 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...²²³

Olavide comunicó a Reynaud y a los actores y actrices de su escuela la orden de formar una compañía para representar en los Reales Sitios ante la corte y los reyes, y podemos figurarnos las posibilidades que aquellos chicos y chicas vislumbraron para su futuro. La joven Rosario sólo contaba con 14 años recién cumplidos. Suponemos que había conocido y era pretendida ya en aquel momento por Francisco Castellanos, aunque este le doblaba la edad. Castellanos, según reza en el expediente matrimonial, era natural de Albacete y en su partida de bautismo figura ser hijo de Martín Castellanos, también actor en los teatros de Cartagena y Murcia, y de Catalina de Molina, y había nacido en 1743.

Como sabemos, especialmente en las clases acomodadas y aristocráticas, el matrimonio poco tenía que ver en la mayoría de los casos con el amor entre los contrayentes, tal como tenderíamos a

223. AHN, Cons., 11415, 10.

pensar en la actualidad. Aunque por sus dificultades económicas no situaríamos a la familia Fernández como parte de esa minoría desahogada, cabe imaginar que gozaría de un cierto prestigio social. Por todo lo que llevamos conocido de Juan Fernández, podemos deducir que él fue seguramente el verdadero artífice de este matrimonio tan desigual en edad. Probablemente su mentalidad, unida a sus dificultades económicas, le impulsó a dar su anuencia al matrimonio y ya en diciembre de 1769 se producían las amonestaciones previas a la boda, celebrada el 21 de enero de 1770²²⁴. Debemos suponer también que, si como todo indica, Antonia Ramos formaba parte de alguna manera de la profesión teatral, sería también partidaria del enlace.

De cualquier manera, las circunstancias de este matrimonio, tan decisivo para Rosario, y de su consentimiento, presentan interrogantes que sólo pueden resolverse intuyendo una situación excepcional producto de la confluencia de los factores de que hemos hablado, crisis económica familiar y oportunidad para un futuro de estabilidad económica no sólo para Rosario, sino para toda la familia, dado que, como veremos, se incluyó en la compañía que viajaría a los Reales Sitios a la hermana de Rosario, Francisca de Paula.

Pero quizás a estos factores debieran sumarse otros dos: en primer lugar, la inesperada muerte ese mismo año (1769) del hijo, José, que habría nacido en 1762 y que sería, como único varón, preferencia de su padre, quien veía frustrada dolorosamente su expectativa. Y en segundo lugar, el deterioro del prestigio familiar por su vinculación al teatro: Juan se desvincula en 1770 de la Posada del Arzobispo y desaparece de los padrones en 1771, trasladándose a Almonte. Asimismo cesa en su empleo de alguacil en el cabildo de la ciudad.

El matrimonio se celebró sin que hubiera carta de dote previa, aunque sí hemos encontrado esta carta públicamente protocolizada en abril de 1770, es decir, poco antes de que la pareja emprendiera el viaje a Aranjuez con el resto de compañeros actores y actrices. En esta carta de recibo de dote se presenta Castellanos como «...uno de

224. Véase Apéndice documental. I. Familia, 3.

los individuos que componen la compañía de trágicos establecida en esta ciudad donde estoy 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 es modesto, pues el listado contiene ropa y ajuar de casa, excepto alguna curiosidad por su excepcional valor en el conjunto como «...un aderezo de diamantes nuevo...» valorado en 790 reales, o «...un par de castañuelas..., dos abanicos...»²²⁵, etc.

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, Louis Reynaud, quien también viajaba a Aranjuez, que entre otras cosas los cómicos se habían lanzado a hacer gastos en establecimientos de Sevilla, especialmente en vestidos, para aparecer arreglados al futuro cortesano que aventuraban²²⁶. Las deudas fueron cuantiosas y les fueron descontadas progresivamente de sus haberes en los años sucesivos.

Como ya hemos apuntado, el proyecto de acudir a los Reales Sitios tuvo decisiva importancia en la celebración del matrimonio Castellanos. Por cierto que el marido dice que tiene 25 años en su declaración de voluntad matrimonial, aunque en el testimonio de bautismo que figura a continuación se lee que nació en mayo de 1743, por lo que en realidad estaba a punto de cumplir 27. No será esta la última vez que lo veamos mentir. Quizás no podía quitarse más años, pues los 25 señalaban la mayoría de edad que suponía evitar cualquier impedimento para efectuar actos con fuerza legal. De todas maneras, parece que intentaba acercarse a su jovencísima esposa.

Pesaría también en el ánimo del padre de Rosario el reciente matrimonio a toda prisa de la actriz, alumna de la escuela-seminario de teatro, María Bermeja, que había contribuido sin duda a enrarecer aún más el ambiente de la ciudad contra los cómicos. La tolerancia de

225. Véase Apéndice documental. I. Familia, 4.

226. AHN, Cons., 11415-10: Carta de Reynaud a Olavide en marzo de 1770.

un personaje como Juan Fernández hacia las comedias, pese al desprestigio social que llevaban aparejadas en Sevilla, nos hace consolidar nuestra opinión de que Antonia Ramos pertenecía al gremio y de que ambos, quizás especialmente ella, consideraban un destino interesante para sus hijas el que llegaran a ser actrices, máxime si podían conectar con los círculos cortesanos en los Reales Sitios. Pero María del Rosario tenía que incorporarse a estos círculos ya casada.

PARTE SEGUNDA

EL APRENDIZAJE DEL TEATRO Y DE LA VIDA
(1770-1780)

*C'est avec ce ressort que Dieu, appelé par Platon l'éternel géomètre,
et que j'appelle ici l'éternel machiniste, a animé et embelli la nature:
les passions sont les roues qui font aller toutes ces machines.*
Voltaire, *Traité de Métaphysique* (1734)

Como hemos visto, con tan sólo 14 años y ya casada, la joven Rosario Fernández se veía abocada a ser juguete del destino en un ambiente absolutamente distinto al de su infancia. El periodo de su vida que ahora se iniciaba la condujo, también por azar, a dedicarse a la actividad teatral, por lo que sus circunstancias personales quedaron ligadas a las vicisitudes de la profesión en la España de entonces, muy mediatizadas por el patrocinio e intervencionismo de la política y las banderías literarias.

Ya hemos citado la adhesión de don Pablo de Olavide a las reformas, concretamente a la del teatro, durante su estancia en Madrid, previa a su nombramiento como asistente de Sevilla. El hecho es que en el verano de 1769, Olavide describe al conde de Aranda los progresos de la escuela-seminario que él mismo había promovido en Sevilla, ofreciéndola en un futuro para los teatros de Madrid. Entiéndase bien que era para los teatros de la ciudad, donde ya el conde de Aranda había promovido importantes reformas y mejoras²²⁷, y no para los teatros de la corte. Este informe se producía justamente tras la visita a Aranjuez de una compañía teatral francesa contratada para la apertura del teatro francés de Cádiz.

Con motivo de esta apertura, en los primeros días de julio de 1769, consta por la correspondencia entre Olavide y el marqués de

227. Véase Rubio Jiménez, J., *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza, 1998.

Grimaldi²²⁸ que el asistente envió a sus jóvenes actores a Cádiz, a ilustrarse con las representaciones de aquella compañía que dirigía un tal Brissot. Allí irían Castellanos, María Bermeja, Francisco Mouton y, muy posiblemente, las hermanas María del Rosario y Francisca de Paula Fernández a presenciar alguna de estas representaciones, pensando todavía en su posible debut en el teatro de Sevilla, antes de que se pactara su envío a los Reales Sitios. La experiencia debió de ser decisiva para aquellos jóvenes sevillanos que, recién llegados al mundo del teatro, presenciaban el desenvolvimiento de unos actores formados en la prestigiosa tradición dramática francesa.

Las actividades de la escuela de actores abrían un frente que debía de 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 trabajaban en el reino, basados en la transmisión de las fórmulas tradicionales de interpretación y de funcionamiento de las compañías. Las autoridades 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 ya mostraban signos evidentes de obsolescencia. Prueba de esto es el inmediato flujo de cómicos y piezas nuevas que se produce, por ejemplo, entre Sevilla y Cádiz ya desde 1767 en que empezó a funcionar el teatro sevillano de la calle San Eloy.

Quien aprovechó inmediatamente la situación fue el secretario de Estado marqués de Grimaldi. Los Reales Sitios contaban ya con ópera italiana desde 1767 y habían gozado de la presencia de la compañía de cómicos franceses dirigida por Brissot, en la primavera de 1769. 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,

228. AHN, Cons., 11415, 10.

pero también por 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 del teatro con jurisdicción en todo el reino.

Por otra parte, tampoco había habido teatro español en la corte del rey anterior, Fernando VI (1746-1759), quien junto a su esposa, la portuguesa Bárbara de Braganza, protegieron casi en exclusiva la ópera italiana y a músicos de esta procedencia, como el compositor Domenico Scarlatti y el famoso *castrato* Farinelli, celebrando fastuosas veladas en los teatros de los Reales Sitios, especialmente Aranjuez. A este respecto, sin duda los acontecimientos del motín de Esquilache y las múltiples quejas que los ambientes teatrales españoles hacían llegar al Consejo de Castilla sobre el trato de favor que se dispensaba a las compañías italianas de ópera²²⁹, forzaron la mayor atención de las autoridades, especialmente Aranda y Campomanes a partir de 1766, respecto a diversión tan popular.

Este efecto también se hizo sentir en los teatros reales, bajo la jurisdicción de Grimaldi, en la idea de contentar a la incipiente opinión pública y a los príncipes de Asturias, cuyos gustos se inclinaban más hacia lo español. A este respecto, el encargado de negocios inglés Harris no se ahorra referir la anécdota de la impresión que causó la compañía de trágicos francesa de Brissot en el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, cuando de paso por Aranjuez intentaron representar en palacio ante los príncipes, quienes no solo se negaron a acogerlos sino que amenazaron con «arrojarlos por la ventana si se presentaban»²³⁰.

229. Un ejemplo en el memorial del autor José Chacón al cabildo de Sevilla. Citado en 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, pp. 262-264.

230. *Diaries and correspondence of James Harris first earl of Malmesbury*. Londres, 1843, cit. en Morel-Fatio, A., *Etudes sur l'Espagne*, p. 66.

1. EL VIAJE A LA CORTE. DON FRANCISCO DE BRUNA

El marqués de Grimaldi encargó a don Francisco de Bruna la organización del viaje de la compañía teatral sevillana a Aranjuez. Bruna era oidor de la audiencia de Sevilla pero también teniente de alcaide de los Reales Alcázares, y era coherente que Grimaldi, como sabemos intendente de todos los Reales Sitios, involucrara en el tema a este personaje, al que se conocía en la Sevilla de la época como «el gran poder», por el enorme ascendiente de que gozaba en la capital andaluza.

A su actividad de coleccionista de piezas arqueológicas, pictóricas, numismáticas, unía Bruna su afición de bibliófilo. Había sido introductor, acompañante y asesor de Ponz, cuando este viajó a Sevilla, y el erudito valenciano se refiere a su carácter de mecenas en la carta IX de su famoso *Viaje de España*, señalando el celo de Bruna por «...estos monumentos de la antigüedad, y de las artes [...] bustos antiguos, pedestales, con inscripciones romanas, algunas árabes, y buena porción de medallas de todas clases, camafeos, [...] librería apreciable, con Gabinete de Historia natural, competente colección de pinturas, y de dibujos originales de los mas célebres profesores que han florecido en Sevilla»²³¹.

Como oidor de la Audiencia había perseguido Bruna con éxito el contrabando y la delincuencia de la zona. A este respecto se cuenta su anécdota relativa al bandolero Diego Corriente. Nacido en Utrera el 20 de agosto de 1757 en una familia de campesinos, Diego Corriente Mateos tuvo una corta vida de bandolero, antes de ser ajusticiado con solo 24 años. Su implacable perseguidor Francisco de Bruna lo describió en una carta como «...de dos varas de cuerpo, blanco, rubio, ojos pardos, grandes patillas de pelo, algo picado de viruelas y una señal de corte en el lado derecho de la nariz».

Su fama de valiente y de generoso despertó una extensa oleada de admiración popular hacia el bandolero. Esta popularidad había de

231. Ponz, A., *Viaje de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, Imprenta de Ibarra, 1780, t. VIII.

herir en su orgullo a don Francisco de Bruna: el oidor, sin hijos, había hecho heredera a una sobrina suya cuya hija humillaría a la familia con un comportamiento indecente que llegó, a decir de algunos, a una supuesta intimidad con el bandolero Corriente. Es legendario el posible encuentro entre el bandido y el oidor en una tarde de abril de 1780. Bruna regresaba a Sevilla en un coche de caballos cuando se topó con el bandido que, apuntándole con sus pistolas, le dijo:

No s'asuste usía. Diego Corriente roba a los ricos, socorre a los probes y no mata a naide. A usía lo han engañao si l'han dicho otra cosa. Lo que Diego jase, cuando llega er caso, es demostrarle ar Señó der Gran Poé qu'está en la Audencia, que él no teme más que ar Señó der Gran Poé que está en San Lorenzo.

Y poniendo su pie sobre la portezuela del coche, obligó a Bruna a abotonarle el botín derecho²³². El bandido Diego Corriente se sumaba a la legendaria lista de personajes de romances y pliegos de cordel que seguiría alimentando el imaginario popular hasta nuestros días. Aún en nuestra infancia hemos oído su leyenda al viajar en automóvil pasando por el sitio de Alcantarilla, camino de Cádiz, donde se cuenta que fue capturado finalmente y hecho comparecer ante la justicia.

Bruna, muy relacionado con la corte desde los tiempos de Esquilache, se dispuso inmediatamente a ejecutar las órdenes de Grimaldi relativas al envío de la compañía de actores que se preparaba en Sevilla bajo los auspicios de Olavide. El viaje desde Sevilla a Aranjuez se hizo por la ruta habitual entonces, la cual atravesando Sierra Morena llevaba al Viso del Marqués, ya en La Mancha, por el llamado Puerto del Rey, pues 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. El matrimonio Castellanos formaba parte de la primera expedición cuya llegada a Aranjuez fue confirmada por Grimaldi

232. Romero Murube, J., *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, 1997.

a Bruna el día 24 de abril.²³³ Es lícito suponer que saludarían de paso por La Peñuela (actualmente La Carlota), entre Écija y Córdoba, a don Pablo de Olavide, quien allí residía entonces, como director de los establecimientos de las Nuevas Poblaciones.

En realidad, 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– dos hombres (Castellanos y Figueroa), a los que habría que añadir un tercero, Francisco Mouton, que iba con su esposa María Bermeja y sabemos que pertenecía a la escuela-seminario debido al expediente matrimonial que ya hemos citado²³⁴. En cuanto a mujeres, iban 3 (María Bermeja y las hermanas Jacoba y Manuela Duque). El resto de viajeros hasta el total de 13, debían de ser componentes de la compañía del teatro sevillano, y posiblemente tuvieran alguna relación con la escuela-seminario.

233. ARAS, caja 279, Expte. 50. La expedición estaba formada por 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...».

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...».

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 desdecir de tan feliz principio se vayan perfeccionando en su Arte...».

234. APAS, Matrimonios ordinarios, leg. 2408.

María del Rosario viajaba con su marido Francisco Castellanos, quien no deja de ocultar su nombre bajo el apellido Estrella. Pero es que también viajaba su hermana Francisca de Paula, con su madre Antonia Ramos, cómica especialmente de cantado, que acompañaba a su hija de sólo 13 años. Ello ratifica nuestra percepción de que la actriz Antonia Ramos tuvo mucho que ver en la decisión de dedicar a sus hijas a la profesión teatral, o cómica, como se decía entonces. Es muy probable que la posición de Juan Fernández no fuera tan favorable, aunque no se opuso, pudiendo haberlo hecho en su condición paterna.

¿Pertencieron de alguna manera o tuvieron relación con la escuela-seminario ambas hermanas? El secretismo con que entonces se actuaba en la sociedad sevillana respecto a este tema nos impide saberlo. Pero, dado que el encargado de preparar el viaje en Sevilla fue Bruna, hombre que no iba a arriesgar su prestigio enviando a personas que no fuesen útiles a la compañía, suponemos que Francisca de Paula debía de tener relación con la escuela, es decir, estar preparándose en ella para ejercer de actriz. En cuanto a María del Rosario, 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. Luego es probable que también estuviera más o menos formalmente instruyéndose en las artes dramáticas en la escuela-seminario creada por Olavide, donde la habría conocido Castellanos. Juan Fernández consideraría que el enlace abría perspectivas halagüeñas para su hija, y con el beneplácito de una madre actriz como Antonia Ramos accedería a la propuesta de matrimonio que sin duda se formalizó una vez que Castellanos y su 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 en Aranjuez, las primeras obras que constan como representadas allí, *La escuela de las madres* de Marivaux y *La Eugenia* de Beaumarchais, no son sino muestra del completo predominio de obras de autores franceses en el repertorio que la compañía de «trá-

gicos españoles» hubo de representar en los teatros cortesanos durante aquellos años. Y ambas alejadas de la tragedia clásica, género al que correspondería el nombre con que se conocía a la compañía, y mucho más cercanas a la comedia sentimental.

La figura de la madre y las relaciones madre-hija son el asunto principal de la comedia de Marivaux. La familia modelo del antiguo régimen, donde padres e hijos mantenían una relación distante, según el ejemplo aristocrático, cede el protagonismo poco a poco a la familia burguesa, donde el acercamiento de padres e hijos, a través de una educación más directa y del afecto, va a transformar las mentalidades de la época. Todo ello en el tono pedagógico que perseguían los partidarios de la reforma de las costumbres a través del teatro.

En cuanto a *La Eugenia*, en su correspondencia preparatoria del viaje, comunicaba Olavide a Grimaldi que se ensayaba ya, y es plausible que se presentara en Sevilla antes de partir para los Reales Sitios, pues no es lógico pensar que la estrenaran en tan importante compromiso como sería el primer contacto con el teatro de la corte. Es notable que esta obra de Beaumarchais se había estrenado en París en enero de 1767, es decir, sólo dos años antes que en Sevilla y tres años antes que en Aranjuez. Curiosamente, por otra parte, la comedia estaba inspirada en el *affaire* Beaumarchais-Clavijo a que ya nos hemos referido y venía a estrenarse con los actores que serían dirigidos muy pronto, como veremos, por el propio Clavijo.

Una vez llegada la compañía, haría según había previsto el propio Grimaldi unas 20 o 24 representaciones de 3 o 4 piezas. La temporada en Aranjuez duraba lo que la Jornada de la corte, que solía ser desde fines de abril a fines de junio, alternando con las funciones de ópera. En las listas de los viajeros a Aranjuez siempre se dice que Castellanos viaja con su esposa, «que no pertenece a la compañía». Así pues, Rosario admiraría sólo como espectadora las evoluciones de su marido y el resto de los actores quedando, suponemos, admirada de la fastuosidad de los eventos cortesanos a los que nos referiremos a continuación.

2. LOS REALES SITIOS

Se conocía por Reales Sitios, en un amplio sentido, a los palacios y residencias reales que la monarquía española había utilizado por distintos avatares desde su formación en la Edad Media. Desde la implantación de la capital en Madrid por Felipe II, la corte abandonó su itinerancia por distintos lugares del reino, aunque se mantuvieron durante el siglo XVII las estancias cortesanas en Aranjuez, San Lorenzo de el Escorial y El Pardo, por su cercanía a la capital, pero de manera muy esporádica debido a la mala situación de la hacienda real.

Con la llegada de los Borbones, los llamados Reales Sitios experimentaron un renovado esplendor, uniéndose a los últimos citados el de San Ildefonso, cercano a Segovia, en uso ya desde 1725. Con la construcción de esta residencia real, fastuosamente ajardinada, Felipe V emulaba a su abuelo francés, Luis XIV. A este buscado esplendor cortesano, se uniría la circunstancia del incendio de la antigua residencia real, el Alcázar de Madrid, ocurrido en 1734, lo que forzaba la residencia de la corte fuera de la capital, mientras se construía en su lugar el palacio real.

La regularidad de las temporadas reales en los distintos sitios, debida a las preferencias de los titulares de la realeza y a otras circunstancias, facilitaba los ingentes preparativos de los traslados. En la época de Carlos III (1759-1788), la Jornada de Aranjuez se extendía desde abril, terminada la Semana Santa que los reyes pasaban en Madrid, hasta finales del mes de junio. Hasta el 20 de julio aproximadamente, la corte permanecía en Madrid y era entonces cuando se iniciaba la Jornada de la Granja de San Ildefonso, donde permanecía la corte hasta los primeros días de octubre en que se trasladaba al Real Sitio de El Escorial. La Jornada de El Escorial duraba hasta la víspera de la Purísima (8 de diciembre), momento en que la corte se trasladaba de nuevo a Madrid donde permanecía hasta el día primero de año en que se trasladaba al palacio de El Pardo, en la jornada correspondiente que duraba hasta el sábado previo al Domingo de Ramos.

Los traslados a los distintos lugares suponían la formación de nutridas caravanas de animales de tiro, calesas, carrozas, galeras, carros que conducían no solo a las personas reales y sus enseres, sino a todo

el personal de servicio directo de los reyes y al gobierno en pleno con muchos de sus funcionarios. Asimismo, los Reales Sitios se llenaban de cortesanos, embajadores, milicia, clérigos, arquitectos, operarios de diversos oficios, de mantenimiento diríamos hoy, y de multitud de criados y clientes de toda laya. En el último tercio del siglo XVIII, los traslados afectaban a varios miles de personas que dinamizaban la economía de estos lugares, normalmente poco poblados el resto del año. La intendencia de todas estas operaciones de traslado suponía grandes gastos para las arcas reales, sobre todo para proveer alojamiento a tanto personal de su servicio. La administración fue poblando los Sitios con construcciones para alojar a su personal y para subvenir a la prestación de los servicios más elementales.

Los grandes personajes de la corte como embajadores, diplomáticos en general y la nobleza más señalada, fueron construyendo, conforme avanzaba el siglo, sus propios palacios en los distintos Sitios para estar presentes en la corte durante todo el año, y así hacerse ver y velar por sus intereses en el entorno real. Por otra parte, muchos de los componentes de la nobleza más principal eran gentilhombres de cámara del propio rey o ejercían cargos que los mantenían en contacto prácticamente diario con la persona real.

Toda la organización e intendencia de los desplazamientos a las jornadas reales eran competencia del primer secretario de despacho, o secretario de Estado, una especie de primer ministro y encargado de asuntos exteriores que ejercía Jerónimo Grimaldi, marqués de Grimaldi, en la época en que la compañía teatral sevillana se incorporó a los Reales Sitios.

3. EL MARQUÉS DE GRIMALDI

Grimaldi, el «lindo abate»²³⁵, como era conocido, había logrado sobrevivir a los motines de 1766, a pesar de que era italiano como Esquilache,

235. García Diego, P., *Jano en Hispania: una aproximación a la figura y obra de Jerónimo Grimaldi (1739-1784)*. CSIC, 2014.

que sí sucumbió a ellos. Secretario de Estado desde 1763, había sido anteriormente embajador en Suecia, Países Bajos y Francia. La necesidad y la inclinación de Carlos III por la alianza de familia con Francia encontró en él la confianza completa de ambas partes, como enlace entre los dos Borbones, Carlos III y Luis XV, a través del secretario de Estado y ministro de Asuntos Exteriores francés, duque de Choiseul.

Grimaldi representó, hasta su caída en 1776, una política mal vista por parte de la aristocracia tradicional que podemos llamar «españolista», aglutinada en torno al conde de Aranda, molesta con las decisiones de un Carlos III tendente a rodearse de personajes no españoles, lo que suponía dejar de lado la «nacionalización» de la política iniciada durante el reinado anterior, o de los llamados «golillas», funcionarios procedentes de la nobleza segundona o de la burguesía introducida en los medios administrativos.

Jerónimo Grimaldi era un hombre refinado, interesado por las artes y las letras y con inquietudes ilustradas que no tardaría en poner en práctica haciéndose ver en los teatros y promoviendo en su ámbito las actividades culturales y científicas en la capital. Estas facetas, a diferencia de lo que sucedía con Esquilache, pesarían en su favor en una corte en la que no cabía esperar que fuese demasiado bien recibido, y le permitirían desenvolverse con soltura en los salones madrileños, en los que llegaría a adquirir cierta popularidad.

Aparte de los temas de Estado, Grimaldi tenía a su cargo, como ya hemos apuntado, la intendencia general de los Reales Sitios, cayendo bajo su jurisdicción también la organización de diversiones para la abundante y selecta población que acompañaba a los reyes en sus desplazamientos. En este sentido, ya desde 1767 promovía Grimaldi espectáculos operísticos con el concurso de diversas compañías italianas que seguían contando con la protección de la corte en sus intentos de establecerse en toda España, como hemos visto en el caso de Sevilla y Cádiz, desde 1761. Estas mismas compañías fueron acogidas en los Reales Sitios, uniéndose a ellas con el tiempo nuevas hornadas de cantantes y músicos italianos, entre los que figuraron, procedentes de París, junto a otros músicos ilustres, el violonchelista y compositor Luigi Boccherini (1743-1805), perteneciente a una de las orquestas que

servían aquellos espectáculos operísticos, su esposa Clementina Pelliccia, soprano, o el compositor de la capilla musical del futuro Carlos IV y su maestro de violín, el también italiano Gaetano Brunetti (1744-1798).

Desde 1767, coincidiendo con la nueva política de protección al teatro brindada por el recién llegado equipo del presidente del Consejo de Castilla, conde de Aranda, nuevo hombre fuerte tras los sucesos del motín de Esquilache, procedió Grimaldi en su jurisdicción de los Reales Sitios a la construcción o remozamiento de antiguas salas teatrales. En Aranjuez se construyó un nuevo teatro fuera de palacio y se habilitaron salas del mismo palacio para que las personas reales presenciaran espectáculos teatrales y operísticos. En San Ildefonso se procedió a la compra de una antigua sala teatral y a su remozamiento, al igual que se preparó dentro del propio palacio el llamado «teatro de la galería» para los mismos fines que en Aranjuez²³⁶. En El Escorial se construyó un nuevo teatro en el pueblo anejo al monasterio-palacio, y en el palacio de El Pardo se habilitó un escenario para el disfrute de las personas reales.

En 1769, añadía Grimaldi a la programación operística de la Jornada de Aranjuez la ya citada compañía teatral formada en Francia para servir el nuevo teatro francés construido en Cádiz, con miras a la nutrida y potente colonia comercial gala de la ciudad. A imagen de lo ocurrido en otras ciudades europeas como Ginebra, Bruselas, Amsterdam, Berlín, Viena, etc., merced al prestigio que la lengua, la literatura y el teatro francés gozaban en el siglo de las Luces, la «nation française» de Cádiz proyectaba ya desde la década anterior la erección de un teatro francés que sustituyera a las funciones teatrales que de modo particular celebraban sus más destacados miembros. Estos solicitaron permiso al Consejo de Castilla para la construcción del teatro y encargaron la formación de una compañía completa al actor y director francés Jacques Brissot.

Esta compañía, formada y contratada el año 1768, estaba compuesta por 58 personas entre actores, bailarines, músicos y subalter-

236. López de José, A., *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII, Aranjuez y San Ildefonso*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 250-330.

nos, contaba con la protección de la embajada francesa en Madrid, dirigida entonces por el marqués de Ossun, y estuvo en Aranjuez, de paso para cumplir su contrato en Cádiz, los meses de mayo y junio de 1769, merced sin duda a las buenas relaciones entre Grimaldi y el ministro francés Choiseul, a través del embajador Ossun y su asesor, el intrigante abate Beliard²³⁷.

Con ello, la Jornada de Aranjuez de aquel año contaba con ópera italiana y teatro francés de la mejor calidad. Las representaciones causaron sensación, tal como lo atestiguan algunos circunstantes del momento, como el VI conde de Fernán Núñez, hombre culto y refinado, autor de una biografía de Carlos III, embajador en Lisboa y París y compositor de música. Fernán Núñez relata en una carta a su amigo y pariente el duque de Salm-Salm: «...Tenemos óperas y comedias y tragedias francesas que me han gustado mucho [...] a que ha concurrido infinidad de gente...».

Las diversiones habían atraído, en efecto, a mucha gente a las Jornadas reales y la pacata corte de Carlos III empezaba a verse salpicada de escándalos como los que afectaban a actrices y bailarinas que llegaron a ser desterradas. Entre ellas estaba la bailarina conocida como la Marcucci, seguramente alejada de la corte por sus relaciones con el propio Fernán Núñez, protegido y muy cercano al propio rey. El erudito francés Morel-Fatio, en su semblanza de este noble y militar español, nos informa de los amores de Fernán Núñez con la citada bailarina y del fruto de estos amores, dos hijos, a los que reconoció, mantuvo y educó²³⁸.

Tras su triunfo en Aranjuez, la compañía de Brissot llegó a Cádiz a principios del mes de julio de 1769, a tiempo para la inauguración del teatro francés, momento en que sería contemplada por los jóvenes actores de la escuela sevillana, conducidos allí por deseo de Olavide. Contaba la citada compañía, entre otros actores y actrices, con la jovencísima Françoise-Marie-Antoinette Saucerotte (1756-1815),

237. Véase *Dramatis Personae*; y Ozanam, D., «Le Theatre Français de Cadix au XVIII^e Siècle (1769-1779)», en *Melanges de la Casa de Velazquez*, t. 10, 1974, pp. 203-231.

238. Morel-Fatio, A., *Etudes sur l'Espagne*, 2eme serie. Paris, 1906, pp. 75-85.

llamada Mademoiselle de Raucourt, de sólo 13 años. Raucourt, a su vuelta a Francia fue alumna de la legendaria actriz trágica francesa Claire-Josèphe Lèris (1723-1803), llamada Mademoiselle Clairon²³⁹, o simplemente la Clairon, bajo cuyo magisterio y protección llegaría luego a ser primera actriz trágica en la Comédie Française, y famosa por su vida de escándalos²⁴⁰.

4. LA CORTE SE DIVIERTE

La Jornada real de Aranjuez era por aquellos años la más frecuentada y animada. Cuenta el padre Coloma en su *Retratos de antaño* que sobrepasaban las 20.000 personas las que se habían desplazado en alguno de aquellos años a esta villa a orillas del Tajo.

El mismo embajador francés, marqués de Ossun, en su correspondencia consular, informa a su ministro Choiseul del ambiente que se respiraba en la primavera de 1770, con la novedad de «...un spectacle espagnol que Mr. De Grimaldi a ressemblée á Aranjuez, ayant pris la peine de faire donner des leçons pendant quinze mois aux acteurs espagnols par un français qui á de talent...». Añade Ossun que «...le ministre est très occupé de rendre le séjour d'Aranjuez amusant»²⁴¹. En tales circunstancias pide licencia para gastos extraordinarios en una cena ofrecida en conmemoración de los desposorios de la princesa M^a Antonieta de Austria con el delfín de Francia, el futuro Luis XVI, celebrados recientemente. El fastuoso convite se refleja en la *Gaceta de Madrid* de 12 de junio de 1770, dando cuenta del baile celebrado en el teatro del Sitio y de la asistencia al banquete posterior de más de 400 comensales.

239. Véase *Dramatis Personae*.

240. *Ibíd.*

241. AD, Ossun, Carton 557: «...un espectáculo español que el Sr. Grimaldi ha establecido en Aranjuez, tomándose el trabajo de enseñar durante quince meses a actores españoles por un francés de talento [...] el ministro está muy empeñado en hacer divertida la jornada de Aranjuez...».

Refiriéndose a la nobleza española, dice el erudito francés Morel-Fatio que ésta ofrecía en la corte «...una mezcla singular de la ostentación fastuosa que se despliega cuando se trata de figurar en una ceremonia real, y el resto del tiempo, mezquindad, incluso miseria...». Y añade que al no formar la nobleza española, en sentido estricto, un cuerpo en el Estado, se marchitaba en la existencia ociosa y vacía de la corte y de las residencias reales. Aunque hacía gala de una menor sensualidad y libertinaje que en la Francia de la misma época, pues la práctica de la religión aún mantenía a raya su moralidad, mostraba mayor negligencia, tonta pereza y esas actitudes desaliñadas y populacheras que los españoles de finales del siglo llamaron «majismo». Y continúa Morel-Fatio observando que ciertamente algunos grandes señores, llevados por la novedad y la propaganda filosófica del enciclopedismo en Francia, creyeron de buena fe poder dedicarse a la función de reformadores de su tierra natal, pero en realidad no tomaban de aquellos filósofos sino fragmentos de sus sistemas, descartando todo lo que no era coherente con los principios de la religión y la monarquía absoluta²⁴².

El duque de Villahermosa, protagonista junto a su esposa de la biografía de aquel tiempo que traza el padre Coloma en su *Retratos de antaño*²⁴³, se sorprende, tras su vuelta a Madrid de sus quehaceres diplomáticos en Londres y París, de encontrar una ciudad desconocida para él, donde «...entre las rancias ideas y las antiguas costumbres, arraigadas todavía hondamente en la clase media y en el pueblo, sentíase ya brotar la impiedad en la aristocracia...». Las fiestas y regocijos, multiplicados desde la llegada del conde de Aranda, parecían poco a los que habían viajado por Europa y «escupido en París», como se decía entonces, pero causaban admiración al culto enciclopedista duque de Medina-Sidonia, quien alababa la introducción en Madrid de los bailes de máscaras por orden de Aranda, en 1767²⁴⁴.

Afortunadamente contamos con el relato y una instantánea gráfica muy elocuentes del ambiente en que hubo de desenvolverse nues-

242. Morel-Fatio, A., ob. cit., p. 85.

243. Coloma, L., *Retratos de antaño*. Madrid, 1895.

244. *Ibíd.*, p. 210.

tra joven actriz en los Reales Sitios. El mismo Coloma cuenta con detalle uno de los números fuertes de la Jornada de Aranjuez, del que se hace eco también el embajador francés en su carta informe de la primavera de 1770. El jesuita se refiere a la fiesta de parejas que se celebró en 1773, y vale la pena utilizar su propio relato:

Al amanecer ya estaba a pie firme la primera hilera de curiosos en torno a la valla que rodeaba el circo en la Plazuela de Palacio. Hallábase aquel formado a la parte del mediodía, con vallas cubiertas de lienzos pintados y muchos adornos de guirnaldas, ramos y jarrones. Había por fuera de la valla dos grandes tablados para bandas de música, y levantábanse de trecho en trecho, entre la multitud que rápidamente se apiñaba, algunos tabladillos semejantes a pequeños patíbulos que se coronaron muy pronto de mujeres muy ataviadas, cómicas y bailarinas en su mayor parte, y majas de aquellas que alcanzaron años después tanta boga, y eran ya cortejos más o menos públicos de grandes señores de la corte.

Sobre la galería de la Casa de Oficios habíanse hecho miradores cubiertos, divididos en palcos y vistosamente engalanados con banderas, colgaduras y tafetanes que daban vuelta sobre la terraza del mismo edificio. El primer palco, más capaz y decorado con ricos tapices era el de la familia real. Seguía a la izquierda el reservado para los jefes de palacio, los embajadores y ministros extranjeros, y quedaban los demás para los Grandes, damas y caballeros de la corte, que poco a poco fueron llegando con galas y lucimientos a porfía, que daban mucho que admirar y formaban un vistoso anfiteatro.

A las nueve y media en punto ocupó el rey su palco, teniendo a su derecha a la Princesa de Asturias, doña María Luisa; a la izquierda a los infantes doña María Josefa y don Antonio, y detrás, de pie, al duque de Losada, el marqués de Villadarias, el duque de Béjar, los embajadores de Francia y Nápoles, que eran el marqués de Ossun y el príncipe de la Católica; el marqués de Grimaldi, ministro de Estado, y el confesor Fr. Joaquín de Eleta, cuya rapada cabeza y hábito pardo, que no abandonó nunca, producía extraño efecto entre las pelucas empolvadas y los trajes de vivos colores y ricos bordados.

Contaba entonces Carlos III cincuenta y siete años y era de estatura mediana, enjuto de carnes, y aunque angosto de pecho, de complexión muy recia. Su cara y manos estaban de tal manera curtidas por la intemperie, que ofrecían un color terroso, y la enorme nariz y largas y erizadas cejas hacíanle aparecer de una fealdad notable. Su fisonomía, dice Fernán Núñez, presentaba casi en un momento dos efectos y una sorpresa opuestas. La magnitud de su nariz presentaba a la primera vista un rostro muy feo, pero pasada esta impresión sucedía a la primera otra mayor que era la de hallar en el mismo semblante que quiso espantarnos, una bondad, un atractivo y una gracia que inspiraban amor y confianza. Era en su vestir tan despreocupado, que en más de 30 años no le tomó el sastre medida para ninguna prenda, y consistían las de su uso en casaca de paño de Segovia color de corteza durante el invierno; chupa de ante galoneada de oro, calzón negro de la fábrica de Aravaca, sombrero de felpa a lo Federico II, chorrera de encajes en la camisa, pañuelo de batista al cuello y medias de lana, con botines de cuero cuando salía al campo...

Contrastaban grandemente la gravedad y tiesura del rey con la ligereza y petulancia de su nuera y sobrina la Princesa de Asturias, cuyas calaveradas amargaban ya la vejez de Carlos III, [...] Tenía esta entonces veintidós años, y ni aún en esta edad, en que el brillo de la juventud embellece por sí solo, pudo llamarse hermosa [...]; tenía sin embargo buen talle, buena presencia, modales elegantes, ojos vivos y negros y una de esas bocas grandes y hendidas, a modo de culebra...

Al aparecer la familia real en su palco, levantóse un entusiasta clamoreo de vivas al rey y a la princesa de Asturias que era entonces muy popular [...] A una señal del Sumiller de Corps sonaron ambas músicas y muchos clarines, y comenzó la fiesta. Abrióse un gran portalón hecho en la valla frente al palco regio y entraron dos guías a caballo, domadores de las Reales Caballerizas, vestidos a la española antigua con los colores del Príncipe de Asturias...²⁴⁵

El baile de parejas estaba amenizado por música debida a los compositores de la Capilla Real, al compás de la cual se movía el baile de

245. *Ibíd.*, p. 233 y ss.

las cuadrillas que a caballo formaban, ricamente ataviadas, las encabezadas por el propio príncipe de Asturias, los infantes don Gabriel y don Luis y el caballerizo mayor duque de Medina-Sidonia. Junto a estos figuraba lo más granado de la nobleza española, el marqués de Cogolludo, el de Perelada, el de Vallehermoso, el de Montijo, el conde de Fernán Núñez, y militares como el conde del Asalto, el general Rada, o don Vicente Pietra-Santa.

Afortunadamente, para acompañar al relato anterior contamos con una «instantánea», detallada crónica gráfica del evento cortesano del baile de parejas, a través del cuadro *Las parejas reales* (1770) del pintor madrileño Luis Paret y Alcázar (1746-1799), quien pintó ese mismo año su conocido cuadro o retrato de la vida diaria del rey, *Carlos III comiendo ante su corte*.²⁴⁶

5. ROSARIO FERNÁNDEZ A ESCENA. LA PÉRDIDA DE LA INOCENCIA

Este era el escenario al que se asomaba la joven Rosario, recién llegada de la Sevilla de su adolescencia que hemos descrito. Para hacernos una idea de su aspecto sólo disponemos de las estampas grabadas en Madrid a mediados del siglo XIX²⁴⁷, basadas en el retrato de cuerpo entero que le hizo Goya en 1799, cuando ya estaba retirada y contaba 44 años. Los grabadores de aquella época, al querer ilustrar las andanzas de la actriz en su juventud, aireadas por entonces en algunas historietas y cuadros de costumbres, rejuvenecieron el rostro de la actriz, corrigiendo el semblante adusto y ajado que presenta en el famoso retrato de Goya. Estas estampas que reflejan el rostro y aspecto de una muchacha de unos 20 años, son lo único que puede darnos idea de la belleza, frescura y juventud que, por los testimonios de los que la vieron actuar en el teatro, la adornaban.

246. Véase *Dramatis Personae*.

247. BNE, *Retratos Españoles*, rñ 1307 (44) y 1147 (39).

Terminada la Jornada de Aranjuez, a finales de junio de aquel año de 1770 se iba a producir una crisis en la Compañía Española de Trágicos, como se conocía al grupo de actores que, procedentes de Sevilla, se había incorporado a la corte a finales del mes de abril anterior. El director, Louis Reynaud era cesado por causas no bien definidas, «...justos y graves motivos...»²⁴⁸, dice Grimaldi. Al parecer, detrás de todo estaban sus escandalosas relaciones con la actriz, primera dama de la *troupe* española, María Bermeja, 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 de que la primera tanda de cómicos «...en que iba incluida la primera Dama...» haya abandonado Aranjuez el 1 de julio con dirección a La Granja.²⁴⁹

Conviene recordar que María Bermeja se había casado a toda prisa, embarazada, en septiembre del año anterior con Francisco Mouton. Por su parte, Reynaud estaba casado en Cádiz, pues de ello se habla también con motivo de su cese. Hemos hablado de que en Sevilla ya corrían rumores sobre la escandalosa vida de los cómicos, con referencia al episodio del libro licencioso encontrado por el pintor Espinal en una de las casas de los actores y a la actitud de Reynaud en aquella ocasión. No nos cabe duda de que estos acontecimientos y los rumores que los rodeaban debían de 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.

Por otra parte, Grimaldi contaba con personal muy adecuado para realizar el trabajo de Reynaud. Aunque nombró a José Clavijo y Fajardo para la dirección, y este era hombre que conocía el teatro, había escrito obras dramáticas y crítica teatral, no podemos olvidar a Bernardo de Iriarte, muy comprometido con la reforma teatral en la que venían empeñados los integrantes del grupo del conde de Aranda²⁵⁰. Es fácil pensar que ante hombres versados en el teatro como lo eran Iriarte y

248. AHN, Cons., 11415: borrador de carta de Grimaldi a Juan Gabriel Sánchez.

249. AHN, 11415, 2.

250. Véase Cotarelo y Mori, E., *Iriarte y su época*. Madrid, «Sucesores de Rivadeneira», 1897. Apéndice, p. 420.

Clavijo, parecieron claramente escasas las capacidades de Reynaud, lo que además queda confirmado por el largo expediente que lo separó definitivamente de los teatros de Madrid²⁵¹, de los que llegó a ser director a continuación de su cese en Aranjuez. No se atrevió Grimaldi a defenestrar definitivamente a Reynaud, hombre de Olavide y protegido por tanto del conde de Aranda, y lo envió a dirigir los teatros de Madrid. Así que la compañía sevillana quedaba bajo la dirección de don José Clavijo y Fajardo, de quien ya hemos hablado con motivo de su incidente con el dramaturgo francés Beaumarchais, personado en Madrid para pedirle cuentas por la promesa de matrimonio que había hecho a su hermana Lisette, a la sazón (1764) vecina de Madrid. Persona de confianza de Grimaldi ya por aquel entonces, Clavijo desapareció durante algún tiempo hasta el olvido del incidente referido con Beaumarchais, volviendo a redactar y publicar su periódico *El Pensador* a partir de 1767. Y ahora, julio de 1770, era promovido por su protector para dirigir los teatros de los Reales Sitios.

Las ideas sobre el teatro que Clavijo y Fajardo expuso en *El Pensador* eran más que nada un programa político para la reforma social, pero también añadía en ellas ciertas puntualizaciones sobre teoría dramática, sólo con respecto a la tragedia y no cuando se refiere a la comedia, a la que considera «simple y jocosa», necesaria para el «público que no lee libros ni tiene otra educación».

Para Clavijo, la tragedia,

...contrasta la virtud con el vicio. Hace perseguir la inocencia por la tiranía. Coloca la virtud en los estrechos más terribles [...] y la hace sufrir con constancia [...] El corazón humano es sensible. El genio se aprovecha de esta sensibilidad y conduciéndolo paso a paso de una pasión a otra, le va haciendo sentir con delicia y placer todos los diferentes objetos que le presenta [...] desenvuelve todas las virtudes morales, cuya semilla tenía en el corazón, y que el cultivo de los buenos ejemplos que le presenta el Teatro hacen brotar...²⁵²

251. AVM, 2-460-2.

252. Clavijo y Fajardo, J., *El Pensador*, Pensamiento IX, pp. 255-260.

Los consejos de Bernardo de Iriarte a los actores de la Compañía de Trágicos iban encaminados a insistir en el abandono de la tradición interpretativa de los cómicos españoles. Había que subir algo el tono y hablar más pausadamente, así como evitar manoteos afectados, voz trémula y clamor «pulpitable» en la tragedia, y afectar la mayor naturalidad en la interpretación de la comedia²⁵³.

Clavijo envió enseguida un informe a Grimaldi sobre los actores de la compañía que pasaba a dirigir. Todavía no figuraba entre ellos María del Rosario, pero sí que aparecía Francisco Castellanos, su marido, personaje de la mayor importancia en el destino de nuestra joven actriz. En este informe, su *Parecer [...] sobre el talento de los Representantes que hicieron la Hypermnestra*²⁵⁴, tragedia famosa de Lemierre (1733-93), ensayada en aquel momento para la temporada teatral de la Jornada de La Granja de San Ildefonso, dice Clavijo sobre Castellanos que «...tiene sin disputa talento y se reviste bien del carácter de su papel, pero se pone en cruz con mucha frecuencia, y cierra los puños muy a menudo, con dureza en la acción. Tiene muchos pasajes en su papel que no los ha entendido...». Y concluye sobre el actor: «Es excelente». Quede para el retrato de Castellanos: enérgico, tenso, primario...

Por la distribución de personajes de esta tragedia, los dos masculinos principales debieron de ser interpretados por sus respectivos caracteres: Castellanos, de quien se dice en las listas de actores de los Reales Sitios que hacía papeles de «...tirano y alguna vez papeles de barba...»²⁵⁵ (de carácter serio), encarnaría a Dánao, tirano de Argos, cuya hija mayor es Hypermnestra, mientras que el primer galán (primer actor) que lo fuera de la compañía de Sevilla, Antonio de la Fuente, haría el papel de Linceo, esposo de Hypermnestra, representada por María Bermeja.

Uno de los problemas a que se enfrentaba la compañía en aquellos momentos era la falta de componentes. Algunos de los que habían

253. Cotarelo y Mori, E., *Iriarte...*, Apéndice 2, pp. 422-423.

254. AHN, leg. 11415.

255. López de José, A., *Los teatros cortesanos...*, ob. cit.

llegado de Sevilla no daban la talla según Clavijo y la temporada de la corte en San Ildefonso debía comenzar de manera inminente. Para este momento tan importante en la vida de Rosario Fernández, su salto a la escena, contamos con los datos del expediente de divorcio que ella y su esposo entablaron 13 años después.²⁵⁶

Muy al principio de la exposición de motivos de la demanda presentada por Rosario Fernández, dice ésta por boca de su procurador que, «...casada con sólo 14 años, se inició en el teatro en el verano de 1770, incumpliendo su marido el acuerdo expreso de no dedicarla al teatro por acuerdo con el marqués de Grimaldi...». Es de suponer que si existió este acuerdo a que se refiere la actriz, sería verbal y se debió de establecer entre Castellanos y Juan Fernández, en el momento del matrimonio. Luego, aprovechando la necesidad de actores y actrices para acometer un repertorio que es presumible que se fuera ampliando, Castellanos arrancarí­a del marqués de Grimaldi el visto bueno a que su joven esposa saliera a las tablas, según se dice en el expediente de divorcio. Ello incrementaba los ingresos de la pareja, lo que beneficiaba indirectamente a Juan Fernández, quien pronto empezó a hacer inversiones en Almonte –donde ya residía– en representación de su yerno e hija.

Así pues, la joven esposa de Francisco Castellanos, alias el Tirano, con apenas 15 años saltó a las tablas del teatro extramuros al palacio de La Granja de San Ildefonso, recientemente remozado por orden de Grimaldi, y en cuyas habitaciones preparadas al efecto vivían los actores durante la Jornada. También se presentaría en aquellos meses de agosto y septiembre de 1770 ante los reyes y resto de la corte, en el llamado teatro de la Galería, preparado para funciones teatrales en el interior del propio palacio, al no contar este con una sala construida para estos fines.

No sabemos a ciencia cierta con qué obra debutaría la joven Rosario, pero por declaraciones posteriores del destituido Reynaud²⁵⁷ y por una serie de obras que este reclamó en otoño de aquel año para

256. AHDM, Exptes. Judiciales, caja 1833. Véase Apéndice documental. II. Divorcio.

257. AVM, 2-459-23.

usarlas como director de los teatros de Madrid²⁵⁸, podemos deducir que aquel verano los actores de la compañía española de trágicos pudieron representar obras como *Mitridates* de Racine, *La escocesa* y la *Zayda* de Voltaire, así como la *Celmira* de DuBelloy, todas en traducción de Olavide. Quizás fuera esta última la del debut, dado el especial aprecio que la Tirana tuvo por ella durante su futuro ejercicio profesional, como veremos.

En la *Celmira* se resalta el amor filial, concretamente de la heroína por su padre Polidoro, rey de Lesbos. Perseguido Polidoro por su propio hijo Azor, es salvado de la muerte por Celmira, escondiéndolo y alimentándolo a sus propios pechos. Muerto Azor, a manos de su primer general Antenor, este ambiciona convertirse en tirano de Lesbos con las peores argucias, fracasadas por la fidelidad de Celmira y la lealtad de Ramnés, confidente de Antenor. *Zelmire* de Pierre Laurent Burette de Belloy (1727-1775) se había estrenado en París en 1762 con gran éxito.

Permítasenos aventurar la situación anímica de la joven Tirana al protagonizar la probable obra de su debut, la *Celmira*, expresando piedad filial por Polidoro frente al cruel Antenor. Sabemos, por su posterior pleito de divorcio, la dureza de su convivencia matrimonial en aquellos momentos, por lo que no es difícil suponer que añorara su vida familiar y concretamente a su propio padre, cuyo trato afectuoso, aunque probablemente distante, no podría evitar comparar con el de su marido, sin duda el tirano Antenor sobre las tablas.

A partir de este debut, los responsables de la compañía, Clavijo y Fajardo, su director, y Bernardo de Iriarte, su administrador, contaron con la joven Rosario como actriz, pues figura ya en listas de actores a la hora de los pagos²⁵⁹. Por otra parte, en diciembre de aquel

258. AVM, 3-471-12.

259. AHN, 11415 (1): «Distribución de los 6.720 rs. y 23 mrs. Producto líquido de las 12 representaciones». Lleva fecha de 4/12/70. La lista atribuye las siguientes ganancias: Bermeja, 980 rs., 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 Gómez, Félix Martínez e Isidro López, 350 rs. cada uno; Diego Pizarro, 175 rs.

año don José Clavijo se mostraba muy preocupado en una comunicación que enviaba a Grimaldi en la que le participaba la fiebre que sufría Rosario, y los consejos médicos de que se le apartara de San Lorenzo de El Escorial, donde se encontraba enferma, para evitar el frío y la humedad, y se la enviara a Madrid, cuyo clima se consideraba más conveniente para su estado. En esta comunicación, que incluimos en nota²⁶⁰, Clavijo llama ya a nuestra actriz «la Tirana», pues así debían de conocerla en toda la compañía, como esposa del actor que hacía habitualmente los papeles de tirano.

En una «Lista de los individuos de que se compone la Compañía Española de los Reales Sitios» con distinción de los nombres, sueldos y papeles que hace cada uno, muy probablemente relativa a la temporada iniciada en 1773, figura nuestra joven actriz como «...María Fernández, hace papeles de dama en las tragedias y también alguno en las comedias... 24 rs.; 8760 rs. [diario-anual]»²⁶¹. Ello prueba que no sólo hacía papeles en tragedias, sino también en el género de comedia sentimental o urbana, a medio camino entre la comedia y la tragedia. En la misma lista, se dice que Castellanos cobraba 36 reales diarios. Así que a los 8.760 reales que ingresaba Rosario, habría que añadir los 13.140 reales de su marido, aunque hasta la temporada de 1773 los ingresos de ambos se vieron recortados para pagar las deudas dejadas en Sevilla, antes de su partida para Aranjuez, cuando se equipaban para aparecer ante la corte.

Junto al repertorio que iba adquiriendo la joven actriz, se iría desarrollando su aprendizaje de la vida. Volviendo al pleito de divorcio,

260. López de José, A., *Los teatros cortesanos...*, ob. cit., pp. 250 y ss. Clavijo comunicaba a Grimaldi: «...el médico 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 último. 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...».

261. AHN, 11415, 13.

para hacernos una idea del escenario vital en que hubo de desenvolverse, Rosario Fernández hace comparecer a numerosos testigos de su vida matrimonial y social de aquella época, quienes aportan datos de sumo interés²⁶². Se requiere a estos testigos para declarar sobre los malos tratos que el Tirano infería a su esposa para dominarla y, en palabras del procurador, entregarla a sus amistades a cambio de dinero «...para saciar la codicia de su infiel marido...». Estos malos tratos, entre los que se cuenta, por lo que afirman, hacerla dormir en el suelo, provocarían probablemente la enfermedad que sufrió en diciembre de 1770, a la que acabamos de referirnos por la preocupación que produjo al director Clavijo y Fajardo.

Rosario Fernández debuta de la mano de Clavijo en los teatros de los Reales Sitios, y algo debería a su marido el Tirano que a su vez había bebido de las enseñanzas de la escuela de Olavide. Dada su extremada juventud, es verosímil que escogiera como modelo a su propio marido. Su inicial dedicación exclusiva al género trágico debió probablemente más a Castellanos que a ninguna otra influencia, lo que nos llevaría a preguntarnos por las características del Tirano como actor. Castellanos, hombre presumiblemente colérico e impulsivo, poco dado a la reflexión sobre la índole de los papeles que desempeñaba y más cercano a la identificación con el de carácter duro y fuerte, que habitualmente estaba reservado a los «barbas», fue probablemente el más directo profesor de arte dramático de su mujer. Resulta interesante la coincidencia del personaje y la persona en el actor Castellanos, a tenor de lo que sabemos de su vida real. ¿El personaje se apoderó de su persona? Más bien habría que pensar en la comodidad con que lo calzaba.

Por su parte, Clavijo había vivido en París entre 1755 y 1761, en plena juventud, y quedó impresionado por la vida teatral parisiense. No consta que hubiera desempeñado antes la dirección de actores, aunque es posible que hubiera dirigido funciones de teatro en casas particulares. En el *Parecer* antes citado, se muestra muy insistente en

262. Véase Apéndice documental. II. Divorcio, 5.

la necesidad de que el actor comprenda el tono y el sentido de lo que interpreta, para cuyo cometido está el director, al menos así parece entenderlo él, lo mismo para la tragedia que para la comedia pues ambas se basan en las sensaciones del alma. Clavijo adopta ante los actores a su cargo la tarea básica de «enseñarles» su papel, pues sin duda no los consideraba capacitados para que lo entendieran por sí mismos.

Rosario aprendería entonces a leer y escribir y añadiría a su sucinta educación personal y emocional los altos sentimientos de los personajes trágicos que le tocara representar, así como los tiernos afectos de los personajes femeninos de la comedia sentimental. Podemos decir que la joven actriz hubo de acercarse a la vida de los personajes que encarnaba en la escena simultáneamente a las experiencias que la vida real le deparaba. Resulta pues de interés referirnos al repertorio de la Compañía de Trágicos a que ya se había incorporado. A las piezas ya consignadas, representadas en la temporada inicial, podemos añadir, para el resto de las temporadas hasta 1776, las siguientes:

–*Gustavo* de Piron en traducción de don Miguel Maestre, contertulio de Olavide en Sevilla.

–de Voltaire: *Casandra y Olimpia*, *Mérope* (Mafei-Voltaire) en traducción de Olavide.

–de Racine: *Yfigenia*, *Fedra* y *Bayaceto* en traducción, la primera de Jovellanos, y el resto de Olavide.

–*Lina* de Lemierre, traducida por Olavide.

–*La Paulina* de Mme. de Graffigny en traducción de doña Engracia Olavide.

–*El jugador* de Regnard, en traducción de Olavide.

Como vemos, tragedia francesa clásica declamada, excepto las dos últimas obras, de género serio, piezas que pueden encuadrarse en la llamada comedia sentimental. La joven Rosario desplegaría sus dotes de observación y de imitación, aparte de asimilar lo que iría aprendiendo de sus instructores, especialmente el director Clavijo, pero también su marido el Tirano. A este respecto, contamos con el testimonio concluyente de Jose Vázquez de Agrelos, pintor de los tea-

tros de los Reales Sitios, quien declaraba en el futuro expediente de divorcio que «...trató al matrimonio entre 1770 y 1774 y que Castellanos se empleaba mucho en enseñarle a ser actriz, y que él mismo llegó a tomarle los papeles...».

A este grupo inicial de obras se unirían otras como las que dice Moratín que tradujo por encargo Tomás de Iriarte (1750-1791) y que se representarían en las dos primeras temporadas o las siguientes:

–*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 *Tancredi* de Voltaire, probablemente traducida por Bernardo Iriarte, y la comedia de Jovellanos *El delincuente honrado*.

Cabe pues, por ejemplo, imaginar a la joven Rosario haciendo el mencionado papel de Hypermnestra, la amorosa y compasiva hija del cruel y vengativo Dánao. O imaginarla como Monima, prometi-

da del tirano Mitrídates, asediada por los celos de éste frente a los amores de sus propios hijos, el traidor Farnace y el fiel Xifares. O como Fedra, cuya pasión irrefrenable por Hipólito, hijo de su marido Teseo, acarreará la furia de los dioses.

O podríamos imaginar a Castellanos en el papel de Casimiro, protagonista de *El mal hombre* de Gresset, estrenada en Versalles en 1747. El ambicioso Casimiro desea apoderarse de las riquezas del adusto pero bondadoso Pablo, bajo el lema: «Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs» («Los tontos viven para nuestros placeres»). Afortunadamente, la fiel y sagaz criada de Pablo, Andrea, y Esteban, fiel amigo de Pablo y enamorado de Rosa –personaje femenino principal, probablemente representado por la joven Tirana–, consiguen que las víctimas del malvado se enteren de sus trampas y le despidan acusado de infamia.

En *El filósofo casado*, don Carlos, hombre estudioso, se había opuesto siempre al matrimonio, pero al fin enamorado de una vecina suya, hermosa y de buen genio, llamada doña Jacinta, se casa con ella bajo la condición de que han de guardar en secreto la unión. Doña Jacinta es requebrada por el marqués de la Rueda, al creerla soltera, pero ella resiste y guarda el secreto al tiempo que se mantiene fiel al filósofo, quien mantiene el sigilo porque no había solicitado licencia para casarse a su rico y ambicioso tío y protector don Dionisio, quien amenaza con desheredarle. Hay en la obra dos papeles femeninos opuestos, doña Jacinta, siempre sumisa y fiel, en contrapunto a su hermana mayor doña Rosa, frívola y envidiosa. Nos inclinaríamos a pensar en una doña Jacinta enamorada representada por la joven Tirana.

En *El jugador*, Olavide españoliza la obra original de Regnard, llamando don Carlos al vicioso protagonista y doña Luisa a su enamorada. Ésta espera pacientemente y en vano el arrepentimiento del jugador a quien realmente ama, pero viendo que su vicio es incorregible, cede a la pasión de su tío y protector don Manuel.

Su cándida juventud y su belleza, aparte de sus dotes naturales de intuición y aplicación a su trabajo de actriz, debieron de cautivar a los cortesanos que la vieron en los escenarios. Sabemos de las relaciones sociales de alto nivel que el matrimonio Castellanos anudó en aquellos años. En la nómina de las amistades, que luego aparecerían en

los testimonios del divorcio, figuran los duques de Arcos²⁶³ y Osuna²⁶⁴, éste como teniente general de guardias españolas, a cuyas órdenes estaba alguien que luego ocuparía un lugar importante en su vida, don Joaquín de Palafox y Castellet, militar de alta graduación y hermano de la condesa de Perelada. Asimismo figuran don José Francisco Bucareli y Ursúa (1707-1781), III marqués de Vallehermoso, quien apoyaría económicamente al matrimonio, y el marqués de Cogolludo²⁶⁵, probable padrino de alguno de los hijos que tuvieron en los Reales Sitios.

En su testamento, Rosario Fernández alude a que había sido madre de cuatro hijos, todos fallecidos. Por los testimonios, al menos dos de ellos debieron de nacer en los Sitios, pero desgraciadamente no hemos podido encontrar rastro de ellos, ni por bautismo ni por defunción. Probablemente morirían en la más tierna edad, aunque nada se dice de ello por ninguno de los testigos. Ya nos hemos referido a la ¿naturalidad? con que se tomaba la muerte de los niños. Por otra parte, la vida de actores daría pocas oportunidades al matrimonio para cuidar convenientemente a los pequeños. Sabemos que tuvieron ama de cría²⁶⁶, lo que como hemos visto era una costumbre muy extendida en la época, especialmente en las ciudades y entre personas de vida acomodada. Esta práctica, utilizada desde siempre por las mujeres de las élites, se fue generalizando entre los grupos más desahogados en las ciudades del siglo XVIII. Conveniencias sociales, prejuicios e ideas erróneas (por ejemplo, que la leche se estropeaba si la madre tenía relaciones sexuales) explican este comportamiento por parte de las clases más favorecidas.

Así pues, este es el escenario vital que entre los 15 y 20 años tiene que gestionar Rosario Fernández, por casualidades que hemos ido refiriendo, pero también como producto de sus circunstancias familiares, del poder omnímodo que los padres, y luego los maridos,

263. Véase *Dramatis Personae*.

264. Véase *Dramatis Personae*.

265. Para los hermanos Palafox, el III marqués de Vallehermoso y el marqués de Cogolludo, véase *Dramatis Personae*.

266. Véase el testimonio de Ana Martínez, en Apéndice documental. II. Divorcio, 5.

tenían para trazar el destino de los hijos, y específicamente el de las hijas, y debido también a su más temprana educación sentimental.

En la primavera de 1776 volvía con su marido a su Sevilla natal. Los teatros de los Reales Sitios se cerraban en aquella temporada por decisión superior. El marqués de Grimaldi caía en desgracia y era sustituido por el conde de Floridablanca.

6. LA SITUACIÓN MORAL EN LA ESPAÑA DE CARLOS III

Cabe ahora trazar una semblanza de la situación moral de ciertos ambientes de las élites españolas, nobleza y clases acomodadas, entre algunos de cuyos personajes fue a parar la vida de nuestra actriz. Su ejercicio como tal la encuadró, además, en el mundo teatral, considerado en sí mismo como receptáculo de vicios y una especie de cloaca social para las opiniones morales más rigoristas, probablemente no muy numerosas, pero contra las que pocos empezaban públicamente a rebelarse. Aprovechando los citados detalles biográficos de Rosario Fernández que tanto habrían de marcar su vida, intentaremos aportar alguna reflexión sobre la consideración que las actrices tenían en los usos amorosos de la época que tratamos.

En el terreno de lo teatral, vamos a seguir de alguna manera las ideas que el profesor Lenard Berlanstein, experto en historia social y cultural de la Francia moderna, aplica a la historia de los teatros de París en el siglo XVIII²⁶⁷. Para este estudioso, la búsqueda del placer, incluyendo el placer sexual, era una actividad central en la alta sociedad que dominó el antiguo régimen en Francia. Y esta no era una búsqueda oculta. Los grandes señores (*les grands*) cortesanos, siempre se habían arrogado el derecho a estar por encima de los preceptos cristianos y vivir de acuerdo a sus propias reglas. La práctica de introducir mujeres de teatro en el centro de la vida amorosa aristocrática no se inició en Francia hasta mediados del siglo XVII. En ese

267. Berlanstein, L., *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Harvard University Press, 2001, pp. 68 y ss.

momento, bajo la monarquía absoluta del rey sol, *les grands* estaban siendo domesticados y trataban de redefinir su rol social, que ya no podía ser justificado en términos de virtudes guerreras. Esta domesticación dio lugar a una vida social cortesana en torno a los reyes, que rivalizaba en frivolidad y desenfreno con la de estos.

Algo parecido ocurría en España desde los tiempos de Carlos II, y se agudizó con la llegada de los Borbones. La nobleza se hizo cortesana y acompañaba a los monarcas en las llamadas jornadas, participando en los festejos y eventos de la corte. De una vida condenada a los deberes que su estamento les dictaba desde la Edad Media, esta nueva nobleza va a volcarse hacia el ámbito social, participando e incluso patrocinando diversiones públicas, como en el caso de las Reales Maestranzas de Caballería, en cuyos festejos a caballo surgiría el toreo a pie. La nobleza cortesana se inventaba una nueva forma aristocrática de estar en el mundo para acompañar la posesión de inmuebles y los blasones de heroicos antepasados, consistente en la obligación de llevar una vida mundana en torno a los más altos placeres, incluyendo los sensuales. La *galanterie* francesa se intensificó en España sobre todo desde mediados del siglo XVIII, alcanzando una cierta aclimatación con el fuerte afrancesamiento que introdujeron los pactos de familia de 1763, acuerdos que vinculaban fuertemente la política, especialmente la internacional, de los Borbones de Francia y España, pero que también acentuaron la influencia de las modas y la cultura francesa en general.

La galantería conducía a lo que podemos denominar una mundanidad amorosa, que se basaba en una reacción contra el código antiguo que idealizaba a las mujeres haciéndolas dignas del sacrificio masculino por su honor. El cierto libertinaje que se fue instalando en determinados niveles aristocráticos, calando en algunas clases medias y ciertos reductos populares, se introdujo a través de modas, consumo, lujo y formas de frivolidad social como el «cortejo»²⁶⁸, la

268. RAE U 1791: «3. Fam. El que galantea o hace la corte a una mujer. También se llama así la mujer cortejada». Para este término y su significación en la época, véase Martín Gaité, C., ob. cit.

petimetría²⁶⁹, etc. Las damas de la corte se entregaron a relaciones amorosas que difícilmente trascendían hasta que alguien como José Cadalso tuvo la sorna de ventilarlas. En su burlesco *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre* (1768), ya atacaba el autor gaditano la inmoralidad de la corte y los amoríos de la aristocracia, lo que le costó el destierro fuera de Madrid por algún tiempo.²⁷⁰

En esta competencia, las actrices jugaron un papel ventajoso respecto a las damas cortesanas que tenían que ser más cautelosas en su comportamiento porque eran mujeres casadas o podían esperar casarse. Su libertinaje era limitado por el bien de las apariencias. No era así para las actrices cuyo destino era el de encarnar a parias morales que arrastraban consigo la mancha del pecado, aunque ello tradicionalmente, y en la mentalidad general, iba de por sí en España asociado a la profesión cómica. La exposición de la mujer en las tablas la condenaba moralmente, dentro de la lógica de que el recato y el pudor eran las virtudes que debían adornar a la mujer decente.

A diferencia de lo que ocurría ya por aquella época en Francia, donde junto a la Comédie Française surgieron teatros privados, separando en distintos locales a las distintas clientelas, la convivencia en los teatros de Madrid de todos los segmentos sociales durante la segunda mitad del XVIII fue el caldo de cultivo del intercambio de costumbres entre las clases: los nobles vieron allí, y envidiaron, la desenvoltura²⁷¹ del pueblo sencillo, lo que promovió el fenómeno del majismo; las clases medias mimetizaron las modas de las clases privilegiadas, entre otras la del cortejo, dando lugar al fenómeno de la petimetría.

El episodio más sonado de los amores de una actriz con elementos destacados de la aristocracia, fue el de la malograda actriz Ma-

269. DdA: T. V., 1737: «PETIMETRE. s. m. El joven que cuida demasiadamente de su compostura, y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras Francesas, y introducida sin necesidad. Lat. *Concinus juvenis*».

270. Véase la edición y notas al *Calendario manual* por N. Glendinning, CSIC, Instituto de Filología Hispánica Miguel de Cervantes, Madrid, 1982.

271. RAE U 1780: «Desembarazo, despejo, desenfado [...] Desahogo, libertad, desvergüenza con liviandad...».

ría Ladvenant (1741-1767). Había empezado a verse en los teatros de Madrid de los años 60, época triunfal de Ladvenant, un público de petimetres, currutacos²⁷², nobleza admiradora de las formas de vida populares e intelectuales mundanos. Acerca de las mujeres de teatro de la época de María Ladvenant sostiene Carmen Martín Gaité que fueron «...el vehículo más eficaz para trasladar modelos populares e injertarlos en los gustos de la nobleza. En su espontaneidad y viveza, en su misma carencia de estudio, parece que residía el encanto de aquel arte intuitivo y fulminante...». Y añade que resulta curioso que un joven ilustrado como el marqués de Mora²⁷³, admirador y posible amante de la actriz, «...que conocía a Voltaire y d'Alembert, y era entusiasta de los progresos del estudio y la razón, diera este quiebro apasionado, precursor de reacciones románticas...», y en su *Elogio de María Ladvenant* alabara «...su ingenio perspicaz y superior, por decirlo así, a las ciencias mismas...»²⁷⁴.

El ambiente de desenvoltura, de mezcla social a través del teatro a que nos referimos, en este caso de las cómicas, concretamente de la Ladvenant, queda bien reflejado en la cita que nos entrega Cotarelo, extraída de un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional, atribuido nada menos que al duque de Alba. Después de contarnos el éxito que entre los jóvenes aristócratas madrileños tenía la actriz, refiere don Emilio a unas fingidas o soñadas parejas formadas por la nobleza madrileña, ministros, etc.:

Sonaron otros clarines y timbales porque entraron otras dos filas de parejas compuestas de todos los señores Grandes e hijos de tales, con algunos títulos, uniformemente vestidos de blanco, y otros con birretinas, penachos y muchos diamantes; cada uno llevaba cinta o flor, como por fineza de su apasionada. De estas dos filas eran padrinos el marqués de Santa Cruz y el de Miranda de Anta, siendo estos dos solos los que llevaban tarjeta [leyenda explicativa], los demás hachetas encendidas.

272. RAE, 1817: «El que es muy afectado en el uso de las modas».

273. Véase *Dramatis Personae*.

274. Martín Gaité, C., *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, ob. cit.

Cerraba este vistoso aparato un magnífico elevado carro triunfal en figura de peñasco que en lo bajo de él había una abertura como de gruta o boca de caverna, dentro de la cual venía sentada María Ladvenant, ricamente vestida, con muchas joyas y diamantes, y en lo superior de la peña una figura de estatua disforme, que es la Grandeza vestida de loco, despeñándose, y algunos viejos queriendo detenerla. Así ésta, como la Ladvenant, tenía su tarjeta».

La de María era: «Entre bobos anda el juego».

Y esta seguidilla:

«Mientras duren los bobos nada apetezco,
 pues me sobran las galas, joyas, dinero. ¡Pobres simplones!
 ¡Válgame Dios que tontos que son los hombres!»²⁷⁵

Nos parece asistir a una mascarada alegórica de las que se montaban con diversos motivos litúrgicos o civiles. En realidad, se asistía, en nuestra opinión, a la consagración del modo de vida aristocrático como espectáculo: la nobleza española, incluida la cortesana, a imitación de la francesa, ejercía el derecho a estar por encima de los preceptos cristianos y vivir de acuerdo a sus propias reglas y lo hacía en público, como una demostración de superioridad. El público de los teatros aplaudía.

Los velos de la hipocresía, de la moral pacata y de la moral en general, se descubrían: se daba patente a la licencia de costumbres de la que nos habla Domínguez Ortiz, quien describe la situación moral de la sociedad española de la época como en marcha

...hacia criterios de mayor amplitud [...]; mientras los eclesiásticos se hacían cada vez más pudibundos y combatían no solo las turbias relaciones prematrimoniales [...] sino las comedias, romerías y, en general, todas las ocasiones en que los jóvenes de ambos sexos pudieran verse con alguna libertad...

...No puede excluirse que en ciertas capas elevadas de las clases sociales urbanas se llegara a mayor libertad e incluso a cierta licencia de

275. Cotarelo, E., *María Ladvenant...*, pp. 47-48.

costumbres [...] Entre ambos extremos, el de la frivolidad cortesana y el de la rusticidad despreocupada, se hallaba la masa de la nación atendida a normas muy severas [...]; los valores tradicionales se mantenían muy firmes, la institución matrimonial muy sólida y el predominio del varón indiscutible...²⁷⁶

En esta etapa se produjeron fenómenos de transmisión de la *galanterie* (inicialmente privilegio de las élites aristocráticas) a las clases medias urbanas, por ejemplo a través de la generalización de los bailes de máscaras en muchas ciudades españolas entre 1767 y 1773. En 1773, Aranda era enviado a la embajada en París, rompiéndose de alguna manera el soporte que desde altas instancias políticas se daba a las reformas. La mezcla de clases en los bailes de máscaras, en que el contacto era superior al que se produce en los teatros, pues el ámbito era único, convirtiéndose en pista de baile el patio de los teatros, había llegado demasiado lejos. Gente de menor distinción, vulgar, e incluso «mujeres de nota» dominaban ahora la concurrencia, lo que no se consideraba conveniente. Así informaba el síndico personero de Madrid, conde de Monte Alegre, respecto a lo que ocurría en el teatro de los Caños del Peral y sobre la conveniencia de terminar con los bailes de máscaras, a pesar de las estrictas medidas de policía con que se conducen:

...los primeros bailes eran compuestos en la mayor parte de las clases de personas de la primera distinción, de los dependientes de los tribunales de oficinas reales, de rentas y del gobierno, de la oficialidad de los Regimientos de esta Plaza, y de los forasteros [...] Que en los últimos bailes, a falta de estas clases de gentes de modo y estimación [...], los más escarmentados de las incomodidades o insuperables gastos, cuando no les impeliesen otros motivos que alteran la paz, el buen Gobierno y quietud de las familias, y da cuidado que temer o recelar a los maridos y a los honrados padres; [...] esta decadencia llegó a tal extremo que declaradas dominantes o dueñas del teatro las personas de las tales clases, sin

276. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado...*, ob. cit., pp. 321-322.

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: en este estado se quedó la diversión en todas las funciones de los últimos años, excepto en los días finales de carnestolendas en que el concurso era mucho mayor, pero siempre compuesto de mayor número de las clases de poco aprecio...²⁷⁷

Además de a causa de estas consideraciones, los bailes de máscaras se suprimieron, no sólo en Madrid sino en todo el reino, porque «...ha venido a cesar el motivo que hubo para distraer a las gentes en el tiempo en que se introdujo por el Gobierno este Baile en Madrid, intentando divertir al Público con un espectáculo alegre e inocente, y apartarlo por este medio de discursos y conversaciones perjudiciales...».²⁷⁸ En pocas palabras, una vez apaciguadas las cosas, en clara alusión a los sucesos de 1766, se volvía a una política menos contemporizadora con las diversiones públicas.

7. LA CAÍDA DE GRIMALDI.

FIN DE LA DÉCADA FELIZ (1766-1776)

Así pues, la etapa más intensa y ascendente del llamado reformismo de Carlos III, que podemos situar entre los años 1766 y 1776, es decir, entre la llegada al poder del conde de Aranda en 1766 como consecuencia del motín de Esquilache y la caída del secretario de Estado Grimaldi (1776), podría calificarse de «felices años» para esta nobleza cortesana y las capas urbanas acomodadas, especialmente madrileñas, que tenían relación con ella.

La administración de aquel optimismo cortesano se veía fuertemente influida por el estado de ánimo del monarca, es decir del patrón (el buen rey Carlos III), fundamentalmente preocupado por el

277. AGS, Gracia y Justicia, 993, leg. 100.

278. *Ibíd.*

estado de las arcas reales. Acontecimientos políticos como el fracaso de la expedición de Argel de 1776 (que acabó con el gobierno Grimaldi) y el comienzo de las hostilidades de las colonias inglesas de América del Norte con el apoyo franco-español a los rebeldes, dieron fin en cierta manera al periodo y dejaron paso a una época de cierta austeridad económica debido al aumento de los gastos militares. Como dice Balduque Marcos, «...el ejército y la marina consumían, tanto durante el reinado de Fernando VI como durante el de Carlos III, dos tercios de los presupuestos de la monarquía...»²⁷⁹, pero si las hostilidades se multiplicaban, iniciando aventuras mal planificadas en el norte de África y simultáneamente abriendo frente con el gran enemigo inglés, todas las finanzas de la monarquía se veían gravemente afectadas.

El nuevo clima de austeridad desembocó en una especie de vuelta a un cierto rigorismo moral. El proceso inquisitorial a Olavide avanzaba hasta que se produjo su encarcelamiento en 1777. Aparte de las acusaciones de impiedad contra el asistente, se vertían también, en las interminables declaraciones de sus 110 testigos, acusaciones de inmoralidad e incluso de licenciosidad en su conducta. Todo muy acorde con este ambiente en que pareció verse sumido el propio rey, hombre riguroso y metódico a quien debió de parecerle, a juzgar por los informes que recibía, que el país se le iba de las manos, de modo que reaccionó en consecuencia. El proceso contra Olavide, iniciado en 1767, resulta ser un fresco, a veces de brocha gorda, del estado mental y moral de la sociedad española del momento: allí se retratan muchos personajes y personas corrientes, sonsacados por el tribunal de la Inquisición acerca de temas de doctrina moral católica, pero también de comportamiento social.

La ofensiva de la Iglesia contra el teatro volvió también a recrudecerse, incluso en Madrid, donde el tema del día en la cuaresma de 1774, cuando empezaban las funciones de volatines que sustituían al teatro, era si había bailarinas en ellas y si estas se vestían de hom-

279. Balduque Marcos, L. M.; Gómez, J., *El ejército de Carlos III: extracción social, origen geográfico y formas de vida de los oficiales de S.M.* Universidad Complutense, Madrid, 1993.

bres²⁸⁰. El arzobispo de Burgos recurría también a don Ventura Figueroa, sucesor de Aranda, por su conflicto con el corregidor de la ciudad a cuenta de las comedias²⁸¹, y lo mismo ocurría en relación al obispo de Cuenca, que se oponía a la construcción de un teatro en la ciudad. La tormenta arreciaba tras el terremoto ocurrido en Granada en 1778, interpretado como castigo divino por la ejecución de comedias en la ciudad²⁸².

Poco después, Madrid asistía estupefacto en 1778 al juicio iniciado contra la tertulia, o simplemente reunión de personas aficionadas al erotismo, que dio en llamarse *La Bella Unión*, especie de secta encabezada por personajes de cierto fuste como Ferran Felip Basili de Rocabertí-Boixadors i de Chaves (1745-1805), IX conde de Perelada²⁸³, a quien hemos visto a caballo en el baile de parejas en Aranjuez entre lo más granado de la aristocracia. Perelada conoció al famoso Casanova cuando éste recaló en Barcelona en 1769, yendo a parar a la cárcel por compartir como amante a la famosa bailarina Nina Bergonzi con el libertino conde de Ricla²⁸⁴. El escándalo, denunciado en pasquines contra el capitán general en las calles de Barcelona en agosto de 1768, fue denunciado también por el obispo Climent, en pleno enfrentamiento de este con los administradores del teatro barcelonés. Casanova describía en sus *Memorias* a Perelada, sobrino por otra parte de Ricla, como «...un joven caballero, sumamente rico, de rostro agradable, aficionado a las peores compañías, enemigo de la religión, de las buenas costumbres y de la policía, aparte de violento y enormemente orgulloso de su estirpe».

Junto a Perelada, era promotor de la licenciosa tertulia de *La Bella Unión* el conde de Clavijo, don José Ruiz de Molina y Vargas, aristócrata granadino de quien se dice que arengaba a sus contertulios con la proclama: «No hay cosa mejor que fornicar». A esta reunión a

280. AGS, Gracia y Justicia, 125-126-127-128.

281. AGS, Gracia y Justicia, 129-131-132.

282. AGS, Gracia y Justicia, 140-141-142.

283. Véase *Dramatis Personae*.

284. Véase *Dramatis Personae*.

la que pudieron asistir de alguna manera literatos como Iriarte, Samaniego, o Meléndez Valdés²⁸⁵, haría mención Jovellanos años más tarde en su *Sátira segunda a Arnesto. Sobre la mala educación de la nobleza*. En ella refleja muy directamente el autor asturiano la relación de esta aristocracia corrompida con los bajos ambientes del Madrid de la época.

Todo ello debió de contribuir al reforzamiento de los resortes del orden moral que parecían irse de las manos. Carlos III, definido por Domínguez Ortiz como «...piadoso... incluso quizás demasiado...»²⁸⁶ se ocupaba de desterrar la corrupción de costumbres en sus aledaños.

8. ¿RETIRADA? SEVILLA (1776-1777)

Como hemos señalado, los teatros de los Reales Sitios fueron clausurados en 1776, confirmando la política de austeridad 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 pasaron a un segundo plano. Los costes económicos y políticos del reformismo ya no eran asumibles.

En estas circunstancias, el matrimonio Castellanos se retiró a Sevilla. Los teatros estaban clausurados y, por otra parte, Rosario estaba embarazada. A esta ciudad debieron de llegar en la primavera de 1776. Deducimos esto de lo que cuenta el propio Castellanos en sus alegaciones a la petición de divorcio que realizó en octubre

285. BNE, Mss 23131/49: *Lista de caballeros y damas de la malograda Orden, cuya insignia y distintivo era una medalla de plata con forma de corazón y sus trofeos eran por la parte principal una cinta alrededor en forma de hoja de laurel y dos aves cuyas cabezas estaban dándose los picos, y en medio un letrero que decía la Bella Unión, con una trompeta debajo, significando la fama: año de 1778, y fueron cogidos en el 23 de febrero de dicho año.*

Guinard, P.-J., «Dialogue de Perico et Marica sur *La Bella Union* (1778). Essai d'analyse et d'interprétation d'une satire clandestine de la noblesse», en *Actes du IX Congrès des Hispanistes Français*. Dijon, 1973, pp. 96-115.

286. Domínguez Ortiz, A., *Sociedad y Estado...*, ob. cit., p. 299.

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 proceder de una persona, su allegado, a quien los confió...», por lo que se «...vio obligado a volver a desempeñarse en el teatro en compañía de su consorte...» en Barcelona, haciéndose cargo de la empresa en aquella ciudad. Obviamente, Castellanos trataba de atribuirse el mérito de la retirada de su esposa del mundo teatral y exculparse de la vuelta al teatro aludiendo a su fracaso, no imputable a él mismo, en el mundo de los negocios.

Lo que no cuenta Castellanos es que se retiraron a Sevilla merced a la donación que él y su esposa recibieron del marqués de Vallehermoso²⁸⁷, don José Francisco Bucareli y Ursúa, noble y acaudalado político nacido en Sevilla en 1707, a quien también vimos en la cuadrilla del duque de Medina-Sidonia en la fiesta de parejas que hemos descrito a través de la pluma del padre Coloma, acompañado entre otros por el conde de Fernán Núñez. Viudo desde 1770, Vallehermoso habría seguido la costumbre del resto de la aristocracia española de hacerse ver en los fastos de las jornadas reales, aparte de mantener casa-palacio en el mismo Madrid en la calle del Prado.

Es Rosario Fernández quien alude en su exposición de motivos para solicitar el divorcio en octubre de 1783 a Vallehermoso, su mayor favorecedor en aquella época, señalado con el nº 1 en la pieza reservada del expediente de divorcio («don Francisco Bucareli y Ursúa, difunto»; había fallecido en 1781), y dice por boca de su procurador que éste, «...después de instruido por su propia experiencia del género de maldad inaudita que abrigaba Castellanos, y sus efectos, abrió campo a mi parte para que le suplicase su amparo...» y, aparte de sumas mensuales, dio 9.000 pesos (180.000 reales de vellón) a Castellanos para que se retirasen del teatro y acabase la mala vida que daba a su mujer, imponiendo esa cantidad en el Real Fondo Vitalicio. Era este instrumento de inversión una especie de seguro de vida creado en 1769 por la hacienda real, según la moda europea de la época,

287. Véase *Dramatis Personae*.

como muestra de la necesidad que tenían las finanzas públicas de aumentar continuamente sus recursos, así como de su interés por explorar nuevas formas para su financiación²⁸⁸.

En realidad, Castellanos no impuso el dinero recibido para una renta vitalicia que permitiera al matrimonio la retirada del teatro, tal como hubiera querido el generoso Bucareli, sino que formó compañía mercantil para comercio de paños con un socio, Agustín de Mendoza, posteriormente su cuñado al contraer matrimonio con Francisca de Paula, la hermana de Rosario. La imposición de fondos para una renta de por vida, tenía dificultades especiales como la de que prácticamente había que residir en Madrid para acreditar dos veces al año la fe de vida de los beneficiarios, aunque esto podía hacerse a través de apoderados. El Fondo Vitalicio rentaba un 9%,²⁸⁹ lo que sobre un capital de 180.000 reales, hubiera generado anualmente 16.200 reales, lo que era una renta suficiente para proveer un pasar decente al matrimonio. No debió de considerarlo así Castellanos y, en palabras del procurador de su mujer, se gastó la cantidad «...en géneros y dada su mala cabeza se arruinó y estuvo a punto de ir a la cárcel...».

Por otra parte, en el expediente de matrimonio de la hermana de Rosario Fernández, Francisca de Paula²⁹⁰, 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 el matrimonio de Paula se celebró en mayo de 1777, podemos calcular con seguridad que fue un año antes cuando se instalaron los Castellanos en Sevilla.

Como sabemos, Francisca de Paula intentó también ser actriz en los Reales Sitios. Sin embargo, ya no figuraba en listas de actores en aquellos teatros en la temporada 73-74. En ellas, Rosario Fernández era ya primera dama, en sustitución de María Bermeja, ausente al

288. Torres Sánchez, R., *Seguro de hombres y auxilio de reyes. El fondo vitalicio y la real Hacienda española de Carlos III*, Obradoiro de Historia Moderna, nº 15, pp. 139-172, 2006.

289. *Ibíd.*

290. APAS, Expedientes Matrimoniales, caja 07708.

igual que su marido, a quien hemos visto en una lista del teatro gaditano de 1773.²⁹¹ Francisca de Paula, pues, volvería con sus padres, radicados ahora en Almonte, pues Juan Fernández, patrocinado por don Francisco de Bruna, alcaide de los Alcázares en Sevilla y también del Coto del Lomo del Grullo (actual Coto de Doñana), se convirtió en teniente de esta dependencia cercana a la villa onubense.

Juan Fernández residía ya en Almonte 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...». Sigue refiriendo el párroco que la joven Paula, de 19 años entonces, había sido demandada sobre cumplimiento de palabra de matrimonio ante la vicaría eclesiástica y 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 casarse la contenida contrayente con el referido Juan Martín, a causa de haberla encontrado en una cama en el suelo en la cocina *in fraganti delicto* 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: Francisca de Paula y Agustín de Mendoza] 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...²⁹²

291. AVM, 2-45-1.

292. APAS, Expedientes Matrimoniales, caja 07708.

Por ambos testimonios, vemos cómo Juan Fernández era hombre enérgico, decidido y concededor de leyes, o al menos de los vericuetos legales o personales a través de los cuales conseguir sus propósitos. No parece haber dudas de que envió a su hija menor 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 vivir a casa de su hermana. El matrimonio Castellanos se había instalado allí en la calle de la Carpintería (actual calle Cuna) y Castellanos, como ya hemos dicho, había formado compañía para el comercio de paños y lencería con Agustín de Mendoza. En casa del matrimonio Castellanos, hacían 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 secreto²⁹³ para no levantar escándalo en la vecindad que los creía casados. El matrimonio se celebra en la parroquia del Salvador el 17 de mayo de 1777 y son testigos de la boda Francisco Castellanos y Rosario Fernández, ella en avanzado estado de gestación, pues alumbraría el 23 de julio siguiente una niña a la que pusieron el nombre de Antonia María del Carmen²⁹⁴.

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 lo vemos recibido de teniente de alguacil mayor de su Concejo «por nombramiento del duque de Medina-Sidonia, Señor de Almonte»²⁹⁵. Como tal, firma en un poder notarial

293. APSS, Matrimonios, Libro 32: sábado 17 de mayo de 1777: «...matrimonio *in facie ecclesiae*, con dispensa de moniciones en virtud de mandamiento arzobispal [...]; son testigos [...] Francisco Castellanos y M^a del Rosario Fernández, vecinos de esta collación...».

294. Véase Apéndice documental. I. Familia, 5.

295. AMA, libro Actas Capitulares, 1/01/1780, f. 420 r-v.

para pleitos en la Chancillería de Granada en 1782²⁹⁶, en este caso en un procedimiento de denuncia por incompatibilidad familiar en la formación, el año anterior, del cabildo de la villa almontina. En Almonte llegaría también a ostentar el cargo de síndico personero en 1786²⁹⁷.

¿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 tanto que representante de este grupo social intermedio, que deseoso de establecer su vida sobre bases firmes, lucha en una economía básicamente sin canales de crédito, a partir de 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 de hidalguía. Todo ello, unido a la honra familiar y los lazos de fidelidad, le granjearía el prestigio y la confianza de los detentadores del poder social de la época: los cargos municipales y 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.

Por otra parte, nos hemos detenido en la decisiva intervención de Juan Fernández en los matrimonios de sus dos hijas. La obsesión por garantizar un futuro económico y honroso a los miembros de la familia sería objeto de polémica social y crítica más o menos radical de las élites ilustradas, pero la real pragmática de marzo de 1776 reafirmaba en derecho la autoridad de los padres en materia matrimonial. El motivo de dicha orden, que insistía en el preceptivo permiso de los padres y penas para los que desobedecieran, procedía del temor de las familias nobles que con ella pretendían evitar los matrimonios desiguales que derribaran las barreras sociales. Según la citada pragmática, «el honor no debía tener el mismo significado

296. AHPA, 1782, leg. 112, f. 135 r-v.

297. AHPA, 1786, leg. 114, f. 332 r-v.

para todas las familias», sino que viene marcado por el poder, el prestigio social o la riqueza, no siendo lo mismo para los grandes que para el resto de la sociedad. Pero en una sociedad como aquella en que predominaba la mentalidad de hidalguía, no eran solo el poder y la riqueza de las familias los que dictaban el rigor en la exigencia de estos prejuicios sociales. Los pleitos que derivaron de la pragmática de 1776 «muestran que también las familias de condición social inferior tenían una idea nítida del honor y las diferencias sociales, oponiéndose por ello a los matrimonios con personas de menos condición o con oficios considerados deshonorosos».²⁹⁸

9. VUELTA AL TEATRO. CÁDIZ (1777-1778)

La compañía mercantil que formaron Castellanos y Mendoza operó algunas transacciones de las que ha 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 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 villa²⁹⁹, probablemente bajo el patrocinio de su suegro Juan Fernández que a su vez era recibido, el mismo día, como teniente de alguacil mayor, nombrado por el duque de Medina-Sidonia y Alba, señor de Almonte³⁰⁰.

Al parecer, el Tirano tenía otras inquietudes y en el otoño de 1777, con una hija de sólo quince meses de edad, 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...». El amigo de Rosario Fernández, testigo de su parte

298. Morant, I., Bolufer, M., *Amor...*, ob. cit., p. 78 y ss.

299. AHPA, 1/01/1780, f. 429 vt°.

300. *Ibíd.*, 1/01/1780, f. 420 vt°.

en el pleito de divorcio, acusaba a Castellanos de haber introducido de nuevo a su mujer en el teatro.

Pero respecto a esta afirmación de parte, cabe preguntarse sobre un nuevo talante en la ya no tan joven actriz: Rosario Fernández tenía 22 años y una experiencia vital ciertamente intensa. Se marchaba con su marido a Cádiz, dejando probablemente a la pequeña Antonia con sus abuelos, aunque la situación económica del matrimonio, a pesar de los errores de Castellanos, no era desesperada. Más bien, cabe pensar en una huida hacia delante del marido, pero también de Rosario, quienes se habían acostumbrado a un ritmo de vida que difícilmente lograban en Sevilla, donde es posible que incluso socialmente empezaran a tener problemas como cómicos que eran, dada la renovada e intensa persecución al teatro en la ciudad, con la presencia de una misión predicada por Fray Diego José de Cádiz los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1776, que provocó la cancelación de las funciones teatrales. En efecto, en la lista de representaciones 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 Misión que estaba haciendo el Padre Fray Diego de Cádiz. Diciembre. 1 (dom.) –No hubo por la razón dicha el día 30...»³⁰¹.

Vivía por entonces la ciudad de Cádiz un esplendor que había ido creciendo desde el traslado de la Casa de Contratación desde Sevilla, y se había consolidado durante el periodo de paz con Inglaterra a que dio lugar el reinado de Fernando VI (1746-1759). La época dorada coincidiría con las dos décadas iniciales del reinado de Carlos III (1759-1779), momento en que la pujanza de la ciudad y especialmente de su colonia comercial francesa, confiada en el tratado de familia que regía entre los Borbones de Francia y España a partir de 1763, decide incluso establecer un teatro francés en la ciudad. Cádiz contaba también entonces con un teatro de comedias españolas y temporadas de óperas por compañías italianas. Era lógico pues que Francisco Castellanos tratara de probar fortuna en el negocio teatral

301. BC, 60-1-129.

gaditano, acompañado de su esposa a la que, como veremos, plantea como una de las principales bazas de su apuesta.

No sólo por el expediente de divorcio sabemos de esta estancia del matrimonio en Cádiz. Didier Ozanam, estudioso del teatro francés de Cádiz, atestigua la estancia de la Tirana y su marido allí, relacionándola con el estreno en octubre de 1777 de la versión en francés de *El delincuente honrado* de Jovellanos (*L'honnête criminel*, en traducción de Ange-François d'Eymard, abate Val-Chrétien).

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.³⁰²

Es muy probable que los 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 implicaría imaginarnos a una Rosario Fernández representando en francés. ¿No habría que pensar más bien en que el languideciente teatro francés de Cádiz alojaba espectáculos en español, poco antes de su desaparición?

A este respecto, conocemos un memorial de Castellanos dirigido al Consejo de Castilla con fecha de 17 de julio de 1778³⁰³ en que solicitaba la concesión de lo que sería la empresa del teatro francés sin la intermediación de Fernando de Morales, sólido y único empresario teatral reconocido en la ciudad, ofreciendo cumplir con las obligaciones con el hospital de San Juan de Dios, dueño del teatro de come-

302. «...Tengase en cuenta también que algunas obras españolas se representaron en nuestro escenario de Cádiz, en su traducción francesa: así *El delincuente honrado* [...] Sin duda, se trata de un intento tardío –pero significativo– de salvar el teatro francés de un inminente colapso...». Ozanam, D., *Le Theatre a Cádiz...*, ob. cit., pp. 216-217.

303. AHN, Cons., 823 (25), ff. 66-67.

días españolas y acreedor desde el siglo anterior a participar en los ingresos de cualquier espectáculo teatral que se diera en la ciudad. Con ello se cubrían los escrúpulos morales que también había frente al teatro en una ciudad tan comercial y abierta. Como era habitual en estos casos de jurisdicción local, el Consejo de Castilla contestó que el cabildo gaditano decidiera sobre el particular. El intento del matrimonio por establecerse en Cádiz fracasaba.

Por otra parte, la situación del teatro francés, como nos cuenta Ozanam, continuaba degradándose, agobiado de deudas con proveedores y actores. Sus directores en aquella época, los acaudalados empresarios franceses Dalainval y Bonnet de Bonneville, intentaron 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 debía de 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 definitivamente.

Contamos con algún detalle de la estancia de Rosario Fernández 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 en Sevilla, «...con lo que quedó se fue a Cádiz para vender las alhajas de su mujer...», malvendiéndolas allí por unos 2.500 pesos [= 50.000 reales], aunque su valor real superaba los 9.000 pesos [= 180.000 reales]; cuenta luego que hizo volver a su mujer al teatro, con ganancias de 26.000 reales, pues solo «...por el primer ensayo de la función con que principió en casa del gobernador de dicha plaza [don Nicolás Bucarelli, conde de Gerena³⁰⁴], tuvo la regalía de 25 doblones [unos 8.000 reales], y después otras muchas, así en dinero como en vestidos [...]

304. Véase *Dramatis Personae*.

y entraba en casa de Castellanos un fuerte jugador de Banca...». La familia Bucareli, en este caso el hermano, y también yerno, del marqués de Vallehermoso, favorecía de nuevo al matrimonio de actores.

Para hacernos una idea aproximada de las cantidades de dinero que manejaba el matrimonio Castellanos, con todas las precauciones que el tema requiere, recurrimos de nuevo a las equivalencias con el euro actual que sugieren, ya lo hemos visto, tanto Domínguez Ortiz como Aguilar Piñal³⁰⁵, bien entendido que no nos referimos al valor adquisitivo del dinero de entonces que dependería del coste de la vida en cada momento. Como hemos visto, ambos historiadores hablan de una equivalencia de entre 1,5 y 1,8 € por real de vellón del reinado de Carlos III. La fortuna en joyas, ropas y objetos de valor, calculada en 180.000 reales de vellón por el testigo Fernández de Cáceres, ascendería a unos 270.000 € actuales. Si tenemos en cuenta que actores de la talla del matrimonio Castellanos, en su ejercicio profesional, como primeros espadas, pudieran ingresar en una temporada no más de unos 30.000 o 40.000 reales entre los dos, y eso contando con que fueran contratados en un teatro como el de Cádiz donde los actores eran mejor pagados que en los de Madrid, podemos hacernos una idea de la fortuna que el matrimonio había acumulado en sus años en los teatros de los Reales Sitios.

Es pues claro que Castellanos, con estos fondos, alhajas y dinero en metálico, y lo que pudo quedar de la donación de Bucareli, intentó lograr 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 Morales³⁰⁶, darían al traste con la posibilidad acariciada por el matrimonio de establecerse en la ciudad.

305. El profesor Domínguez Ortiz, en *Sociedad y Estado...*, calcula que 500.000 pesos de Carlos III equivaldrían a unos 3.000 millones de pesetas del año 2000. Por su parte, el profesor Aguilar Piñal establece una equivalencia aproximada entre 100.000 ducados de la época y 40 millones de las pesetas de 1974 en su *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, p. 123.

306. Véase *Dramatis Personae*.

Con 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 al juez de teatros y corregidor de Madrid, don José Antonio de Armona³⁰⁷, que «...este hombre se hallaba destituido de acomodarse en Cádiz porque con el *impresario* Morales tuvo cuestiones...», y califica a continuación la actuación de Castellanos en aquel momento en Barcelona de «maquiavelista»³⁰⁸.

10. EL CONSORCIO CASTELLANOS, «IMPRESARIOS» DEL TEATRO EN BARCELONA

El matrimonio había pasado por una ciudad como Sevilla que seguía su descenso económico y de significación en el contexto de la monarquía, eclipsada en el sur de la península por el esplendor de Cádiz. Intentaron establecerse aquí, no ya sólo como actores, sino como empresarios teatrales, pero aquella plaza estaba tomada. Para un personaje astuto y sin escrúpulos como Castellanos, el destino estaba en Barcelona, ciudad que económica y socialmente pasaba por un momento de clara expansión, tras el aislamiento que había sufrido por la apertura hacia el sur americano vivida en la centuria anterior, a merced de un mundo que viraba de nuevo hacia el norte europeo, dominado por el empuje comercial y protoindustrial de Inglaterra.

Y hacia Barcelona se encaminó la pareja con la pequeña Antonia, nacida en Sevilla apenas 3 años antes. Para dar este paso se encomendaron al conde de Lerena³⁰⁹, quien los recomendó a don José Antonio de Armona, corregidor de Madrid y juez protector de los teatros del reino, quien seguramente conocía al matrimonio de los años de los Reales Sitios, pues fue hombre de confianza de Grimaldi. De

307. Véase *Dramatis Personae*.

308. AVM, 4-180-1(1).

309. Véase *Dramatis Personae*.

esta manera, con fecha de 27 de marzo de 1779 escribía el conde del Asalto³¹⁰, capitán general de Cataluña, a Armona la nota siguiente:

...Muy señor mío y amigo: Aprecio como debo las insinuaciones de V. S., y así, la que me hace a 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 a los de esa corte, sino para cuanto pueda convenirles; con lo cual daré a V. S. una pequeña prueba de lo mucho que deseo complacerle. Dios guarde a V. S. muchos años. Barcelona y marzo 27 de 1779. El conde del Asalto.³¹¹

Armona debía de conocer por su cargo los intentos fallidos del matrimonio por establecerse en Cádiz, y deseando quizás ayudarles los recomendó a don Francisco González de Bassecourt, conde del Asalto, prestigioso militar que debía su título a su intervención en la defensa de La Habana en el ataque inglés de 1762, al que también hemos visto ya en la parada real del baile de parejas en Aranjuez.

Pero a la protección que Armona les brindaba se unían los proyectos del corregidor para los teatros de Madrid. Estos proyectos pueden quedar resumidamente dibujados en la carta de 16 de enero de 1778 al ya citado Nicolás Bucareli, conde de Gerena y gobernador de Cádiz, donde pide opinión sobre los cómicos del teatro de aquella ciudad y da por hecho que según le informase iba a solicitar a algunos de ellos que pasaran a formar parte de las compañías de Madrid. Se esmeraba Armona en lograr junto al buen funcionamiento económico y administrativo de los teatros, la incorporación a estos de los mejores actores y actrices, capaces no sólo por su arte, sino por su posibilidad de representar 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 consideraba al matrimonio Castellanos, en particular a

310. Véase *Dramatis Personae*.

311. AVM, 1-75-8.

la Tirana, una opción apetecible, aunque era sabedor de la cortedad de su repertorio.

Estos planes de Armona hubieron de retrasarse, y por ello los Castellanos se dirigieron a Barcelona. La ciudad condal contaba con actividades teatrales desde el siglo XVI, de manera paralela a lo que ocurría en otras ciudades de la monarquía hispánica. Desde el principio los espectáculos sufrieron la enemiga teológica, para cuya superación encontraron la coartada de servir para fines de beneficencia, en este caso para sufragar al Hospital de la Santa Cruz, como luego ocurriría en el caso de otra ciudad comercial como Cádiz con el Hospital de San Juan de Dios.

Ya desde finales del XVI había acuerdo con el Hospital para que se celebrasen los espectáculos teatrales en lugares de la propia institución, no sin la oposición de las autoridades eclesiásticas, pero con el apoyo de las autoridades civiles y especialmente las centrales, dado el fin piadoso a que se destinaban las recaudaciones. Pronto, y dado el éxito y la demanda ciudadana, se edificaría un primer local teatral en la Rambla que estaría terminado en los primeros años del XVII, a pesar de los ataques de las autoridades eclesiásticas y, una vez más, con el apoyo de las autoridades civiles. Hemos ya insistido en que estas apoyaban las diversiones teatrales por motivos de orden público en ciudades populosas como era el caso de Barcelona. En 1728 se remodeló por completo sustituyendo la piedra a la madera, presentando ya entonces el aspecto exterior que, exceptuando la balconada y el ornato, presenta en la actualidad. Escasean las fuentes de información sobre la vida teatral barcelonesa en el siglo XVII, aunque sin duda debió de haberla, y lo mismo ocurre para la primera mitad del siglo XVIII. Roger Alier, sin embargo, afirma que «el gusto por la música vocal creció durante la primera mitad del siglo XVIII tanto en la música profana, como en la religiosa [y] fue esta la que evolucionó más rápidamente»³¹².

312. Los datos sobre los orígenes del teatro en Barcelona provienen de Alier, R., *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1990.

La situación del teatro en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XVIII 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 del reino, cargo asociado al corregidor de Madrid. Cuando Armona se hizo cargo de este juzgado (1777), su subdelegación en Barcelona estaba ejercida por José Núñez de Gaona, quien estaba en permanente conflicto con el conde del Asalto. Por la correspondencia relativa a estas disputas, que Armona intentó solucionar, sabemos que venían de lejos y que incluso habían dado lugar al cese durante no sabemos cuánto tiempo del teatro español en Barcelona, manteniéndose sólo la representación de óperas.

Al conde del Asalto le habían precedido en el cargo de capitán general, máxima autoridad del principado, el marqués de la Mina (1761-1767)³¹³ y el conde de Ricla (1767-1772), ambos militares que habían intervenido en las campañas italianas previas a la llegada del rey Carlos III a España. Hombres inclinados al boato y el lujo, eran aficionados a la ópera en su género serio, metastasiano, tan en boga en la época, y trataron de imponerlo en Barcelona, ciudad que experimentaba un auge considerable. Las clases más acomodadas hicieron suya esta afición y el teatro tradicional español quedó algo marginado de los gustos de la moda.

Como en otras ciudades españolas, la autorización y el fomento de los bailes de máscaras, sobre todo a partir de la llegada del conde de Aranda a la presidencia del Consejo de Castilla, propició que este tipo de diversión hiciera furor. Los bailes se celebraban en el teatro y producían pingües ganancias a los administradores del santo Hospital. Por su parte, el marqués de Mina protegía la ópera, muy propia de sus gustos aristocráticos, y a las compañías italianas de operistas y bailarines que las representaban.

En 1767 moría el marqués y era sustituido por el conde de Ricla, hombre muy próximo al conde de Aranda y también aragonés. Ya hemos citado a este personaje por sus devaneos con las bailarinas

313. Véase *Dramatis Personae*.

del teatro y sus relaciones con Casanova. La presión de los medios teatrales españoles, especialmente los actores agrupados en compañías, frente a la competencia de la ópera y de los actores italianos que incluso se aventuraban con el repertorio español, debió de llevar a Ricla a proteger a las compañías autóctonas, recurriendo para ello a la de Zaragoza, comandada por el intrigante actor y empresario Carlos Vallés. Las interferencias de Ricla con los administradores del Hospital llegaron a ser conflictivas hasta el punto de que estos solicitaron arbitrio al Consejo de Castilla para defender sus derechos frente a las injerencias del capitán general. El nombramiento de Ricla como secretario de Guerra en 1772 tuvo como consecuencia su sustitución interina por Asalto, quien se limitó a mantener las diversiones teatrales en la ciudad como asunto de interés público, manteniendo una postura equidistante entre sus obligaciones como capitán general y los administradores del Hospital, muy renuentes a seguir las indicaciones del juzgado de teatros, delegación del central del reino en manos del corregimiento madrileño.

Las alegrías económicas de la década de los años 60 tocaban también a su fin en Barcelona y los espectáculos operísticos, más caros y fomentados por la megalomanía de los capitanes generales Mina y Ricla, fueron poco a poco desapareciendo. A ello contribuiría no poco que llegaran a oídos del propio rey los escándalos ocasionados por Ricla a los que ya nos hemos referido. La necesidad pública derivaba a algo más barato como el teatro en español y poco a poco se va a imponer esta modalidad, a partir de la temporada de 1776 en adelante.

A este ambiente, recomendados como ya hemos dicho por Armona, se sumaban Castellanos y Rosario en la primavera de 1779. Castellanos contaba 36 años y su mujer cumpliría los 24. Manejaban dinero acumulado en su intensa vida profesional y social de los últimos 8 años. Tras el intento de establecerse en Cádiz, al fin y al cabo más cerca de sus orígenes y de la familia, debían de estar calculando instalarse en un ambiente acomodado y similar al que por sus relaciones de los últimos tiempos habían frecuentado, y la Barcelona de entonces debió de parecerles adecuada, aparte de que como veremos les brindó una positiva acogida.

Hemos apuntado con motivo del intento del matrimonio por establecerse en Cádiz, nuestra percepción de un talante diferente en la ya no tan joven actriz. En torno a una niña de 3 años, la pequeña Antonia, los Castellanos son una familia económicamente desahogada y socialmente muy bien relacionada. La inocencia ha quedado atrás y Rosario ha aprendido a sobrellevar las estrategias de su marido, asumiendo y colaborando muy probablemente en muchas de ellas, especialmente las de carácter económico.

El ambiente de la capital catalana pudo ser considerado por nuestra pareja de actores como una reproducción del de los Reales Sitios. Eran probablemente conocidos del gobernador, conde del Asalto, a quien hemos visto presente en los fastos de Aranjuez, y además algunas casas nobles del reino (Mortara, Perelada, Ariza, Alba) tenían acomodo en la ciudad condal por aquella época. Sabemos de la confianza con el conde del Asalto por una carta que la actriz le dirige en junio de 1780, un año después de su llegada a Barcelona, cuando es forzada a incorporarse a las compañías teatrales de Madrid. En ella le dice –acerca de su viaje de Barcelona a la capital– que le extraña que esté dolido por no haber recibido carta suya desde Zaragoza, pero que le ha escrito desde Riaza, pues 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...»; que sus reproches son pretexto para romper, y que ya no le incomodará más: «...de mis asuntos nada le puedo decir más que a dos días de llegar a Madrid iban a hacer una junta a ver si se me puede dar mi licencia [para volver a Barcelona]. Avisaré las resultas a menos de no tener carta de Vd...»³¹⁴.

Por otra parte, el matrimonio actuaba de consuno en la estrategia de hacerse con la empresa del teatro barcelonés. Para ello contaban con otra de las estrechas e influyentes relaciones que allí anudó la pareja de actores. Se trata del fabricante de indianas Juan Canaleta, de quien nos consta que fue el principal apoyo económico y de amistad de que dispusieron para introducirse en el negocio teatral. Canaleta debía de ser un acaudalado comerciante, pues lo

314. AHDM, *ibíd.*

hemos visto participar frecuentemente como inversor en el negocio teatral en los años posteriores a 1780, aparte de ser probablemente hijo o familiar de uno de los administradores del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, Francisco Canaleta y Roca³¹⁵. Debía de ser también personaje destacado de la sociedad barcelonesa, como lo muestra el barón de Maldá en su *Calaix de sastre*, cuando se refiere a los carnavales de 1783:

...en las últimas noches de Carnaval se hacen, aparte de muchos sa-raos en casa de menestrales, otros en las de señores y comerciantes. Los de los menestrales en una habitación grande de la fábrica de veleros. De los fabricantes, mercaderes y otra gente, en casa de Canaleta. Y los de los señores, en la última noche de Carnestolendas en la casa en que vivió Mortara, cerca de los Ángeles. Los de sólo[sic] los menestrales, de ambos sexos, en los estudios de Casa Peña, en la Portaferrisa...³¹⁶

El apoyo económico de Canaleta derivó al parecer en relación amorosa con Rosario Fernández. Podemos acercarnos a esta relación, quizás la primera que pudiéramos calificar de romántica respecto de nuestra actriz, por el intercambio de cartas que mantienen cuando ella tiene que abandonar Barcelona en junio de 1780. En estas cartas Canaleta la llama «Mariquita de mi alma», alude a la pérdida que ella le ha comunicado de un relicario con cabellos de él y le dice que nada le haría más feliz que su vuelta a Barcelona, que la actriz todavía por aquellos días esperaba obtener de las autoridades teatrales de Madrid. Todo entre desmentidos de las noticias de sus escarceos femeninos de los que recelaba Rosario.

El lenguaje de la correspondencia denota una intimidad a la vez intensa y desenfadada. Canaleta le habla de sus sospechas sobre sus relaciones con Bassecourt (el conde del Asalto), pues ha visto a este lucir en el teatro un reloj muy parecido al de Rosario, lo que ella niega diciendo que «no ha dado ese juguete a ese balón (walon)». La

315. ACA, Real Audiencia, Pleitos civiles, 15735.

316. Amat i Cortada, Rafael de, barón de Maldá, *Calaix de sastre*, 1779: 12 febrero de 1783.

actriz asegura a Canaleta en la despedida de una carta: «...te aseguro por mi salvación el adorarte hasta la muerte y que ninguno ocupe mi corazón sino Canaleta...».

Profesionalmente, el matrimonio Castellanos se integró en la compañía de actores que trabajaba entonces en el teatro de la Cruz, en la que encontraron antiguos colegas de los Reales Sitios, como Gertrudis Valdés y el «barba» Rafael González. Podemos aventurar también que el repertorio a que se dedicarían sería especialmente el trágico, pues era el que les avalaba profesionalmente, pero también harían algunas comedias españolas.

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 el subdelegado de teatros 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»³¹⁷, el repertorio español, lo que prueba que sabían ya de las intenciones de Armona de llamarlos a servir en Madrid para la temporada siguiente.

El caso es que para la temporada barcelonesa de 1780-1781, preparaba el empresario Carlos Vallés la formación de una compañía, con la aprobación inicial de Armona, pues nada era absolutamente firme hasta que el juez protector no había formado las de Madrid. En esta situación, y sin duda con la anuencia de su marido, Rosario Fernández escribía desde Barcelona carta³¹⁸ al corregidor Armona el 23 de febrero de 1780, informándole de que ella y su marido se habían hecho cargo de la empresa del teatro de Barcelona, debido a que el arrendador del teatro, Carlos Vallés, no había satisfecho el adelanto del pago del arrendamiento, a pesar de la cercanía del inicio de la temporada teatral.

La carta, redactada directa o indirectamente por la actriz, lo que sí define claramente es el interés del matrimonio por permanecer en una ciudad en la que las autoridades los aceptaban y los protegían, dado que habían procedido a sufragar el coste inicial de la em-

317. *Ibíd.*, 407 (39).

318. Véase Apéndice documental. III. Teatros, 1.

presa teatral que el empresario comprometido, Vallés, no cumplía. Jurídicamente el contrato de Vallés no había sido revocado y el matrimonio Castellanos, conscientemente o no, estaba ejerciendo de prestamista, aunque intentasen arrogarse la condición de asentistas o empresarios del teatro. La osadía de Castellanos y la ingenuidad de su mujer eran manifiestas.

Sin embargo, el 26 de febrero comunicaba el conde del Asalto a Armona que enviaba al subdelegado de teatros Núñez de Gaona la orden oficial para que el matrimonio Castellanos se incorporara inmediatamente a los teatros de Madrid. Ante lo terminante de esta orden, escribía Rosario de nuevo a Armona, diciéndole el 27 del mismo mes que conocía y acataba la orden oficial para viajar a la capital.

Castellanos se había granjeado ya la confianza de las autoridades barcelonesas y estaba en posesión del teatro. En la lista de actores de la compañía figuraba como primera dama «...María Fernández, para las tragedias, con una sobresaliente para las comedias...». Rosario se reservaba únicamente para interpretar el género serio, las tragedias y obras del repertorio francés, tan del gusto del público selecto; Castellanos le ponía sustituta, *sobresaliente*, para las comedias. Ello significaba que, a pesar de que el corregidor Armona, en la idea de incorporarlos como actores a los teatros de la capital, los había recomendado para el teatro de Barcelona con el fin de que, especialmente ella, se ejercitara en el repertorio «vulgar», habitual en los teatros españoles –teatro del siglo de oro y teatro de género corto tan del gusto del público–, Rosario no había ampliado su repertorio mucho más allá de lo aprendido en los Reales Sitios.

Curiosamente, en la lista de actores figuraba también 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 1788³¹⁹, y de la que ya hemos hablado como

319. 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 tie-

viajera a Aranjuez en la primitiva Compañía de Trágicos. Francisca de Paula seguía ocultando su profesión, llamándose incluso de otra manera, protegida por su hermana y cuñado, empresarios del teatro de Barcelona.

A partir de la contienda jurídica Vallés-Castellanos por la posesión de la empresa del teatro barcelonés, se inicia 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 órdenes de incorporación al servicio de los teatros de Madrid.

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 en su conflicto con el empresario, le comunicaba:

...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 la también actriz 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...»³²⁰.

ne la suplicanta un muy cercano parentesco...»; y la respuesta de la Junta a este memorial fue: «...pidiendo por las razones que expone se coloque en dicha compañía a su parienta llamada Franc^a Paula de Bazquez en la clase de supernumeraria [...] se acordó conceder a dicha interesada Franc^a Paula Vázquez nueve rs. de ración, esperando con este auxilio su adelantamiento en el representado y cantado que se la encargue...».

320. AVM, 1-480-1 (10).

Sin embargo, el 11 de marzo Núñez de Gaona enviaba a Armona el certificado que a instancia suya había emitido el médico 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...³²¹

Todo ello autenticado por el Protomedicato de Cataluña y firmado por don 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.

Con todo, Armona, para no perjudicar al matrimonio Castellanos, advertía en carta al conde del Asalto de 4 de marzo del conflicto jurídico en que se hallaban. La obligación de Vallés no estaba reclamada por el Hospital de Barcelona y la entrega de dinero que los 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 a continuación Armona pedía que no se perjudicara a los consortes y que se les devolviera el dinero, alhajas y cantidades que hubieran adelantado a los actores.

Finalmente, las autoridades de Barcelona cedieron y en una carta de Asalto a Armona, el conde pide que en respuesta 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. Asalto llama a Rosario «Mariquita» y elogia a Castellanos 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 responde elogiando de nuevo a Castellanos:

321. AVM, 1-480-1.

...en el día la disposición onerosa y dispendiosísima de Castellanos nos ha sacado de un laberinto imposible de sondear. El público está muy bien servido y satisfecho [...] La marcha de Mariquita del Rosario es el apuro del día...³²²

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 Rosario, adjuntando, dada la situación de suspicacias, acta notarial de 6 de mayo de 1780 de los testimonios de los señores Ventura Milans y don Miguel Villanova, cirujano mayor del regimiento de reales guardias, y don Benito Estrada y Pablo Vilaró, llamados aquellos por el conde del Asalto y estos últimos por Francisco Castellanos, en que declaran:

...María del Rosario Fernández ha abortado en esta misma tarde, lo que dijeron saber no solo por su práctica y ciencia en sus respectivas facultades de Medicina y Cirugía, sino también por haber visto el Fetus, con lo demás que corresponde a un aborto, siendo el Fetus de unos tres meses con corta diferencia, por lo que son de parecer que la expresada María Fernández no puede ponerse en viaje hasta haber pasado los términos correspondientes a semejantes abortos [...] Ante mí 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...

La desconfianza que había surgido entre Armona y Asalto era atizada también por los rumores que, entre los cómicos y los medios del teatro de Madrid, se difundían sobre si también era fingido lo del embarazo, primero, y hasta lo del aborto posterior de Rosario Fernández. A este respecto escribía Armona a Asalto agradeciéndole que le hubiese enviado el testimonio

322. *Ibíd.*

...del malparto de la Tirana, porque aquí además de haberse profetizado ese mal suceso mucho antes de haber llegado el correo, quieren ahora darlo por fingido con las cartas que han recibido los cómicos y sus apasionados; lo cierto es que ya cansa y fastidia la conversación y correspondencia de este asunto...

A lo que Asalto, enfadado con las desconfianzas de Armona, contestaba desabridamente el 20 de mayo que no le correspondía a él hacer comprobaciones para la marcha de la Tirana a Madrid y que le encargase el cometido a su subdelegado. El 27 de mayo, a vuelta de correo, Armona escribió una carta de explicaciones a Asalto, diciendo que no había ninguna desconfianza con él, sino que el acta del aborto servía ante la Junta de Teatros de Madrid para justificar los retrasos, y que sirvió también para deshacer hablillas y comentarios referidos al propio conde. Seguramente los enredos de Castellanos habían logrado atraer al propio capitán general, pues las relaciones del matrimonio Castellanos con Asalto eran bastante, digamos, familiares. Conociendo ya por el expediente de divorcio su manera de actuar, tenemos pruebas de los recelos que el matrimonio creaba en el ambiente teatral barcelonés por sus confianzas con el gobernador, especialmente las de Rosario, de quien se comentaba que tenía relaciones con éste.

A la vista de los acontecimientos, se acordó que en el momento del restablecimiento de la paciente, se encaminase 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 marido. En la carta, 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.³²³

323. AVM, 1-480-1 (40).

PARTE TERCERA

PRIMERA DAMA DE LOS TEATROS DE MADRID
(1780-1793)

*Mi Corazón por sí mismo
siempre sus delicias ha hecho
del respeto y del amor,
que a nuestro Padre debemos.
Tributo mi primer Culto
a las Deidades del Cielo,
y en la tierra es a mi Padre
dirigido mi respeto.*
Du Belloy, *Celmira* (trad. Olavide)

I. EL ARDUO CAMINO DE LA FAMA (1780-1783)

1. MADRID EN LA ÉPOCA DE CARLOS III

El hispanista irlandés John Talbot Dillon (1739-1805), que visitó Madrid en 1778, comentaba que había «pasado de ser una de las ciudades más sucias que se pueden imaginar a superar en limpieza en la hora presente a las principales capitales de Europa. Está bien pavimentada e iluminada»³²⁴. En efecto, el esfuerzo de la administración del rey Carlos III por adecentar la capital del Imperio español, especie de cumbre y ejemplo de su poderío, fue notable.

Una nueva civilidad se iba abriendo paso en una ciudad que poco a poco cambiaba su molesto pavimento de guijarros, cuando este sustituía a calles enteramente terrizas, por baldosas de piedra flanqueadas en muchas ocasiones por aceras de granito, según diseño del arquitecto Sabatini. Asimismo, nada más iniciado el reinado se ordenaron firmes medidas para la limpieza de las calles y la cons-

324. *Viaje a través de España*. Londres, 1780.

trucción de saneamientos en las casas y espacios públicos. El alumbrado, fundamental para el mantenimiento del orden ciudadano, fue empeño del marqués de Grimaldi, quien ordenó en 1765 la instalación en las calles de cerca de 5.000 faroles de cristal, provistos de velas de sebo, para cuyo mantenimiento se creó todo un cuerpo de faroleros. Muchos de estos faroles fueron víctimas del motín de Esquilache³²⁵. Eran muchas novedades las que el pueblo madrileño debía asimilar a causa del celo de aquellos déspotas ilustrados, aparte de que el coste de estas mejoras se repercutía sobre vecindarios marcados por una aguda estrechez económica.

Madrid contaba por aquel entonces con una población de unos 150.000 habitantes. Abigarrada y variopinta, la ciudad se caracterizaba por la convivencia cercana de los diferentes estratos económicos y sociales de su población. Junto a las lujosas viviendas de los privilegiados podían encontrarse las modestas casas del pueblo llano, masivamente alquiladas a los grandes propietarios de la villa, especialmente las instituciones y fundaciones religiosas. Estudiosos de la vida económica de la España dieciochesca calculan que el Madrid de la época de Carlos III estaba habitado por una amplia proporción (70%) de población menesterosa, con ingresos inferiores a los 2.000 reales anuales y una élite adinerada que no pasaría del 10%³²⁶. Este desnivel quedaba bastante amortiguado por la inmensa cantidad de criados, legión en las grandes casas nobles y blasón de cualquier hidalgüelo u hombre de armas. La caridad y la beneficencia, como ocurría por otra parte en el resto de España, cubría las enormes carencias de aquella sociedad.

A esta dinámica, viva y colorista sociedad, iba a sumarse Rosario Fernández de manera forzosa y casi imprevista y, a pesar de todas las dificultades, en ella iba a desarrollar su profesión de actriz de éxito. El teatro formaba parte de las diversiones públicas tradicionales de las grandes, y no tan grandes, ciudades españolas, desde fines

325. Aguilar Piñal, F., *Madrid en tiempos del mejor alcalde*, v. I. Ed. Arpegio, San Cugat, 2016, pp. 134-137.

326. *Ibíd.*, pp. 296-297.

del siglo XVI, llegando a alcanzar una cotidianidad que dio lugar a las grandes figuras literarias del siglo de oro. Rosario Fernández se incorporaba a una ciudad en la que el teatro no había faltado desde hacía 200 años. Resulta curioso constatar que la mayoría de los actores y actrices de los teatros de Madrid en esta época no eran nacidos en la capital. Ello podría deberse en parte al baldón social y moral que seguía suponiendo para los cómicos su profesión, denostada socialmente y condenada con pertinacia por las autoridades religiosas. Aunque en la capital de la monarquía los teatros eran una cuestión que podríamos llamar de Estado, los posibles candidatos a la profesión procedentes de las reducidas clases medias contaban con otras oportunidades de trabajo y, por otra parte, la vida de los cómicos en Madrid era extenuante en aquella época, pues todo el año excepto Cuaresma debían estar prestos para salir a las tablas cada día.

2. LOS TEATROS DE MADRID: UNA INDUSTRIA DEL ENTRETENIMIENTO

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, reabierto en 1786, óperas.

El teatro del Príncipe conservaba la planta rectangular del antiguo corral de comedias que había sido, mientras que el coliseo de la Cruz había sido construido, sobre el corral anterior, en 1737, «a la italiana», es decir, en forma semicircular. Ambos teatros tenían un patio central donde se situaban unas localidades destacadas (las llamadas «lunetas»), y el resto quedaba libre para espectadores de pie, los llamados «mosqueteros». El patio estaba rodeado por gradas escalonadas y palcos o aposentos. Frente al escenario se localizaban la llamada «cazuela», zona destinada a las mujeres, y la «tertulia», a la que acudían los llamados «inteligentes».

El teatro del Príncipe tenía una capacidad aproximada de 2.150 personas y su recaudación máxima en esta época oscilaría, según el

mismo corregidor Armona declara³²⁷, entre los 5.306 reales para las comedias sencillas y los 7.418 reales para las comedias de teatro, de tramoya e iluminación más costosa.

El coliseo de la Cruz tenía una capacidad aproximada de 2.300 personas y su recaudación máxima oscilaría, según la misma fuente, entre los 5.774 reales para las comedias sencillas y los 7.627 reales para las comedias de teatro.

Por las noticias que tenemos, el público más cualificado ocupaba asientos en los aposentos del primer piso y la tertulia. Podemos suponer que las lunetas eran ocupadas por espectadores de prestigio que en su mayoría unirían su preeminencia social y económica a una cultura más que mediana. Lo mismo podemos decir del público de los aposentos primeros, ocupados por gente de alcurnia y, en su mayor parte, sujeta a abonos temporales. Bien es verdad que eran las entradas más caras del teatro. A la tertulia, más barata, las fuentes atribuyen la asistencia de gente docta.

En el sainete de Ramón de la Cruz titulado *El pueblo quejoso*³²⁸, podemos encontrar algunos rasgos característicos de los espectadores de los aposentos: en primer lugar, se nos presentan dos *batas*, o sea, dos señoras o *madamas* que según ellas mismas van a la comedia a ver y ser vistas. Los representantes de las lunetas, caracterizados como *petimetres*, declaran pertenecer a *la clara nobleza española* y establecen como motivos de su asistencia a la comedia, en el mejor de los casos, «...la costumbre [...], la viveza, la travesura, la traza, los conceptos, los donaires y locución que se hallan en tantas comedias nuestras y [...] la gracia de nuestras cómicas». Este último motivo en un sentido amplio, es aducido repetidas veces por uno de los *petimetres* del sainete.

A la tertulia acudía *gente de sotana* y gente docta en general que «se agazapan en la suprema tertulia, [...] que viene, ve y calla...»,

327. Armona y Murga, J. A. de, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García. Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988.

328. *Ramón de la Cruz. Sainetes*, ed. J. M. Sala Valldaura. Barcelona, 1996, pp. 29 y ss.

y se muestra en general tolerante con los defectos. En este mismo segmento de espectadores (sentados) podemos situar, en un segundo nivel desde el punto de vista de poder adquisitivo y, también, social y cultural, al público que ocupaba los asientos de barandillas, corredores y patio, que podía permitirse pagar un cierto suplemento para estar cómodamente sentado.

Respecto al resto de la concurrencia, debemos separar la correspondiente a la cazuela, donde coincidirían féminas de distinta extracción social y poder adquisitivo, aunque no debemos suponer mucha distinción entre ellas, a no ser una o dos filas delanteras de sillas que había que pagar aparte, pues las mujeres de mayor nivel social y económico asistirían acompañadas a los aposentos o a asientos del patio. Cabe apuntar respecto al público femenino de las cazuelas que, junto a una mayoría muy probablemente de escaso nivel cultural, existiría una minoría cualificada en este aspecto, aunque sólo fuera por su decisión de asistencia al espectáculo teatral sin acompañamiento masculino. El resto de la concurrencia que situamos en este nivel más bajo se situaría en las gradas y en el patio. Junto a las de la cazuela, eran las entradas más baratas del teatro. En cuanto al nivel cultural de este segmento del público, seguramente habría diferencias entre las mujeres de la cazuela, donde coincidían espectadoras de distintas extracciones sociales y, por tanto, con distinto nivel cultural. Por su parte, el público del patio era más humilde que el de las gradas.

Acudiendo de nuevo a *El pueblo quejoso*, podemos obtener alguna información suplementaria respecto a las mujeres de la cazuela y los espectadores de las gradas. Las primeras se muestran básicamente como «desenvueltas» y ridiculizan a las *madamas* de los aposentos que se dan aires de superioridad, por ir vestidas con «bata» (trajes costosos) y a quienes llegan a calificar de *daifas* (rameras). En cuanto a los espectadores de las gradas (caracterizados como público variopinto, oficinistas y gente más común), se defienden de ser confundidos con el vulgo del patio, hacen una defensa de la nación y se muestran como defensores de la cazuela, donde «se suele encontrar guisada una menestra de todo lo mejorcito de España».

Como representantes del patio, comparecen en *El pueblo quejoso*, «un peón de albañil y un maestro de obra prima» (zapatero), y se les ofrecen para acomodarse, «una silla sin respaldo y un cubo de sacar agua», lo que puede significar que el peón estaría de pie o cogería cualquier artilugio para sentarse y que el zapatero podría pagarse un asiento de banco. El maestro zapatero defiende al pueblo, «que es insolencia decir que por él se hacen malas comedias [...] pues él es quien lo traga, no quien lo guisa». El peón tiene claro que va a la comedia a divertirse con las tonadillas y las cómicas: «dejalos hablar [a los reformadores del teatro]; hagan lo que quieran, la gente vendrá como la Mariana nos vuelva a cantar...».

Se entraba al teatro a las tres de la tarde en invierno, las cuatro en primavera y verano, celebrándose también en esta última estación sesión nocturna diariamente y dos (tarde y noche) los días de fiesta. Las funciones teatrales constaban de una comedia o drama en tres actos con intermedios de dos tonadillas y un sainete, terminando todo entre siete y siete y media en época ordinaria. La función diaria de verano empezaba a las nueve de la noche. Los precios de entrada oscilaban entre algo menos de 2 reales para el patio y 8 reales para el asiento de luneta. Los aposentos o palcos se alquilaban por entero y los más caros eran los del segundo «suelo» que llegaban a costar unos 40 reales, en las funciones especiales o «de teatro» y tenían capacidad para 5 o 6 concurrentes³²⁹.

En esta década, el público madrileño continuaba jaleando 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 Caños³³⁰. El furor

329. Cotarelo y Mori, E., *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneira», 1897, pp. 22 y ss.

330. Como informa Cotarelo, dio causa al primero de estos motes, en 1742, el «gracioso» Francisco Rubert *Francho* (1706-1787), que debía en cierto entremés comer unos chorizos, y habiéndose olvidado de presentárselos el encargado de hacerlo, tales gestos y exclamaciones hizo Francho contra él que convirtió el hecho en nuevo motivo cómico y en adelante se designó con tal nombre a los actores de aquella compañía y al público ordinario de ella. El nombre de *polacos* lo tomaron los de la otra compañía de un fraile

de los 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.

En realidad, la intervención del público en torno al teatro no se limitaba a su condición de espectador, sino que, teniendo en cuenta las dificultades económicas de los cómicos y del negocio en general, ejercía de hecho una influencia determinante, pues había que contar con 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 en España continuaban aportando beneficios importantes, pues ya desde el siglo anterior parte de los ingresos iba a parar –en un cierto porcentaje– a hospicios y beneficencia social³³¹.

En este sentido, dice don Emilio Cotarelo en su biografía de la actriz María Ladvenant que

...desde el siglo XVI los hospitales de la corte gozaron la exclusiva de los espectáculos teatrales, con cuyos rendimientos sufragaban sus gastos [...] a 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 o 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, o por las suspensiones temporales que padecía la representación por muerte de personas reales, o a causa de las grandes disputas sobre la licitud de la diversión teatral, propuso a la Junta de gobierno de aquellos establecimientos benéficos que le cediese

trinitario llamado el P. Polaco, asiduo concurrente y caudillo de la mosquetería del teatro en que actuaba dicha compañía. El nombre de *panduros* aplicado a los habituales espectadores del teatro de los Caños, es muy posterior. Véase Cotarelo, E., *María Ladvenant y Quirante*. Madrid, 1896, p. 36.

331. Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904.

el aprovechamiento de los corrales mediante el pago de una cantidad fija en cada año (54.000 ducados). Desde esta época vinieron a quedar los dos principales (y únicos casi hasta principios de siglo [XIX]) teatros que tuvo Madrid, llamados de la Cruz y del Príncipe, 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 obras.³³²

Cuando uno se sumerge en el piélago de documentación en torno 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 recaudaba cantidades respetables que alimentaban a 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. El riquísimo archivo conserva día por día las recaudaciones, las piezas que se llevaban a tablas, los pagos, las múltiples incidencias de su febril actividad.

Como dice Jesús Cruz, hablando de *Los notables de Madrid* en la coyuntura histórica del paso del antiguo régimen al entramado del Estado liberal,

...Desde su conversión en capital política del imperio español, Madrid atrajo a todos aquellos que vivían al servicio del Estado. Por esta misma razón se convirtió en el lugar natural de residencia de una parte importante de la vieja aristocracia española. Ambos factores hicieron de la capital un lugar propicio para la confluencia de una nutrida clase media generalmente originaria de las provincias [...] A la sombra de los «pudientes» se acomodaron todos los que estaban a su servicio. Junto a los altos funcionarios de la administración aparecieron los grandes comerciantes que nutrían la demanda de productos de lujo. A la sombra de la aristocracia titulada se instalaron sus administradores, los escriba-

332. Cotarelo, E., *María Ladvenant y Quirante...* Madrid, 1896, p. 19.

nos, los banqueros y los abogados. Con todos ellos convivían los fabricantes y los maestros artesanos. Madrid se fue conformando como un gran centro de servicios a escala regional y, sobre todo, a escala nacional. Con el crecimiento de la ciudad aumentó su relevancia política, económica y social y, en consecuencia, la de sus grupos dominantes...³³³

No cabe duda de que esta dinámica sociedad madrileña constituía una sólida demanda para las diversiones públicas. Estas, el teatro y las corridas de toros, van a vivir una época dorada que desde 1787 queda rematada con la reapertura del teatro de los Caños del Peral para los espectáculos operísticos, y las temporadas de conciertos en los dos teatros restantes, especialmente durante la Cuaresma. Con ello, un público más exigente que el que acudía a los dos teatros populares, Príncipe y Cruz, daba satisfacción a sus gustos más refinados y a su distinción social.

Los teatros de Madrid y el coso taurino reunían a los espectadores durante muchas horas, contribuyendo a convertir estos espacios en conformadores de una especial sociabilidad y emulación, que llama la atención de historiadores y sociólogos. Quizás la generación reformista encabezada por el conde de Aranda supo vislumbrar acertadamente este factor de cohesión social al potenciar los espectáculos teatrales no solo en Madrid sino en todo el reino, ofreciendo a la sociedad madrileña y española una mejora de los medios para su distracción, o evasión, si queremos utilizar términos más exigentes desde un punto de vista del análisis moral y político.

Examinando las recaudaciones anuales de los teatros de Madrid, podemos aventurar que en el periodo a que nos referimos, el que coincide con la vida profesional de Rosario Fernández en la capital del reino, 1780-1793, los teatros madrileños recaudaban una media anual de unos 2 millones de reales. Para hacernos una idea de la importancia de esta «industria», bástenos de momento con decir que la capacidad crediticia del Banco de San Carlos, creado en 1782, era de

333. Cruz, J., *Los notables de Madrid: las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid, 2000, p. 10.

3 millones de reales y que la corporación comercial más potente del reino, los Cinco Gremios Mayores de Madrid, podía llegar a prestar al Estado no más de 50 millones de reales³³⁴.

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. Las importantes reformas de la actividad teatral 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 acarrea la inacción, la falta de distracción de las gentes. Hay muchos ejemplos de este discurso justificativo, pero válganos uno relativo a la ciudad de Cádiz, donde como en la mayoría del territorio español el teatro debía hacer frente a las prohibiciones eclesiásticas. En 1738, su Ayuntamiento elevaba un memorial en que suplicaba del Consejo de Castilla «...se digne mandar se le conserve [el teatro] siempre, como en Madrid y otras partes...» para evitar así «...mayores inconvenientes por su falta, por la indiversión, ocio y riqueza...»³³⁵.

Esta necesidad imperativa de mantener las diversiones públicas durante todo el año era gestionada en Madrid por una potente máquina administrativa encabezada por el corregidor de la Villa que era al mismo tiempo juez protector de los teatros del reino, entre cuyas atribuciones estaba formar las compañías de cómicos que trabajaban en la capital 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 de Madrid.

Ya conocemos el arduo trabajo del corregidor Armona para conducir a la capital a Rosario Fernández y el flujo intenso de información que le llegaba por conducto gubernativo y de otras fuentes del mundillo teatral.

334. *Ibíd.*, pp. 30 y ss.

335. AHN, Cons., 11406, 13.

3. LLEGADA A LA CAPITAL DE ROSARIO FERNÁNDEZ

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 divorcio³³⁶. Once días duró el viaje y 2.340 reales fue su coste, más 30 reales de dieta diaria que se hizo pagar la actriz.

A su llegada a Aranjuez, Rosario se dirigió directamente al duque de Losada como consta por una carta³³⁷ de éste a Armona fechada el 9 de junio, en que recomienda la vuelta de la actriz a Barcelona para no separarla de su marido, tal como ella misma le habría solicitado. Rosario añadía no sentirse preparada para actuar en los teatros madrileños por falta de «caudal», es decir, de repertorio. El día 13 de junio, contestaba³³⁸ Armona a Losada que haría lo posible por conciliar sus recomendaciones con los intereses del cabildo madrileño sobre la necesidad de la actriz y el coste de su traslado.

336. Todas las referencias a este expediente: AHDM, Exptes. Judiciales, caja 1833.

337. AVM, 4-180-35: «...La sra. María Fernández se presentará a V.S. con ésta, 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 público es exponerla a ser despreciada, en cuyo pie jamás ha estado en la representación de las tragedias que representó en estos sitios y actualmente representa en Barcelona [...] Yo quedaré 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...

338. AVM, *ibíd.*: «...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 esta 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 Barcelona».

María del Rosario Fernández –que así firma algunas veces en aquella época– conocía 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 Castellanos, pero perdía sus ropas y alhajas que habían quedado en Barcelona empeñadas para pagar la empresa teatral emprendida con su marido, y alguna que otra vinculación sentimental, no precisamente con este³³⁹, que allí mantenía y a la que ya nos hemos referido.

A pesar de los bien contruidos argumentos de la actriz, la Junta de Teatros de Madrid ratificó su nombramiento en las listas anuales como «sobresaliente de versos», frente a su solicitud de volver con el marido a Barcelona, y entonces la actriz recurrió de nuevo a sus contactos en las alturas de la corte para hacerse atender. Ciertamente tenía valedores de alto rango, pues Armona escribe al conde del Asalto a primeros del mes de julio siguiente, notificándole 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, [y por ello] ...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...»³⁴⁰. Y añade que cuando creía todo arreglado se presentó María del Rosario con otro memorial pidiendo regresar, pues su marido sospechaba de sus relaciones, y le presentó una carta de 28 de junio en que Castellanos amenazaba con que si se le negaba la vuelta a Barcelona, ejercería su autoridad marital para que abandonara el ejercicio cómico. Armona pide a Asalto que convenza a Castellanos de que es imposible la vuelta, pues no quiere llegar

339. ADHM, *ibíd.*: En el expediente de divorcio se adjuntan cartas que inducen a la autenticidad de su relación con 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.

340. ADHM, *ibíd.*

...a que alguaciles conduzcan a María Fernández al teatro, y que no se deje influenciar por chismes [...] porque la conducta de su mujer es irrepreensible, sobre cuyo particular escribirán a V.M. en correo inmediato los Sres. duque de Losada y Arcos...³⁴¹

Don 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...»³⁴². Sumiller de corps del monarca, Losada 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 gentilhombre de cámara –en ejercicio– desde la entronización de Carlos III y caballero mayor del príncipe de Asturias.

Losada, como sumiller de corps, y Arcos, amigo personal del rey y capitán general de los Reales Ejércitos, eran personajes muy cercanos al monarca. ¿Estaban enterados de los escandalosos enredos del matrimonio Castellanos en Barcelona con el propio conde del Asalto, e intentaban indirectamente cortarlos? A este respecto, probablemente se recordaban aún los escándalos que se habían producido 10 años antes con motivo de los amores publicados en pasquines en las ramblas barcelonesas del capitán general conde de Ricla con la bailarina Nina Bergonzi.

Por otra parte, Losada y Valdecarzana eran parientes de don Gaspar Jovellanos, que acababa de regresar a Madrid en 1778 desde su destino en la audiencia sevillana. En febrero de 1781, se iniciaba la publicación de el periódico *El Censor*, en cuya redacción, al parecer, tuvo tanto papel Jovellanos, según el profesor Caso González ³⁴³. ¿Pudo influir esta instancia cortesana en la incorporación casi *manu*

341. AVM, *ibíd.*

342. Gómez-Centurión Jiménez, C., «Al cuidado del cuerpo del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 2003, Anejo II, p. 235.

343. Caso González, J. M., «*El Censor*, ¿periódico de Carlos III?», en *El Censor, obra periódica* [edición facsímil], Oviedo, Universidad de Oviedo – Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, p. 778.

militari de la Tirana a los teatros de Madrid? Sabemos que Jovellanos intercedió indirectamente por la actriz María Bermeja, futura rival de la Tirana, en su primera incorporación «fallida» en 1783 a los teatros madrileños y que Bermejo le pidió expresamente por carta su protección³⁴⁴. Los padres de ambas actrices, Andrés de la Bermeja y Juan Fernández habían sido alguaciles en la época inicial del asturiano en Sevilla, por lo cual no es imposible pensar que Rosario Fernández gozara también de buena opinión por parte de Jovellanos, en cuanto actriz preparada para trabajar en la mejora de los teatros de Madrid.

4. LAS COMPAÑÍAS TEATRALES DE MADRID

Las compañías de Madrid, encabezadas por los llamados autores, especie de empresarios, administradores y directores, que en aquel momento eran Manuel Martínez y Juan Ponce³⁴⁵, se componían de actores y actrices encabezados por la primera dama y el primer galán, ambos asistidos por sus correspondientes sobresalientes, sustitutos o alternativos. A partir de estos primeros papeles, normalmente de versos, había otros actores y actrices hasta un total de 5 o 6, o más, encargados de papeles secundarios. Junto a ellos existían los papeles tradicionales del teatro español, «barbas» para papeles serios, «graciosos» para los cómicos y «vejetes». Había también damas de cantado y sus correspondientes sobresalientas.

La compañía de Juan Ponce, a la que llegaba como sobresaliente de versos nuestra actriz, tenía entonces como primera dama a Josefa Carreras, de quien sabemos por Cotarelo que había nacido en 1751³⁴⁶. Carreras había también formado parte de la compañía de actores españoles que actuó en los Reales Sitios, aunque no sabemos cuándo se incorporaría a ella, probablemente a última hora pues en la lista

344. Cotarelo y Mori, E., *Mª del Rosario...*, p. 121 y ss.

345. Véase *Dramatis Personae*.

346. Cotarelo, E., *D. Ramón de la Cruz...*, p. 493.

que estimamos que fuera para la temporada de 1773-1774, donde ya figura la Tirana como primera dama, no figuraba aquella todavía.

El dramaturgo, crítico, historiógrafo teatral e hispanófilo napolitano, Pietro Napoli-Signorelli (1731-1815), residente en aquella época en Madrid, a propósito del teatro de Antonio de Solís (1610-86), y concretamente de su comedia *La gitaniella de Madrid*, a la que elogia en su original castellano sin dejar de lamentar la pérdida que sufre en las traducciones, habla de intérpretes memorables del papel protagonista, la gitana Preciosa, y cita entre estas a Josefa Carreras, de la que dice:

...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...³⁴⁷

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 Chinita y un Espejo»³⁴⁸.

Nótese que los tres actores citados por don Leandro militaban en la compañía de Ponce a la que se incorporaba Rosario Fernández, Gabriel López *Chinita* como primer gracioso y José Espejo como primer barba. Debía, pues, de 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:

347. 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, p. 367. Seguiremos en adelante esta cartelera para los datos de fecha y autoría.

348. Moratín, L. F. de, *Obras póstumas*. Madrid, Ed. Rivadeneyra, 1867, tomo I, p. 241. Para los actores Espejo y Chinita, véase *Dramatis Personae*.

...la tragedia cada día alborotando más de manera que en cuatro días se han 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^[349] cuando la Carreras la dio ocho días hizo veintiocho 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 mí y para toda la compañía...

Y en otro lugar de la carta, dice:

...Hijo, el rascamoyo [*sic*, seguramente quería escribir «rascamoño»³⁵⁰] que me ha regalado la de Alba vale más de quince onzas y un gran vestido de tragedia y esperando que se acabe la tragedia para enviarme el coche para que vaya a verla que puede que me haga otro regalo...³⁵¹

Muy desenvuelta, o con mucho «despejo»³⁵², como se decía entonces, vemos a Rosario Fernández a estas alturas. Con apenas 25 años se muestra en su correspondencia ligera de lengua, competitiva y dueña de destacadas habilidades sociales que la convirtieron en protegida de M^a Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, legendaria jovencita, entonces con sólo 18 años, casada a los 13 años con el duque de Medina-Sidonia, José Álvarez de

349. 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 reales, con un máximo 5.029 reales el domingo día 8, única fiesta del periodo. (Andioc, R., Coulon, M., *Cartelera teatral madrileña*, ob. cit., I, p. 353).

350. RAE, 1803: «...por la aguja que llevan las mujeres en la cabeza por adorno».

351. ADHM, «Demanda de divorcio...», *ibíd.*: la carta citada no tiene fecha, pero las circunstancias que en ella se citan abonan que fuera escrita en plena representación de la *Hipermnestra*, es decir en la semana entre el 10 y 16 de julio. Por otra parte, la recaudación fue exactamente de 26.611 reales, con ingresos que decrecieron a partir del primer día de representación, hasta un mínimo de sólo 2.008 reales el domingo día 16. (Andioc, R., Coulon, M., *Cartelera teatral madrileña*, ob. cit., I, p. 358).

352. RAE U 1780: «Desenfado, desembarazo, donayre y brio».

Toledo (1756-1796). Probablemente los lazos de protección clientelar se anudaban en estos momentos difíciles para nuestra actriz. Baste recordar que su padre, Juan Fernández, había sido también ayudado en momentos difíciles (1772) por don Francisco de Bruna, hombre del XII duque de Alba en Sevilla, que lo apadrinó como su teniente en el Coto del Lomo del Grullo en Almonte. Y recordemos también que Juan Fernández había luego llegado a ser alguacil de la justicia en 1780 y en 1786 síndico personero de esta villa perteneciente al «estado» de Medina-Sidonia, a partir de 1778 también de Alba por el citado matrimonio de ambos titulares.

No poseemos más cartas ni referencias directas de la actriz anteriores a las que acabamos de citar, por lo que lo único que podemos concluir es que la actitud desenvuelta que mostraba durante su estancia en Barcelona y a su llegada a Madrid, contrasta con la repetida caracterización en el pleito de divorcio, como «...de genio pusilánime, irresoluto, dócil y en todo subyugado al dominante y fuerte de su marido...»³⁵³. Al margen de que esta caracterización era hecha por testigos de parte de los que interesaban testimonios que resaltarán la vesania de su marido, una vez más se muestra Rosario en esta ocasión como una mujer adulta que había aquilatado experiencias vitales de gran repercusión en su contextura emocional.

5. EL DEBUT

Así pues, la Tirana estuvo presta a «actuar» en Madrid 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. Entre ellas, según la cartelera teatral de la época³⁵⁴, se representaron la tragedia *Hypermnestra* de Lemierre desde el día 10 al 16 de julio, y la *Eugenia* de Beaumarchais. La primera tuvo una destacada acogi-

353. *Ibíd.*, testimonio de Nicolás Fernández de Cáceres.

354. Andioc, R., Coulon, M., *ibíd.*, p. 358.

da (24.668 reales)³⁵⁵, contrariamente a lo que sostiene Cotarelo³⁵⁶ en abono de su tesis del absoluto 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, cuya persona venía precedida de su fama adquirida en los ambientes cortesanos y teatrales, donde se comentarían sus andanzas en Barcelona, dado el contencioso que su marido mantenía con el conocido, y no muy apreciado entre los cómicos, empresario Vallés. Madrid seguía siendo, a pesar de sus mejoras urbanas, un pueblo manchego grande y sus plazas y teatros los lugares donde se compartían los rumores y maledicencias.

Tal vez también contribuiría al éxito la presencia de la corte en Madrid en aquellos primeros días de julio, pues el propio corregidor Armona da como razón para impedir la vuelta de Rosario Fernández a Barcelona el compromiso adquirido con los cortesanos. Ello significaba que Rosario volvía a encontrarse, ahora sobre las tablas de los teatros madrileños, con los aristócratas y personajes que la habían conocido en su etapa de los Reales Sitios, y que seguían religiosamente el deambular de las personas reales a su paso por Madrid, camino de la siguiente etapa, el palacio de la Granja de San Ildefonso.

A este respecto, y según los datos de la cartelera confeccionada por R. Andioc y M. Coulon³⁵⁷, el día de menor recaudación fue el domingo 16 de julio, 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. Es decir, ambas obras francesas traducidas, representadas por la Tirana, habían atraído a los sectores del público más entendidos o curiosos, pero el pueblo llano, que normalmente era quien hacía rebosar los teatros, no había hecho acto masivo de presencia.

Ignoramos si volvió a las tablas la Tirana, aunque debió de hacerlo seguramente al menos actuando del 11 al 15 de agosto en la comedia

355. *Ibíd.*, p. 358.

356. *María del Rosario...*, p. 26.

357. Andioc, R., Coulon, M., *Cartelera teatral madrileña*.

de Destouches *El filósofo casado*, que Tomás de Iriarte tradujo para los teatros de los Reales Sitios y que, por consiguiente, podría ser conocida ya por la actriz, tal como hemos visto.

Esta actividad, y quizás alguna intervención más, es la que debió de provocar su enfermedad y baja, a tenor de lo que ella misma dice en un memorial en el que pidió permiso a la Junta de Teatros por encontrarse enferma y apremiada por la presión de trabajo a que estaba siendo sometida, y que llegaría a su más alto nivel cuando Ildefonso Coque³⁵⁸, primer 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 marchó a convalecer a Leganés desde donde elevó memorial a la Junta de Teatros con fecha de 20 de agosto en que expone:

...Que a 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 o 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 [...]; por el estado lastimoso en que se halla la salud de la suplicante [...] se dignen VV. SS. fijar a la suplicante en la de Martínez, pues por este humano y nada violento medio (atendida la constitución de la suplicante) logrará [...] 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...³⁵⁹

La Junta de Teatros respondió accediendo a la petición de Rosario Fernández y acordó que pasase a la compañía de Martínez con el mismo ajuste que tenía en la de Ponce. La imposición de una nueva componente a una compañía provocaba no sólo celos y malestar en

358. Véase *Dramatis Personae*.

359. AVM, 2-462-15.

las partes afectadas, sino resquemores por los procedimientos y, sobre todo, agravios económicos. No se ocultaba a los compañeros cómicos que Rosario gozaba de altas protecciones y que los beneficios que ella consiguiera, serían en parte a costa de ellos mismos.

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), con resquemores de sus colegas 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. A esas alturas, Castellanos debía de saber ya de las pasadas relaciones de su mujer con Juan Canaleta en Barcelona, aparte de que le llegarían noticias de Madrid de las visitas que ella recibía del marqués de Cogolludo³⁶⁰ y del «hermano de la Perelada»... Al primero lo trata de «compadre», seguramente porque actuaría de padrino en el bautismo de alguno de los hijos malogrados que Rosario Fernández tuvo en los primeros años de su estancia en los Reales Sitios. La Perelada era la esposa del ya citado conde de Perelada, doña Teresa Palafox y Castellet³⁶¹, cuyo hermano, Joaquín Palafox y Castellet (1736-1811), de quien también ya hemos hablado, sería el principal protector de Rosario en aquella época. Rosario trataba de tranquilizar a su marido en carta de mediados de aquel mes de julio, de la siguiente manera:

...cuatro palabras que le escribí a Canaleta no componen mundo pero en lo que Vd. me dice que me quite de mi brutalidad [*sic*] debo decirle que es mentira, que será algún enredo [...]; bien entendido que yo he de dejar a Vd. satisfecho de que esas putas y cabrones le han llenado la cabeza de enredos y Vd. se ha olvidado de que se trataba de su mujer y que sabe Vd. que aunque yo hubiera querido andar tan desenfrenadamente no lo hubiera hecho siquiera por el temor de Vd. y conosiendo [*sic*] lo sutil que es. En cuanto a el sujeto o los sujetos que Vd. me dice que vienen a mi casa, desde que he sabido que Vd. no gustaba de ello les he dicho a todos que no vengan a mi casa y no veo a nadie...

360. Véase *Dramatis Personae*.

361. Véase *Dramatis Personae*.

6. EL TEATRO EN EL TEATRO

Intentando captar en su adecuada dimensión la verdadera situación de las compañías de los teatros 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 cortas que representaban, especialmente las introducciones, los sainetes y las tonadillas, en las que muchas veces hablaban de sus preocupaciones y asuntos particulares, creemos poder acceder al estado de ánimo de este particular colectivo al que acababa de sumarse Rosario Fernández.

El cúmulo de intereses creados, de requisitos legales, de consideraciones sociales, políticas y económicas que rodeaba a aquellas compañías de titularidad pública, hacía que su gestión alcanzara altos grados de complejidad. Aquella temporada de 1780-1781 no fue probablemente de las más fáciles de manejar por el buen corregidor de Madrid, don José Antonio de Armona. Por una parte, la compañía de Martínez debía cubrir las ausencias de Ponce, autor de la compañía rival, por enfermedad de este y de su mujer; el actor Simón de Fuentes había sido encarcelado por amenazar de muerte a Martínez en un ensayo; Ildefonso Coque acudía al teatro diariamente escoltado de alguaciles desde prisión hasta su definitivo destierro, a finales de verano, a causa de los incidentes habidos por el divorcio solicitado por su mujer, la actriz Teresa Palomino, la Pichona, de legendaria belleza y muy conocida por sus pasados amores con el XII duque de Medinaceli³⁶².

La llegada de Rosario Fernández, sus exigencias y su probable altanería, debió de 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 acompañadas de vómitos de sangre que, a falta de

362. Coloma, L. *Retratos de antaño*. Madrid, 1895, pp. 210 y ss.

más datos, debían de tener relación con enfermedades pulmonares cercanas a la tuberculosis.

Podemos tomar el pulso a la vida de las cómicas madrileñas, recién incorporada la Tirana a los teatros de Madrid, recurriendo a un valioso manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de España. La pieza se titula *Dialogo trágico-cómico femenino que se tributa a la señora Polonia*³⁶³, y se inicia con un «forzado soneto» dedicado a la cómica Polonia Roche³⁶⁴.

«La escena es en el propio ensayo», donde actrices de las dos compañías discuten el mérito de haber salvado de la horca al actor Cristóbal Soriano, hombre pendenciero que hirió a un compañero y había sido condenado a muerte aquel mismo año de 1780. Las actrices cuentan los favores que han vendido para obtener ese resultado. El panorama que presenta el sainete saca a la luz el entramado de relaciones de las actrices y de altos personajes de la corte. La maestra de ceremonias del diálogo es la arriscada y viperina Mariana Raboso, «...de ojos negros que atravesaban por medio a cualquiera...»³⁶⁵:

RABOSO: ...por cierto que aquella tarde
recibí bastantes duros
de aquel sujeto, ya sabes,
Polonia, quien pudo ser...

POLONIA: ...son tantos los que tú traes
en tu cortejo, que no sé cual sería.

RABOSO: El Pasante de Mercader.

POLONIA: ...ya, el hortera.

¡Lo que ese mozo te vale!

RABOSO: Pues con todo eso, le doy
de comer de tarde en tarde.

363. BNE, Mss/16218. Incluimos extractos del *Diálogo* en Anexo.

364. Véase *Dramatis Personae*.

365. Cotarelo y Mori, E., *Don Ramón de la Cruz...*, p. 575.

En la parte final de la pieza hace su aparición Rosario Fernández, caracterizada de actriz de tragedia, entre la sorna de sus compañeros:

*Entra la Tirana, acompañada de Juan Ramos*³⁶⁶

...

TIRANA: ...Martínez se interesó
para este fin con su semblante plácido;
despaché al Sitio una posta por el aire
con orden expresa,
para que Losada no parase
hasta hacer parar la causa
sin que fuese sanguinable...

...

[Interviene de nuevo la Tirana]

TIRANA: Eso se me debe a mí.
RAMOS: No hay quien pueda disputarte
ese honor, tirana mía.
RABOSO: Mira, cara de vinagre,
vejete con pocos años,
acuérdate que probaste
el vino de mi vendimia
aunque a la Tirana hoy cates.
TIRANA: ¿Cómo es eso?
RABOSO: ¿Cómo es eso?
Bien sabe usted cómo se hace,
reina mía, que en los Sitios
dejó fama memorable
de corriente, de ladilla.
TIRANA: ¡Pícara!, ¿tú a mí insultarme?
RAMOS: No lo haré, que vivo yo...
RABOSO: Te torceré a ti el gaznate
y a tu tirana la haré
de esta manera que calle.

366. Véase *Dramatis Personae*.

Vemos que sus compañeros trataban a Rosario Fernández con sorna, debido a la pretendida altivez con que se comportaba como actriz trágica y seguramente por el resentimiento que provocaba la alta protección que recibía. No sabemos que este sainete fuera jamás representado, pero suministra sabrosas noticias de la vida de las actrices y, respecto a la Tirana, parece vincularla sentimentalmente al actor Juan Ramos.

Rosario Fernández volvió a Madrid repuesta de su enfermedad y dispuesta a enfrentarse al teatro de Goldoni, lo que ciertamente era una novedad para ella³⁶⁷. Tal como nos revela la cartelera de los teatros madrileños, puede hablarse de una especie de 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.

La boga de Goldoni, y la de otras obras de autores similares, era contemporáneamente saludada 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 llamadas 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 1º*, *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...³⁶⁸

367. AVM, 2-462-15: Efectivamente, figura cobrando por los ensayos de dos obras del autor veneciano: «...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, María del Rosario... [sic] ...lista de los ensayos del día 17 [septiembre] por la noche. La esposa persiana: La señora tirana, 04 rs., idem Joaquina, Polonia, porpillo, maría ribera, bicenta, raboso» [sic].

368. Sempere y Guarinos, en Muratori, A., *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*. Madrid, 1782.

El ascendiente de Goldoni en España se debía, como señala la profesora Calderone, a que sus «adaptadores» españoles advirtieron la gran consonancia de las problemáticas sociales y éticas del autor veneciano con las propias: «...la polémica en contra de la nobleza vaga y corrupta, la exaltación de la virtud burguesa en cuanto a la moral y a la utilidad social, la moral de la familia [...] escogiendo aquellos temas que [...] interesaba escenificar para llevar a cabo – aun entre los autores menos destacados– su personal “reforma”»³⁶⁹. Creemos que es el caso, en esta primera época, del dramaturgo Antonio Valladares de Sotomayor (1737-1820)³⁷⁰, con quien mantuvo Rosario Fernández una intensa relación en el terreno profesional, semejante a la que más tarde mantendría con Luciano Francisco Comella (1751-1812)³⁷¹. La actriz se enfrentaba entonces de una manera regular por primera vez al público popular y empezaría esa etapa de adaptación a los repertorios intermedios entre la comedia y la tragedia³⁷².

Entre el 11 y el 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 Manuel Fermín de Laviano³⁷³, con una recaudación de cerca de 26.000 reales en la que destaca el ingreso de más de 6.000 el domingo 17. Rosario Fernández haría el papel de la protagonista Delmira, «...una interesante figura de mujer...», según Cotarelo³⁷⁴.

Respecto a *La bella guayanesa*, dice Antonietta Calderone que, contrariamente a lo que ocurrió con *La peruviana* del maestro veneciano, no traducida a pesar de ser un tema nacional español,

369. Calderone, A. et al., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Universitat de Lleida, 1997, p. 150.

370. Véase *Dramatis Personae*.

371. Id.

372. Calderone, A. et al., *El teatro europeo...*, p. 105.

373. Véase *Dramatis Personae*.

374. Cotarelo, E., *María del Rosario...*, p. 75.

...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...

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 su versión «...se justifica con el viejo tópico de la evangelización...»³⁷⁵. El ambiente intelectual español de la época era ciertamente muy sensible al tema de la leyenda negra, pero hay efectivamente una región de la Guayana que fue conquistada por los portugueses del Brasil, lo que en cierto modo invalida el argumento de la profesora Calderone.

Ese mismo día 17 ensayaron *La esposa persiana*, que se representó entre los días 18 y 24 de ese mismo mes, con una recaudación de cerca de 23.000 reales, una media de unos 4.700 reales 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 reales. Los atractivos de esta comedia debían de 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 Andioc³⁷⁶, la base de muchas otras piezas populares. Rosario Fernández, aunque despojada temporalmente de su rico vestuario, seguro que luciría brillantemente tal como muchos testimonios de la época afirman era habitual en ella.

7. RICHARD CUMBERLAND

En el mes de noviembre siguiente, se presentó en escena la Tirana con *Talestris, reina de Egipto*, obra de Metastasio, traducida por don

375. Calderone, A. et al., *El teatro europeo...*, p. 140.

376. Andioc, R., *Teatro y sociedad...*, cap. II.

Ramón de la Cruz en 1771, quien la define como «comedia heroica», que figuró 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 desenvolvían.

El dramaturgo italiano estaba de moda 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 comentado que era sumamente corto. Debíó de 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, aunque sí posible pues el género metastasiano era muy apreciado en los ambientes cortesanos.

A propósito de esta obra, podemos señalar que el nombre completo de la traducción de la obra metastasiana 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 barroca, que pretendía dar una pista atractiva al público sobre el argumento, y, en el caso de esta traducción, tranquilizarlo respecto a la españolidad de una obra de origen italiano. Y continúa:

...el público español debía de 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 demanda³⁷⁷.

De todas maneras, el éxito estaba garantizado, dada la ambientación fantástico-histórica de la obra cuyo argumento gira en torno a las aventuras de Talestris, reina de las Amazonas, con Alejandro Magno.

En relación a esta intervención de Rosario Fernández, en un momento tan próximo a su debut en Madrid, cabe situar en este año de

377. McClelland, I., *«Pathos» dramático en el teatro español de 1750 a 1808*. Liverpool University Press, 1998, II, p. 241.

1780 la anécdota citada por Cotarelo y Mori en su estudio biográfico de la Tirana³⁷⁸, respecto a la impresión que causó al dramaturgo y diplomático inglés Richard Cumberland (1732-1811)³⁷⁹ su asistencia a una función de nuestra 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 tuvo lugar entre junio de 1780 y marzo de 1781, tal como él mismo relata en sus *Memoirs*.

Digamos de pasada que la misión secreta que Cumberland traía ante la corte de Madrid, para la que mantuvo entrevistas con las más altas instancias del Estado, incluyendo el propio rey, el príncipe de Asturias y el primer secretario de Estado, Floridablanca, consistía en intentar persuadir a estos, en momentos en que la alianza de familia con Francia pasaba por momentos de duda, para llegar a algún acuerdo que aflojase la presión bélica que ejercían sobre el gobierno inglés. Las hostilidades se habían declarado en otoño del año anterior y, aparte del decurso negativo de la guerra que los ingleses mantenían en sus colonias de América del Norte, España pretendía la recuperación de las plazas que los ingleses ocupaban en la metrópoli española, Mahón, en las islas Baleares, y Gibraltar. Como de costumbre por entonces, la diplomacia francesa pudo más y Cumberland se marchó sin ningún resultado, lo que le valió, según él mismo cuenta, la pérdida de la confianza de sus valedores y su ruina económica, pues estos se negaron a compensarle muchos de los cuantiosos gastos realizados en la misión.

Cumberland, hombre muy interesado por el teatro, como dramaturgo y novelista que era, manifestó su deseo de ver actuar a la Tirana debido a su fama, y de conocerla en persona. Sus amistades en Madrid se lo hicieron saber a la actriz y ella pidió al británico que sólo acudiera al teatro cuando le invitase a una obra en la que él podría apreciar su talento. En efecto, recibió invitación de la ac-

378. Cotarelo y Mori, E., *María del Rosario Fernández...*, pp. 257-8.

379. Véase *Dramatis Personae*.

triz una primera vez, pero cuando ya estaba en el teatro le mandó decir que no presenciara la obra pues no era de su predilección y además no se sentía ese día en las mejores condiciones; al fin, recibió una nueva invitación una semana después y es entonces cuando Cumberland nos describe la actuación de la Tirana y su encuentro con la actriz:

...No conocía suficientemente la lengua para entender muchos de los incidentes y la acción de la obra, que era profundamente trágica, ya que en el transcurso de la trama ella asesinaba a sus hijos, y los exponía muertos en el escenario, sentada en el desnudo tablado entre ellos. Su actitud, acción, rasgos y tono desafían toda descripción, pues ofrecía una imagen tan imbuida de frenesí histérico, riendo salvajemente en medio de la más severa aflicción, que se situó a mi juicio en la cumbre misma de su arte. De hecho no puedo concebir que el poder de actuar pueda ser llevado más alto, y tal fue el efecto sobre la audiencia que mientras los espectadores del patio –capturados por una especie de empático frenesí con la escena– se levantaban en tumulto, la autoridad dio órdenes para hacer caer el telón [...] Unos pocos minutos habían pasado, cuando esta criatura maravillosa [...] entró en mi palco; la palidez artificial de sus mejillas, sus ojos teñidos de un bermellón brillante alrededor de los párpados, sus brazos finos, desnudos hasta los hombros, la magnificencia salvaje de su atuendo y la profusión de sus desaliñados cabellos, de un negro brillante como el plumaje de un cuervo, le daban la apariencia de algo más que humano, una especie de Sibila, un ser tan imaginario, tan horrible, tan impresionante, que mi sangre se helaba cuando se acercó a mí no para pedir sino para reclamar mi aplauso, insistiendo una y otra vez sobre si alguna vez había visto alguna actriz que pudiera ser comparada con ella, en mi país o en cualquier otra parte...³⁸⁰

Llama la atención en el retrato del escritor inglés, buen conocedor del teatro europeo, y amigo y autor de piezas para el famoso

380. Cumberland, R., *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself*. Filadelfia, Parry and McMillan, 1856, pp. 262 y ss. La traducción es nuestra.

actor David Garrick (1717-1779), el asombro ante el poder dramático de la actriz y su carácter ciertamente singular, que la hace aparecer segura de su arte cuando aún estaba empezando su carrera. También resulta de interés la descripción física que nos transmite el dramaturgo, que se completa en otra parte de la narración con lo asombroso de la combinación de su arte y su aspecto que caracteriza como de agitanado³⁸¹. Las observaciones de Cumberland sobre el aire *gipsy* de la actriz sugieren una muestra más, ciertamente temprana, de la mirada romántica de los europeos sobre España y sus tipos humanos.

Proporciona Cumberland más detalles sobre nuestra actriz, cuando se interesa por ella ante don Vicente Pietra-Santa, brigadier de los Reales Ejércitos, a quien también hemos ya visto en el baile de parejas de Aranjuez diez años atrás, amigo del diplomático en Madrid y la persona que le había conectado con la Tirana. Preguntándose cómo la actriz pagaría el magnífico atuendo con que la había visto, teniendo en cuenta los bajos salarios que cobraban los actores de los teatros madrileños, Pietra-Santa le informa del apoyo que recibía del duque de Osuna, comandante supremo del regimiento de reales guardias españolas, aunque «...nunca la había visitado, o incluso la había visto». Continúa Cumberland contando lo que su amigo Pietra-Santa le refirió:

...Me dijo además que había decidido reconvenirle sobre esta falta de curiosidad, y después de haber sugerido a su excelencia la posibilidad de que ordenara llegar su carruaje a su casa, y le permitiera presentarlo a esta bella criatura, a quien sólo conocía por el informe y las cuentas que había firmado a su tesorero, el duque amablemente accedió a la propuesta de mi amigo, y de hecho se comprometió con él para el galante fin de tomar una taza de chocolate con su hasta entonces supuesta e invisible amante, a quien tenía avisada de la visita prevista. La distancia de la casa del «grande» a la vivienda de la gitana no era muy grande, pero el rítmico movimiento del enorme carruaje y la

381. *Ibíd.*, p. 262.

suavidad de los cojines de terciopelo habían inducido en su excelencia una especie de siesta, y cuando su carruaje hubo parado en la puerta de la señora, no hubo nadie de su séquito lo suficientemente valiente para acometer la ingrata tarea de molestar su reposo. La consecuencia de esto fue que después de un tiempo apropiado sin que se despertase este valiente comandante, el carruaje dio media vuelta con su excelencia dormida, y para cuando abandoné Madrid aún no había puesto sus ojos en la persona de la incomparable Tirana. Doy por sentado que mi amigo Pietra-Santa bebió el chocolate, y su excelencia disfrutó de su siesta.³⁸²

Como vemos, no le faltaban protectores a Rosario. La supuesta protección de don Pedro Zoilo Téllez-Girón y Pérez de Guzmán, VIII duque de Osuna (1728-1787), procedería seguramente de las relaciones de la actriz en el ámbito militar: Joaquín de Palafox era capitán por entonces del regimiento de reales guardias, por tanto hombre a las órdenes del duque (teniente general del citado regimiento) y compañero del brigadier don Vicente Pietra-Santa.

No sabemos lo que haría la Tirana el resto de la temporada teatral 1780-81, pero observamos que en la cuenta de gastos de la comedia *Mujer, llora y vencerás*, de 18 a 21 de diciembre de 1780, figura como rebajada de ración Pepa Figueras³⁸³, primera dama de la que era sobresaliente Rosario. La rebaja de ración (complemento del salario) suponía la no asistencia del actor a la función, por lo que suponemos que Rosario Fernández sustituyó a la Figueras en la citada comedia de Calderón. Los celos profesionales entre ésta y nuestra actriz irían probablemente *in crescendo*, pues ni en los importantes momentos de la temporada teatral invernal que constituían las comedias de la Concepción (8/12) y Navidad-Año Nuevo, las de mayor recaudación y afluencia popular, cedió su puesto la Figueras a la Tirana.

382. *Ibíd.*, p. 268.

383. Véase *Dramatis Personae*.

8. MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ SE INSTALA

En el voluminoso expediente de divorcio del matrimonio Castellanos, presenta la Tirana como testigo de parte a un antiguo amigo de su familia en Sevilla, a quien ya hemos citado, don Nicolás Fernández de Cáceres, abogado de los Reales Consejos³⁸⁴. Añade en su declaración que tiene 28 años, lo que significa que era de la misma edad que Rosario Fernández, y dice que conoce a Rosario «...desde su tierna edad...» y a Castellanos «...desde que contrajo matrimonio con ella...»; que los trató en Sevilla desde 1776 en que dejaron los Reales Sitios y que frecuentaba 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; [y de que] ...a pesar de todo, no recibió ni una carta de Castellanos...», habiendo sido «...D. Joaquín de Palafox 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...»³⁸⁵.

Efectivamente, hubo Rosario de pasar estrecheces a su llegada a Madrid, dado que todo su capital, ropa y joyas había quedado empeñado para la empresa de teatro en Barcelona. Por la carta que le dirige Juan Canaleta, sabemos que fue acogida por otra integrante de la compañía de Juan Ponce, la actriz y cantante Catalina Tordesillas,

384. Para ejercer como abogado en los consejos y demás tribunales y juzgados de los reinos, era preciso haber obtenido el título de abogado de los reales consejos, expedido por el Consejo de Castilla. La tramitación para «recibirse como abogado de los reales consejos», era muy homogénea. El interesado debía presentar un memorial, la partida de bautismo y los certificados de los estudios universitarios y de las prácticas realizadas en el estudio de un abogado de los reales consejos. Una vez que el Consejo de Castilla consideraba válidos los documentos aportados, le señalaba pleito y, si finalmente era aprobado por los consejeros de la sala de gobierno, prestaba juramento.

385. AHDM, Expedientes Judiciales, caja 1833.

quien había sido compañera suya en los Reales Sitios. La Tordesillas tenía ascendencia italiana, pues su nombre era Catalina Trombetta, era de carácter arriscado y había tenido conflictos a su paso por el teatro de Barcelona, de donde poco menos que fue expulsada con destino a Madrid. Era pues conocida en los ambientes teatrales barceloneses y Rosario vendría recomendada para su acogida en Madrid en casa de la cantante.

Este alojamiento provisional fue sustituido por la instalación de la actriz en casa alquilada, sabemos que con ayuda del citado Palafox, en la calle del Amor de Dios, transversal a las de Atocha y Huertas, a dos manzanas de la parroquia de San Sebastián, donde se veneraba a Nuestra Señora de la Novena, patrona de los cómicos. Este barrio, aledaño a los teatros, era habitación de muchos de los actores, actrices y dependientes de los teatros.

Oigamos a la propia Rosario expresar su estado de ánimo ante la nueva temporada de 1781-1782, la primera 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 a los favores que ha recibido de la bondad de V. S. y los señores Comisarios, está deseosa de corresponder a sus piedadades, como igualmente al público que benignamente la ha tolerado y dispensado sus faltas, por lo que se ofrece a tributar a 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 a servirla, por hallarse con suficiente caudal de comedias y las fuerzas necesarias en su salud para desempeñarlas³⁸⁶.

Está claro que no pensaba ya en volver a Barcelona y que había decidido vivir de su oficio. Bien acogida en la compañía de Manuel Martínez, cuyo primer galán era Juan Ramos, probable pariente suyo, halagada por el público y con protectores en la corte y entre las amistades que hiciera durante su trabajo en los Reales Sitios, Rosa-

386. AVM, 2-460-17.

rio Fernández toma una importante decisión personal y profesional. Parece haber roto con su pasado y disponerse a emprender su propia carrera dramática.

En cuanto al nuevo caudal de comedias de que alardea, debió aplicarse intensamente a estudiarlas y a ello colaborarían sus compañeros, especialmente Juan Ramos, del que nos informa Cotarelo que era «...pequeño de cuerpo; pero de noble espíritu, buen recitador de versos, especialmente en nuestras antiguas comedias...»³⁸⁷. Es decir que Ramos, de quien se llegó a decir que era amante de Rosario, sería de gran ayuda para que esta adquiriera el repertorio del siglo de oro español, que seguía ocupando un lugar importante en la cartelera de los teatros de Madrid, a pesar del cansancio del público, ávido de novedades, y los ataques de los críticos y los llamados «inteligentes», defensores del gusto neoclásico.

No sabemos si ya por entonces la Tirana habría empezado a invitar repetidamente a su casa a don Miguel de la Higuera, quien publicaría algún tiempo después la traducción del tratado de declamación del francés Michel Le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur* (París, 1657)³⁸⁸, en el que se considera el arte de la interpretación teatral como paralelo a la oratoria, y en cuyo prólogo aludía favorablemente a la Tirana. En un impreso relativo a temas teatrales, conservado en la Biblioteca Nacional, se habla, entre otras cosas, de su intimidad con Higuera³⁸⁹. Así pues, por los datos que tenemos, cabe suponer que este pudo aconsejar a Rosario Fernández en su carrera teatral en Madrid, especialmente en la primera temporada.

Sea como fuere, vemos a Rosario Fernández con ambición de convertirse en una gran actriz para obtener el aplauso del público y la fama aparejada. Lucir su belleza personal y habilidades dramáticas

387. Cotarelo, E., *Don Ramón de la Cruz...*, p. 577.

388. Véase *Dramatis Personae*.

389. El autor anónimo de *Criticas reflexiones que hace Madamiselle [sic] 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 a la luz pública*, «decía, entre otras cosas, que [...] éste [Higuera] había comido muchos días con Madama Tirana...». BNE.

debía situarla entre la gente famosa del Madrid de la época, aplaudida en los escenarios y protegida por una clase alta proclive a identificarse con los gustos populares.

En el mismo memorial al que hemos aludido, sin embargo, ponía de nuevo sus condiciones la Tirana de la siguiente manera:

...Hasta aquí, señor, es mi oferta a V. S., en justo agradecimiento a sus favores, y ahora sigue mi pretensión, que se reduce a 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 o meses, como V. S. y los señores Comisarios lo estimen conveniente.³⁹⁰

Sus primeros éxitos y su ambiciosa juventud, a pesar de los problemas de salud, la empujaban para aumentar su caudal y perfeccionarlo, pero estaba ya María del Rosario tirando mucho de la cuerda, y la respuesta de la primera dama con quien compartía trabajo, Josefa Figueras, que firmaba siempre sus memoriales como Pepa, probablemente porque no sabía escribir, fue contundente. En el memorial de 3 de marzo –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 se desempeñe como tal y sólo en las tragedias salga de dama, con lo que se opone a que la Tirana figure así en todo el repertorio. El caso es que al negársele a Pepa Figueras esta petición, se enfadó y se marchó bajo la protección de la condesa-duquesa de Benavente, con lo que Rosario Fernández quedaba de primera dama a todos los efectos, cargándose con el trabajo de tal desempeño, a pesar de sus todavía cortos conocimientos. Suponemos que hubo de trabajar denodadamente, lo que la convirtió, finalmente, en dominadora del repertorio, a cambio de agotar su débil salud. La plenitud de sus 25 años, la aceptación del público y la protección de que gozaba por parte de la alta sociedad madrileña, la impulsaban con paso firme al éxito.

390. AVM, *ibíd.*

Por otra parte, según consta en las hojas de servicio del entonces capitán de las reales guardias, Joaquín de Palafox, amigo y protector de Rosario Fernández, este se incorporó el 10 de junio de ese año al «bloqueo y sitio de Gibraltar como comandante de los destacamentos avanzados y edecán del capitán general, duque de Crillon»³⁹¹. Quedaba Rosario privada de la persona que le estaba ayudando en aquellos momentos en el aspecto personal, profesional, económico y, muy probablemente, sentimental.

9. POLÍTICA Y TEATRO

La actividad teatral de Madrid se financiaba con las recaudaciones del teatro del Príncipe y del coliseo de la Cruz. 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 reales anuales para el Ayuntamiento, deducidos los gastos. Con arreglo a esta documentación, especialmente un estado de las recaudaciones y repartos efectuados entre 1770 y 1785, por el contable Lavi³⁹², los ingresos habían bajado las temporadas de 1780-1781 y 1781-1782, siendo los de la temporada 80-81 de un total de 1.509.093 reales –178.541 correspondientes a la temporada veraniega– y los de la siguiente de 1.340.605 reales.

Esta bajada en las recaudaciones alarmaría al corregidor Armona, aplicadísimo protector de las actividades y los cómicos de Madrid. Las dificultades económicas se reflejaban en la política teatral seguida por Armona, agobiado especialmente por las demandas de ayudas y complementos de unos actores cuyos salarios eran a todas luces bien escasos: una primera dama como Rosario Fernández venía cobrando en aquellos primeros años de la década de los 80, 15 reales de «partido», es decir de sueldo diario fijo, y 8 reales de «ración», es decir de complemento por los días en que efectivamente actuaba.

391. AMGS, SGU, 2587-008-0037.

392. AVM, 1-159-3.

Aparte, recibía una gratificación anual por el Corpus y por Navidad que sumaba unos 3.000 reales. Un total anual de unos 10.000 reales, cantidad a todas luces insuficiente que provocaba la petición constante por parte de los actores de las llamadas «ayudas de costa».

Estos agobios económicos explican, por ejemplo, la abundancia de comedias de magia y de teatro, especialmente en la temporada 81-82. Las comedias de magia, tan del gusto del público, a pesar de las fuertes críticas que recibían de los críticos ilustrados que las tachaban de «comediones» y las responsabilizaban de estimular la superstición en el pueblo, eran toleradas por las autoridades teatrales porque aportaban cuantiosas recaudaciones. En cuanto a las comedias de teatro, eran aquellas que, con permiso de la autoridad y en contadas ocasiones en el año, se presentaban con un aparato escenográfico de mayor vistosidad, por lo que atraían a un público dispuesto a pagar precios algo mayores.

Hemos ya aludido a las estrecheces económicas que sufría la hacienda real en estos primeros años de la década como consecuencia de la guerra con Inglaterra. 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 que se reflejaban en toda la maquinaria monárquica, una pieza de la cual 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, 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 en ultramar, con la implicación en la guerra por la independencia de las colonias inglesas de América del Norte.

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) ha 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 Gibraltar.³⁹³

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 habido hostilidades en el suelo patrio y aquella empresa bélica fue seguida por la naciente opinión pública española con mucha atención.

En ese año de 1781, todos los jueves, desde el 8 de febrero, salía al mercado *El Censor*. Este primer año de su publicación, no se ocupó el semanario de temas teatrales con asiduidad, aunque se criticaba la calidad literaria de las obras que atraían a los públicos populares, se abogaba por la tragedia y se atacaba, entre otros, a don Ramón de la Cruz, cuya consagración definitiva ante la crítica neoclásica radical, con la aceptación resignada de sus más enconados enemigos, no llegaría hasta la publicación de sus obras en 1786. Como ya hemos dicho, parece que el principal animador de esta publicación periódica, única en esos momentos en la prensa madrileña, era don Gaspar de Jovellanos que, probablemente con el más alto apoyo, maniobraba políticamente en segundo plano desde las páginas de *El Censor*.

Ya hemos mencionado la posibilidad de que Jovellanos hubiese podido influir en la presencia de Rosario Fernández en Madrid. *El Censor*, en palabras de Inmaculada Urzainqui, «...fue la mejor revista de ideas de la época, [...] la que articuló un sistema de pensamiento crítico en el que se reconoce lo mejor de la Ilustración española»³⁹⁴. Trató de los matrimonios impuestos, el divorcio, las modas, los no-

393. Baticle, J., *Goya*. Madrid, Ediciones Folio, 2004, p. 51.

394. Urzainqui, I., «Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica», en *La República de las letras en la España del siglo XVIII*, p. 162.

bles ociosos, la ignorancia de los teólogos, las reliquias, el atraso de las universidades... Sabemos que, a diferencia de otros periódicos de entonces, no publicaba las listas de sus suscriptores, dado su carácter de cabecera crítica³⁹⁵, por lo que no es posible comprobar si Rosario Fernández tuvo acceso directo a su publicación, pero no cabe duda de que personas del teatro como el dramaturgo Valladares y el círculo privado de la actriz, sus «apasionados» y contertulios, tratarían los temas candentes de la actualidad.

Como ejemplo de ese carácter crítico de *El Censor*, fue sonado el caso de su suspensión en diciembre de 1781, a la altura de su número 46, al publicar, entre otras cosas, una carta que aludía precisamente al sitio de Gibraltar. Como ya hemos dicho, este era seguido con mucho interés por la opinión pública española, y especialmente por aquellos que tenían familiares y conocidos de la profesión militar que participaban en las operaciones, como era el caso de Rosario Fernández, pues en junio de aquel año Joaquín Palafox se había incorporado al asedio. Escribía el pretendido comunicante de *El Censor*:

...Muy señor mío: Escribo a Vm. esta Carta, porque o yo estoy endiabladamente tonto, o todo el mundo lo está. Va para tres años que tienen cercado a Gibraltar, y todo el mundo dice que es imposible tomarle por fuerza [...] Yo [...] me llevaría una buena porción de escaleras, y sin decir agua va, me encajaba dentro. Dicen que no llegaría hombre vivo a la muralla. ¿Hay tal cosa como ella? ¿No es buena alucinación? Pues ¿había más que hacer cinco mil escapularios de nuestra Señora del Carmen, y ponerle uno a cada Soldado? Estoy harto de oír a los Predicadores que las balas no hacen daño a los que los llevan.³⁹⁶

Por otra parte, la presencia española en todos los escenarios políticos y bélicos mundiales era observada también atentamente por un

395. Larriba, E., *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*. Zaragoza, 2013.

396. *El Censor*, nº 46.

testigo inteligente como el conde de Fernán Núñez³⁹⁷, quien después de referirse a los hechos de la guerra en el sitio de Pensacola (1781) por don Bernardo de Gálvez, hablaba de la extensión de los intereses españoles hasta el mismo imperio ruso, gobernado entonces por la emperatriz Catalina II (1762-1796), quien estaba representada en Madrid por el embajador Stepan Zinoviev³⁹⁸, que atrajo a la corte española a ratificar la neutralidad armada de todas las potencias neutrales, a cuya cabeza se hallaría la emperatriz, y cuyo objeto era reprimir los excesos con que las mismas potencias beligerantes interrumpían el libre comercio.³⁹⁹

Sin duda, esta expansión de la política de una España todavía imperial, y aún más, ejerciendo de tal en el concierto internacional, 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. Tendencia que iría intensificándose, como veremos.

10. CUPIDO HIERE AL JOVEN MORATÍN

A finales de agosto de 1781, hacía la compañía de Martínez la *Celmira*, tragedia de Du Belloy en traducción de Pablo de Olavide, ya interpretada por la Tirana en los teatros de los Reales Sitios. Como dice M^a Jesús García-Garrosa, la *Celmira* fue la traducción de Olavide más representada, y a su éxito contribuyó sin lugar a dudas el trabajo de las actrices que interpretaron a la protagonista a lo largo de los años. No es la ambición del poder o el tiranicidio, temas clásicos de la tragedia, lo que destaca en esta obra, sino la piedad de Celmira, su sensibilidad, más cercana a los personajes ordinarios del teatro sentimental, que

397. Véase *Dramatis Personae*.

398. Véase *Dramatis Personae*.

399. Gutiérrez de los Ríos, C., conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*. Madrid, 1857, p. 278.

le lleva a salvar a su padre de morir de hambre, como había decidido su hermano Azor, alimentándole con la leche de sus propios pechos. Olavide prefirió en su traducción provocar mayor admiración por la heroína que catarsis trágica, y acercó el ejemplo moral de una legendaria princesa de Lesbos a un público de burgueses y plebeyos más proclive a emocionarse con «un sublime rasgo de amor filial» que a sentir terror y compasión por la muerte de un tirano⁴⁰⁰.

El *Memorial literario* comenta en estos términos la función que tuvo lugar en el teatro 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 tragedia.⁴⁰¹

La «actora» era en 1781, como luego en 1785, María del Rosario Fernández, la Tirana, a la que Goya retrató en 1799, en el cuadro que conserva la Academia de San Fernando, precisamente en el papel de Celmira, según N. Glendinning⁴⁰². Como hemos sugerido, la actriz debía de haber ya representado esta obra en los Reales Sitios, y siempre la consideró preferida y tan adaptada a sus capacidades y afectos personales que logró un gran éxito de público las muchas veces en que la llevó a las tablas de los teatros de Madrid.⁴⁰³

400. García Garrosa, M. J., *La 'Celmira' de Du Belloy en la traducción de D. Pablo de Olavide*. Proyecto de investigación FFI2009-13326-C02-01, Ministerio de Ciencia e Innovación de España, p. 4.

401. *Memorial literario*, septiembre 1785, p. 120.

402. Glendinning, N., *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1793-1804*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1992.

403. AVM, 1-379-2. La tramoya citada en la cuenta de gastos de su escenografía, referida a esta representación, dice: «...una portada de Templo grande con sus puertas practicables y su gradilla, un Mausoleo practicable, unos cipreses, una Marina con dos naves...».

En esta noche veraniega, se representaba la tragedia ante un espectador de excepción, el joven de 21 años Leandro Fernández de Moratín. El jueves 30 de agosto anotaba Moratín en su telegráfico diario: «30-Obrador; crepúsculo, cum Higuera ad Comedia...»⁴⁰⁴. Después de la jornada en su obrador de joyería, al anochecer tras un día caluroso, se acercaba con su amigo Miguel de la Higuera al teatro del Príncipe, a contemplar la comedia que daban: la *Celmira* de Du Belloy, junto al sainete *Los tres novios imperfectos*, de Sebastián Vázquez⁴⁰⁵, interpretadas ambas piezas por la compañía de Martínez y a su frente la Tirana.

Debió de impresionar al joven escritor la belleza y el trabajo de la Tirana como Celmira, de tal manera que seguramente bajo esta impresión compondría la conocida oda *A Rosinda, histrionisa*, donde enumera sus altas dotes dramáticas y exalta sus ojos, «incendio de los dioses celestes»⁴⁰⁶.

En efecto, unos días después de la representación, el poeta anota de nuevo en su diario de 6 de septiembre: «6-Obrador; crepúsculo, Fontana, Refresco cum Higuera; dile versos de Tirana»⁴⁰⁷. Con ocasión de un encuentro en la Fontana de Oro, en la Carrera de San Jerónimo, hizo llegar este poema a la actriz a través de un amigo común –Miguel Higuera–, al que ya hemos citado como posible ayudante o instructor de Rosario Fernández en su intenso estudio de preparación para aparecer en el teatro.

Como se dijo, 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. Higuera debió de pertenecer en algún momento al círculo de la tertulia de la fonda de San Sebastián⁴⁰⁸ y, por tanto, era conocido

404. Andioc, R., *Diario de D. Nicolás y D. Leandro de Moratín*. Castalia, Madrid, 1968, f. 12 vtº.

405. Véase *Dramatis Personae*.

406. *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Biblioteca de Rivadeneyra, 1846, p. 590.

407. Andioc, R., *Diario...*, f. 13.

408. Onaindía, M. *La construcción de la nación española*. Barcelona, 2002, p. 186 y ss.

de los tertulianos Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli-Signorelli, quien lo cita en la primera edición de su *Storia critica dei teatri* (Nápoles, 1777)⁴⁰⁹, redactada durante la estancia del polígrafo italiano en Madrid. Autodenominado *barbero de Foncarral*⁴¹⁰ en un impreso de su pluma en que atacaba la zarzuela *Briseida* de don Ramón de la Cruz, debió de apoyar con más o menos radicalidad, al menos durante un tiempo, los gustos neoclásicos extremos de sus compañeros de tertulia.

En la bella oda *A Rosinda, histrionisa*, dedicada a nuestra actriz, el joven poeta y dramaturgo parece confesar su incapacidad para componer tragedias. La oda se inicia culpando de esa incapacidad a Cupido:

Cupido no permite
que mi canto celebre
los héroes que la fama
coronó de laureles.

Y concluye, encomendando a otros la tarea:

...cisnes más sonoros
ensalcen y celebren
los héroes que la fama
coronó de laureles.

Porque
[...] el vendado niño,
que tirano me vence,

409. Véase *Storia critica dei teatri*. Nápoles, 1777, p. 417.

410. *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al Barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que le ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan los teatros. Hace en ellas una análisis crítica de las tres zarzuelas que se han representado este verano; a saber: la Briseida, las Secadoras y el Jasan. Su autor, D. Mauricio Montenegro, residente en esta corte. Con licencia. En Madrid, en la Imprenta de la viuda de Eliseo Sánchez, Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año de 1768.—8, 78 pp.*

me permite que solo
la adore reverente.
¡Oh, Amor! Libra mi pecho
del afán que padece;
ni contra mí tus viras
voladoras aprestes.
Basta que en ella admire
las dotes excelentes
con que a la patria escena
sublima y enriquece,
sin que la suma larga
de sus triunfos aumente,
sin que a sus ojos muera,
sin que muriendo pene.
Que si de sus hechizos
libertarme pudieres,
y el tiro que destinas
al flechero le vuelves,
por mí sus alabanzas
serán cantadas siempre,
en acentos suaves
de cítara doliente.

René Andioc⁴¹¹ niega la afirmación de Cotarelo⁴¹² de que don Leandro Fernández de Moratín tratara de ganarse a la Tirana para que se representase su comedia *El casamiento desigual*, llamada después *El viejo y la niña*. Sin embargo, don Juan Antonio Melón, amigo de don Leandro cuenta⁴¹³ que conoció a Moratín en 1781 y que ya por entonces tenía compuesta la obra, aunque la corregía y reformaba. No obstante, el estreno de aquella comedia de juventud no tuvo

411. Andioc, R., *Leandro Fernández Moratín. Epistolario*, p. 41.

412. Cotarelo, E., *Iriarte y su época*, p. 389.

413. Melón, Juan A., *Desordenadas y mal digeridas apuntes*. Obras póstumas, III, p. 376 y ss.

lugar hasta 1790 después de un intento fallido con la compañía de Martínez en 1786. Moratín pasaba por malos momentos, pues en 1780 había muerto su padre y trataba de solventar sus dificultades económicas solicitando en 1782 un puesto en el guardajoyas de la reina, como sucesión a los de su abuelo y su propio padre⁴¹⁴.

Como sugiere Mario di Pinto, al escribir esta comedia, al joven Moratín le preocupaba más que el tema muy discutido entonces «...del matrimonio impuesto y del abuso de la patria potestad...» en relación con las mujeres, observable en la realidad cotidiana y en el teatro, la solución a esta problemática social: «...la posible salida de las cadenas de una esclavitud legal». Solución que, dado el carácter de don Leandro, no podía ser tan audaz como la propuesta de divorcio hecha por su amigo y protector Francisco de Cabarrús (1752-1810)⁴¹⁵ algún tiempo después.

Muy posiblemente conocía Moratín las vicisitudes sentimentales de Rosario Fernández, pues con toda probabilidad serían, tratándose de personaje tan famoso en la época, objeto de comentarios, por lo que podría considerar su caso como ejemplo de las dificultades amorosas y matrimoniales que tanto preocupaban entonces. De momento, sin embargo, el joven Leandro, escéptico respecto al amor y de carácter tímido, no llegaría a intentar con constancia estrenar su comedia, aparte de que sus intereses teatrales y los de nuestra actriz no andaban muy cercanos, a pesar del triunfo en la tragedia de la *Celmira* que podría todavía sembrar esperanzas en los que la deseaban más cercana a los cánones del teatro «culto», dominado por las reglas neoclásicas.

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 público con novedades compuestas al modo tradicional, renovado con pinceladas sentimentales, al estilo de los repertorios intermedios entre la comedia y la tragedia de que hemos hablado.

414. Andioc, R., *ibíd.*, p. 31.

415. Véase *Dramatis Personae*.

11. LAS COMEDIAS DE MAGIA

El inicio de la temporada del invierno siguiente está presidido –en la compañía de Martínez– por el éxito de Antonio Valladares y Sotomayor, dramaturgo de muy diferentes cualidades a las de don Leandro.

Pululaba don Antonio desde hacía años por los aledaños de las compañías de Madrid, a las que debía de conocer bien a tenor de lo que hemos comentado respecto a su «irrepresentable» *Dialogo cómico-trágico*. Al parecer había llegado su hora: en aquella temporada, 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*.

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 Tirano⁴¹⁶, lo que nos da pie a pensar en una relación entre ambos que facilitaría la proximidad de aquel a la compañía de Martínez en esta época, acreditada por la aceptación de varias de sus obras para ser representadas.

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, era favorablemente acogido por un ayuntamiento necesitado de ingresos. Para reflejar este fenómeno de las comedias de magia que nos atreveríamos a comparar con algunos géneros cinematográficos actuales, salvando las distancias, nada mejor que citar lo que opinaban los intelectuales ilustrados de la época. El *Memorial literario* de febrero de 1784 decía con motivo de la representación de *Marta, la romarantina* de José de Cañizares (1676-1750)⁴¹⁷, protagonizada por la Tirana:

416. «Provanzas hechas por parte de María del Rosario Fernández en el pleito de divorcio que sigue con Francisco Castellanos su marido, alcaide palcos en el coliseo del Príncipe 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 o 6 años atrás.

417. Véase *Dramatis Personae*.

...Hubo tiempos tan calamitosos en que la ignorancia dominó casi todo el orbe, y aun en las naciones en que se conservaban con trabajo las letras al abrigo de la Religión, no se pudieron evitar escritos de novelas y romances tan inverosímiles, falsos y horrorosos, como perjudiciales al Estado y a la Iglesia. A vuelta de éstos entraron las fábulas Mágicas y la estólida creencia de la Mágica negra, que así llaman a la ciencia que se dice profesan los que hacen pacto expreso y visible con el diablo, que hablan con el diablo, que comen y cernan con el diablo, que oyen los secretos de la naturaleza del diablo, y que creen que a su disposición puede estar (sin licencia de Dios) trastornando la naturaleza, convertir hombres en micos, mujeres en canastillos de flores, espadas en abanicos y otros títeres de este género.

Lo peor de estos disformes Comediones es que al vulgo ignorante le hacen más bárbaro, y tal vez más perverso pues creyendo algunos o que pasó verdaderamente lo que se cuenta de Marta y otros Mágicos diablicos o que pueden regularmente suceder tales disparates, encaprichados de estas cosas [...] a manera que se pinta a D. Quixote [...] se echen los infelices por esas tierras a buscar al diablo...

A esto se añade, que el tiempo en que se suelen representar estas infernales visiones es o el de la Natividad o de Carnestolendas; tiempo en que es costumbre que vayan a los teatros las criadas, los sirvientes, los niños y otras gentes de la más descuidada educación por lo cual hallando en estas representaciones los golpes mas fuertes de la imaginación, se les queda tan impreso todo este aparato y doctrina, que jamás llega a borrarse la estampa que dejaron en su corazón ¡a tanto llega la barbarie y el interés!

La representación de *El mágico de Astracán* estuvo en cartel desde el 25 de diciembre hasta el 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– 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.

Obviamente, los comisarios estaban interesados en los ingresos para el sostenimiento del tinglado teatral. *El mágico de Astracán* ob-

tuvo unos ingresos récord de un total de 138.554 reales, lo que significa una media de 5.773 reales diarios, con llenos absolutos del coliseo de la Cruz en los primeros 9 días de representación. Nos interesan estos engorrosos números como reflejo de los gustos populares, *grosso modo* predecibles como vemos respecto al teatro-espectáculo, pero también como indicio de la evolución de las preferencias del público y de la lucha soterrada entre por una parte los sectores partidarios del teatro «comercial», abundante en recaudaciones, y del mantenimiento de lo pretendidamente genuino nacional y, de otra parte, los más proclives a los objetivos asignados al teatro por el gusto neoclásico, orientados a la reforma del gusto tradicional.

Resumiendo, el argumento de esta comedia es como sigue: el mago y miembro de la familia real de Serbán, Arfanés, llega al reino de Astracán en una misión de rescate de su primo y príncipe, Hazán, prisionero del tirano rey de Astracán, Cambuco. La misión incluye, asimismo, salvar a la legítima heredera de la corona de Astracán, Nirena, en prisión desde la caída de su padre. La intervención de Arfanés, el mago, culmina con el suicidio del perverso Cambuco y la salvación de la heroica Nirena, resistente a las intenciones de aquel. Todo ello salpicado de efectos escenográficos, luces, fuegos y evoluciones malabaristas en el escenario.

Botón de muestra de aquello que más gustaba a los públicos son algunas pinceladas de la escenografía que se utilizó para el comediante de *El mágico de Astracán*:

...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 [...] Una mesa que a su tiempo se transforma en dragón [...] Una papalera [*sic*] que a su tiempo se transforma en un trono enlutado y luego vuelve otra vez conforme estaba [...] Un árbol que a su tiempo se transforma en una gruta y una silla de manos que lleva el gracioso y a su tiempo se vuelve en un castillo [...] Una mutación de plaza con un candelabro en el medio que a su tiempo se transforma en un trono [...] 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 [...] a su tiempo vuelven a subir [...] Un pastelón que se vuelve en mariposas...⁴¹⁸

A continuación, el 28 de enero de 1782, estrenó la compañía de Martínez en el coliseo de la Cruz la comedia de 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. Respecto a esta obra, comenta Ivy McClelland:

...los desfiles y marchas de soldados en escena, el redoble de tambores y 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 aplaudida⁴¹⁹.

Valladares, tan mediocre escritor como eficaz agitador cultural y espíritu práctico, tenía claro el carácter venal de la poesía 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 Barrientos⁴²⁰, en la que junto a algunas apreciaciones de interés para conocer el estado del teatro en los años setenta, ratifica:

418. AVM, 1-380-1.

419. McClelland, L., *Pathos dramático...*, t. II, pp. 197-198.

420. Cit. en Álvarez Barrientos, J., *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*. Madrid, Universidad Complutense, 1986, p. 544.

...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 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.

Cuando la temporada llegaba a su fin, coincidiendo con la última semana de Carnaval, época propicia para la afluencia de los madrileños a los teatros, la compañía en que militaba Rosario Fernández representaba una nueva comedia de magia salida de la pluma de Valladares, *El mágico del Mogol*. Las recaudaciones fueron igualmente abundantes y la minitemporada Valladares había proporcionado un total de 256.097 reales, lo que supone que en un espacio de sólo 49 representaciones se recaudó casi el 20% de toda la temporada (1.340.605 reales).

Junto a la comedia de *El mágico del Mogol*, se ponía en escena una despedida de la temporada. Habitualmente, las compañías ejecutaban una función especial antes de la interrupción teatral dictada por la Cuaresma en la que se despedían de su público hasta el domingo de Resurrección siguiente. 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 Fernández⁴²¹. Las indicaciones de escena son las siguientes:

...*Salón largo ocupado todo en esta disposición: en el medio arrimado al telón aparatoso mesa cubierta de viandas y luces, y a ella sentados comiendo, y brin-*

421. BHM, TEA 1-183-80 A.

dando López, con insignias reales, y con él, de personajes decorosos, Juan Ramos, Pepita Huerta, Paca, Vicente y 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; Robles⁴²² 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, ¿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,

422. Véase *Dramatis Personae*.

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: ..y tú, Mariquita
¿qué dices de estas cosas?

TIRANA: Considero que la suerte siempre infausta
nos retira del excelso
benigno, público amado,
de nuestras dichas fomento.
Y más yo, porque soy quien,
más a sus Piedades debo;
pues al demérito mío
tolerando, hasta el inmenso
grado de su estimación
me ha elevado; y solo puedo
mostrarle mis gratitudes
a sus piedades diciendo:
Público 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.

A continuación, el primer galán, Juan Ramos, inicia la despedida y lloran y se abrazan todos. Y finalizan:

MARTÍNEZ: Adiós, por si nos divide quien puede...

CORONADO: Chorizos del corazón

[*partidarios de la compañía de Martínez*]

nosotros nos abrazamos

también, por si nos separan

algún gato, o perro...

El largo parlamento de la Tirana 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 actriz profesional. Iniciada en los papeles trágicos, pasó a militar en el teatro popular que hacían las compañías de Madrid, es decir, las piezas españolas tradicionales y el teatro comercial que demandaba el público.

12. REAPARECE EL TIRANO (1782)

Y en esto llegó a Madrid Francisco Castellanos. El propio Castellanos, en la demanda de divorcio que interpuso en octubre del año siguiente, dice que «...le aconsejaron volver a Madrid, lo que hizo en junio de 1782, advirtiendo las resistencias de su mujer...»⁴²³. La empresa del teatro barcelonés le había sido retirada al Tirano por sentencia judicial, terminada la temporada. Ya nada le vinculaba a la ciudad condal. Y, por otra parte, sabemos que Joaquín Palafox estaba ausente de Madrid desde junio del año anterior. En la réplica que la Tirana hizo a la demanda de su marido, dice esta 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

423. Véase Apéndice documental. II. Divorcio, 2.

y arrodillándose ante ella le pide que lo acoja en un rincón de su casa y que no interferirá en su vida.⁴²⁴

En efecto, Castellanos había vuelto a Madrid y como prueba de ello, existe un oficio del comisario de teatros, don Antonio de Quijada, al contable don Juan Bautista Lavi: «...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...»⁴²⁵. ¿Harían de nuevo juntos, Castellanos y la Tirana, la *Celmira* y *El filósofo casado* que se representaron seguidas entre 19 y 21 de julio? Si así fue, ¿volvía el matrimonio a subir a las tablas de un teatro y con obras que seguramente hicieron juntos en los teatros de los Reales Sitios? ¿Quizás ello formase parte de una reconciliación? Según informe posterior del corregidor Armona al gobernador Campomanes⁴²⁶, Castellanos no gustó al público y por ello desistió de su profesión y ambos le rogaron un empleo para el actor como dependiente de los teatros.

No sabemos si Castellanos intervendría en aquellas obras que conocía por haberlas representado en los Reales Sitios, diez años atrás junto a su mujer, pero sí podemos afirmar que 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. Artois era hermano de Luis XVI y con su presencia sellaba la implicación de Francia en la empresa de reconquistar el peñón 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 sostenían contra Inglaterra. En aquel verano de 1782, el sitio de Gibraltar estaba en plena actividad y la recuperación de la ciudad de Mahón en el mes de febrero anterior hacía albergar esperanzas de éxito.

El agasajo a Artois era un encargo del propio conde de Florida-Blanca a Armona, quien solicitó al secretario del Corregimiento un

424. Vease Apéndice documental. II. Divorcio, 4.

425. BNE, MSS. 14016, Papeles de Barbieri, 3(81).

426. AGS, Gracia y Justicia, leg. 850.

informe, pasada la visita.⁴²⁷ Según este, el conde de Artois llega a Madrid, procedente de San Ildefonso, casi de incógnito, el viernes 2 de agosto de 1782. A las cuatro y media esperaba ya el corregidor en el teatro del Príncipe 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 representando este papel la cómica Josefina 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 María Rivera que ambas desempeñaron perfectamente su encargo. Concluida la segunda jornada se representó 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 concurso.⁴²⁸

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 representación, 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 Príncipe». A las cuatro se presentó Artois, recibido como el

427. BNE, MSS. 14016, Papeles de Barbieri, 3(56). En AVM, 1-159-30 se encuentra el expediente al que alude Barbieri y cuyo título es *Relacion y noticia puntual de las Ceremonias y festejos que se ejecutaron en esta villa al Smo. conde de Artois*. El manuscrito es en realidad un informe elevado por el secretario del Corregimiento de Madrid, don Domingo Arveras y Larragorri, con fecha de 30 de agosto de 1782, y dirigido a don Eugenio Llaguno, oficial de la secretaría de Estado y hombre de confianza del conde de Floridablanca.

428. *Ibíd.*

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»⁴²⁹, dedicados al ilustre visitante.

Al día siguiente fueron a los toros, luciéndose Costillares y Julián, presentado este por el duque de Híjar, a quien «...asistió perfectamente de chulo al caballero en Plaza: dio después unas estocadas muy limpias y puso banderillas con gran primor...»⁴³⁰.

A finales de ese mismo mes 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 Marmontel⁴³¹, *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 los días 24 y 25 de agosto de 1782. 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 *Cuánto 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*:

...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 virtud⁴³².

El tema del divorcio aparece silenciado y oculto, como maldito, aunque como veremos estaba muy presente en la sociedad madrileña de la época y era objeto de preocupación para políticos e intelectuales. Las desavenencias matrimoniales son en la comedia producto

429. *Ibíd.*

430. *Ibíd.*

431. Lafarga, F., *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, I. *Bibliografía de impresos*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983, p. 91.

432. *Memorial literario*, octubre 1785, p. 264.

de un capricho irreflexivo de la marquesita que acaba felizmente en la reconciliación. Las preocupaciones que intelectuales como Moratín mostraban en sus obras por los matrimonios impuestos y las subsiguientes desavenencias conyugales, estaban ya en la opinión pública, pero aún tardaría en llegar una primera formulación clara sobre la necesidad del divorcio civil.

Cuando llegó la Navidad, las compañías intentaron reeditar el éxito de la temporada anterior. Es curioso que ambas 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. En el teatro del Príncipe subió a las tablas *El mágico de Candahar* desde el 25 de diciembre al 2 de enero de 1783. Respecto a su representación hallamos en el Archivo de la Villa de Madrid un curioso escrito⁴³³ fechado el 26 de diciembre, dirigido a los señores comisarios de comedias, sin firma, pero suponemos ordenado por el propio corregidor Armona, en que se dice que «...se ha sacado una novilla esta tarde en el sainete en el coliseo del Príncipe [...] se previene a Martínez que no vuelva a salir el novillo para evitar inconvenientes...»⁴³⁴. Al público le gustaban las emociones y novedades fuertes.

En una de las representaciones de esta obra enfermó Rosario Fernández, por lo que debía ser sustituida por la sobresaliente Gertrudis Valdés, a quien conocemos como testigo en el proceso de divorcio. El invierno de aquel año estaba siendo especialmente duro y la enfermedad de pecho de nuestra actriz probablemente avanzaba.

Restablecida, aparecía de nuevo la Tirana a primeros del mes de febrero siguiente cuando estrenaba la compañía de Martínez la comedia histórica *Las matronas catalanas defensoras de Tortosa*, de Gaspar Plá. También saineteaba Rosario en *La novia satisfecha y el novio amedrentado* de Sebastián Vázquez, en que intervino haciendo de Faustina, una «novia maja» que recela del novio y de los hombres en gene-

433. AVM, 1-159-10.

434. *Ibíd.*

ral. Faustina tiene tratado su matrimonio y prepara a su novio una emboscada rodeada de otras majas para impedir el acuerdo que por interés trataba aquel con la hija de un pastelero. Faustina, la Tirana, hace aquí de maja con arrestos:

FAUSTINA: Decidme quién son los hombres,
clarito y sin adularlos.

MAJA 1: Los buenos, que ya son pocos
y éstos andan retirados,
son quien nos hacen felices
con su asistencia, su agrado,
con su amor, con su bolsillo,
su compañía y su trato.

FAUSTINA: Se conoce eres soltera
cuando los elogias tanto.

MAJA 2: Yo digo, tomando antes
(*Hace cortesía a todas.*)
la venia, que son los malos
nuestra aflicción, nuestra pena,
nuestra opresión, los tiranos
bajo cuyo cautiverio
sufrimos muchos trabajos,
y en fin, son el purgatorio
que en esta vida pasamos.

FAUSTINA: ¡Ah, tú sí que los conoces
a fondo! Idme escuchando [...] ⁴³⁵

En la Cuaresma del año 83, terminada la temporada teatral, dice Castellanos en la demanda de divorcio que esperaba «...el arrepentimiento de su mujer...». La versión de Castellanos hace suponer que tras su vuelta de Barcelona en el verano anterior, la convivencia matrimonial era tensa, pero que poco a poco consiguió hacer paces el

435. Peytavy, Ch., *Teatro breve de Sebastián Vázquez, estudio y edición*. Recurso electrónico en CORTBE, Université de Pau et des Pays de l'Adour.

matrimonio. Es este el momento en que Rosario Fernández consigue de Armona un trabajo para su marido como cobrador de aposentos en el teatro del Príncipe, empezando a cobrar su sueldo en abril de 1783. Sigue refiriéndose Castellanos a que fue aconsejado por un sabio religioso, el capuchino Fermoselle, para que su mujer dejara el teatro, a lo que ella se resistía. El caso es que en medio de esta situación, alega Castellanos: «...al comienzo del año cómico [abril 83], regresaba a Madrid desde Gibraltar, P [Palafox]...», el cual concurría públicamente con su mujer, la conducía en su coche e iba a su domicilio e incluso «...se presentaba a cualquier hora y día en los balcones de su casa con ella, y a veces lo ha hecho en mangas de camisa y va siempre al lado de la silla en que la llevan al teatro...».

Como ya hemos dicho, don Joaquín de Palafox había protegido a Rosario desde la llegada de esta a Madrid, singularmente ayudándola a instalarse en la casa de la calle Amor de Dios, pero también manteniéndole una asignación mensual durante su ausencia en Gibraltar. Palafox era sobrino del poderoso duque de Ariza, gentilhombre de cámara del rey, y había demostrado su valentía militar, como hombre del conde de Aranda, cuando las empresas militares en Portugal en la década de los 60. Ahora volvía del sitio de Gibraltar como brigadier, habiendo desempeñado allí el importante puesto de edecán del máximo director del sitio de aquella plaza, don Luis Berton de Balbe de Quiers, duque de Crillon (1717-1796).

Era habitual en la época que los llamados «apasionados» de las actrices acompañasen a estas cuando eran conducidas al teatro en las sillas de mano. Un apasionado podía ser el protector de la actriz, como parece que lo era Palafox, pero también lo eran los que las vitoreaban en el teatro y hasta en las calles, a su paso. Como hemos ya dicho, había bandos en los teatros de Madrid y, mientras los «chorizos» eran los defensores de la compañía de Martínez y, por tanto, de sus actores y muy especialmente de su primera dama, los apasionados de la otra compañía eran los llamados «polacos». A veces, estos apasionados podían asumir el papel de lo que hoy conocemos como «clac», es decir, aquellos espectadores pagados para apoyar o hundir con sus aplausos o silbidos a según qué actor, actriz, obra o actitud en el teatro.

Las descripciones del comportamiento de Palafox con respecto a Rosario Fernández, abundantes en el expediente de divorcio y especialmente debidas a los testigos de Rosario Fernández, nos lo retratan como lo que entonces se llamaba un «cortejo». El cortejo era un uso social que suponía que mujeres casadas pudieran tener amistades masculinas de mucha confianza y aparecieran en público con ellas, sin provocar aparentemente escándalo social. Efectivamente, Palafox pasaba muchas horas en casa de Rosario, comía con el matrimonio, e incluso a veces permanecía hasta altas horas de la noche, pero siempre con otras personas, en la tertulia que mantenían con la actriz, quien se ocupaba siempre de hacerse acompañar de criadas de su confianza. Su comportamiento queda varias veces acreditado como caballeroso por parte de todos los testigos del expediente de divorcio.

Sin embargo, la vuelta de Palafox desde Gibraltar supuso sin duda la reanudación de su relación con Rosario Fernández. Si Castellanos había quitado importancia a aquella relación en ausencia de don Joaquín, enseguida se percataría de la dimensión personal que había alcanzado, no tanto por la trascendencia sentimental o incluso íntima que aquella pudiera tener, sino porque significaba su desplazamiento social, relegándolo a un lugar marginal y subsidiario en el círculo afectivo y social de su todavía esposa.

La tertulia que reunía la Tirana en su casa convocaba a personajes de cierto nivel, aportados muchas veces por Palafox, hombre que por su familia aristocrática y su alta graduación militar estaba bien relacionado. Aparte de compañeros de armas como el ya citado Pietra-Santa, nos consta por la pieza secreta del expediente de divorcio que frecuentaron aquella tertulia marinos como José Bustamante, que había participado también en el sitio de Gibraltar y luego formaría parte de la llamada «expedición Malaspina»⁴³⁶, acaudalados

436. Véase Sagredo Baeza, R., González Leiva, J. I., *La expedición Malaspina en la frontera austral del Imperio español*. Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2004. El llamado «Viaje científico y político alrededor del mundo» se realizó entre 1788 y 1791. Comandaban la expedición los capitanes de fragata Alejandro Malaspina (1754-1809) y José Bustamante (1759-1825), quien pudo haber conocido a Joaquín de Palafox en las acciones de guerra de Gibraltar.

comerciantes como Hermenegildo Suasnabar, o diplomáticos como el embajador de Venecia, a la sazón Antonio Capello⁴³⁷, o el de Rusia, el ya citado Stepan Zinoviev.

437. Véase «Un embajador veneciano ante Carlos III», en *Estudios sobre el siglo XVIII*, nº 9, ed. Vicente Palacio Atard, Manuel Espadas Burgos, CSIC, 1978.

II. UNA ÉPOCA TORMENTOSA (1783-1787)

1. UN DIVORCIO CRUCIAL

El martes 14 de octubre de 1783, Francisco Castellanos, a la sazón recaudador de aposentos (palcos) del teatro del Príncipe de Madrid, presentaba ante la vicaría eclesiástica demanda de divorcio contra su mujer, M^a del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de la compañía teatral de Manuel Martínez, acusándola de adulterio.

El expediente formado por la vicaría eclesiástica de Madrid tiene 4 partes. La pieza principal incluye la demanda de Francisco Castellanos que hemos citado y la demanda de divorcio interpuesta a su vez por Rosario Fernández unos días después, el jueves 23 de octubre, contra su marido, acusándole de malos tratos, vejaciones y lenocinio. Esta última y fuerte palabra no aparece en realidad en las alegaciones de Rosario Fernández, que se limitan a narrar hechos que prueban ese trato de su marido hacia ella, y sólo al final del expediente, cuando el procurador de Castellanos se aviene al acuerdo previo a la sentencia, reconoce que algunos de los hechos aducidos por su mujer constituyen lenocinio, a cambio, claro es, de que la parte contraria reconozca los hechos que se constituyen en adulterio.

La pieza principal que contiene las demandas de divorcio de Francisco Castellanos y de M^a del Rosario Fernández se acompaña de dos piezas de alegaciones correspondientes a cada uno de los demandantes y una pieza secreta, «papeles reservados», donde figuran los nombres de las personas que intervienen en los hechos según las claves que se citan en la pieza principal. Esta pieza «secreta» nos suministra un *dramatis personae* adicional, íntimo, para salvaguarda de los afectados, es decir, de los implicados en las acusaciones que ambos cónyuges se hacían para justificar sus respectivas demandas.

La demanda de Francisco Castellanos ocupa 18 folios escritos por ambas caras y consta de una corta exposición de motivos de sólo 3 folios. El resto del documento viene ocupado por la declaración de los testigos del demandante. Castellanos es defendido en el transcurso del pleito por varios abogados que abandonan a su defendido, probablemente por falta de pago, hasta que en la última etapa del proceso se declara pobre y asume su propia defensa.

Como ya hemos dicho, Rosario Fernández demandó a su vez a su marido, solicitando también el divorcio. En este caso, la exposición de motivos para la demanda es mucho más prolija que la de Castellanos, ocupando 12 folios a doble cara. En ella, su procurador, José Martínez Izquierdo, dice que su representada se ha enterado de la demanda de su marido por sus criados, mayoría entre los testigos presentados por Castellanos. Dice además que Rosario Fernández tenía preparada desde hacía tiempo una demanda con poder a procuradores, lo que acreditará cuando proceda; y que Castellanos se pretende «...abrigar en este tribunal eclesiástico de la demanda que ella le ha presentado ante el tribunal de D. Bernardo Cantero...», en alusión a las quejas que ante este teniente de corregidor de Madrid y luego eficaz jefe de policía a las órdenes de Floridablanca, había hecho llegar su representada.

Luego habla de su historia: «...casada en Sevilla en 1769 [sic], con 14 años, con la expresa condición de no dedicarla al teatro [...] lo que se incumple en La Granja por acuerdo de Castellanos con Grimaldi, y sin que ella se enterara...». Castellanos la somete a malos tratos para dominarla, y entregarla a sus amistades a cambio de dinero.

La defensa de Rosario Fernández es asumida por el prestigioso abogado don Miguel Cayetano Soler, quien llegaría a ministro de Hacienda en 1800, bajo el gobierno Godoy, y era asiduo de los más ilustres círculos nobiliarios ilustrados de Madrid, entre otros los de la duquesa de Alba y la condesa-duquesa de Benavente⁴³⁸.

438. Piña Homs, R., «Miguel Cayetano Soler, servidor de un estado en bancarrota», en *Memories de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 19 (2009), pp. 127-145.

Para situar al lector con mayor precisión ante la coyuntura a la que se enfrentaba nuestra actriz por la súbita y al parecer inesperada demanda de divorcio, conviene citar algunos datos relativos al divorcio en la España del antiguo régimen.

La legislación eclesiástica definió el matrimonio desde el concilio de Trento y llega al siglo XVIII sin apenas cambios. El matrimonio eclesiástico era el único posible en la España del Setecientos y se identifica por su indisolubilidad y su carácter público. La reglamentación de los aspectos relativos al matrimonio fue efectuada por los padres conciliares en la sesión XXIV de Trento. En ella se establecían la sacramentalidad del nexo conyugal, determinados requisitos para la celebración válida del mismo (inexistencia de impedimento por consanguinidad o afinidad, supresión de los matrimonios clandestinos, etc.) y los mecanismos por los cuales el cónyuge podía solicitar el fin de la vida conjunta.

La disolución del matrimonio era, en teoría, imposible excepto por la muerte del marido o la esposa; en todo caso el *divortium quoad thorum et habitationem* no suponía la disolución del matrimonio, y sólo permitía la separación de los cónyuges. Entre las causas que motivaban su concesión estaba la de adulterio, la única que comportaba separación perpetua. Otras causas, como la educación no católica de los hijos por parte de alguno de los cónyuges, llevar una vida moral desarreglada o malos tratos y sevicias, sólo daban lugar a la concesión de una separación temporal.

El juez competente para los pleitos de divorcio era el obispo de la diócesis en cuestión y en su lugar el vicario general, aunque las sentencias podían ser apeladas ante el Tribunal Metropolitano y, en última instancia, al tribunal de la Rota, residente también por delegación en la Nunciatura Apostólica. Aún más difícil era conseguir la nulidad matrimonial, a no ser que mediaran impedimentos graves como el parentesco cercano de los cónyuges no alegado previamente, el haber sido forzado el matrimonio, y la impotencia de uno de aquellos, siendo competente en estos casos sólo la Santa Sede directamente.

La solicitud de divorcios era muy escasa en relación a los matrimonios celebrados, no llegando a superar el 6 por 1000 en las últi-

mas décadas del siglo XVIII en una ciudad como Cádiz, cifra que puede generalizarse con pequeñas diferencias al resto del territorio de la monarquía. Las causas de este corto número de solicitudes de divorcio deben achacarse a lo costoso del pleito y a la exposición pública que, sobre todo en comunidades no muy numerosas, suponía para los cónyuges, especialmente la mujer. Paradójicamente, eran mucho más numerosos los pleitos en los medios sociales humildes, pues a las personas de prestigio la causa acababa perjudicándoles, y optaban por recurrir a otras soluciones⁴³⁹.

Las demandas de divorcio eran presentadas, en su mayor parte, por mujeres contra sus esposos; y en lo que respecta a la tipología delictiva sobresalía notablemente la sevicia o malos tratos continuados. Sin embargo, la concesión de la separación marital por causas vinculadas a la violencia sólo resultaba factible a ojos del juez cuando ésta era de tal grado que supusiese un riesgo real y constatable para la vida de quien la sufría. Otras demandas eran presentadas por adulterio, despilfarro de los bienes dotales, enfermedad contagiosa, y algunos ejemplos más de menor importancia.

2. LA VIDA SIGUE

Rosario Fernández vivía desde noviembre de 1783 recluida en su domicilio por orden de la vicaría eclesiástica. En efecto, el procurador Aller había solicitado en nombre de Castellanos que se *depositara* a su mujer en su propia casa, bajo la responsabilidad y con acuerdo del autor de su compañía, Manuel Martínez, y se consignara el sueldo de esta para la «costa del depósito y alimentos». La hija de ambos debía entregarse a su padre para apartarla de malos ejemplos. Por su parte, y en virtud de la demanda de su mujer, Francisco Castellanos había sido expulsado del domicilio conyugal y consignados sus ingresos de cobrador de aposentos en el teatro

439. Morgado García, A., «El divorcio en Cádiz en el siglo XVIII», en *II Coloquio de Historias locales*, Cádiz, 1990.

del Príncipe para subvenir a la manutención y custodia de la única hija del matrimonio.

Mientras estos nubarrones de tormenta agobiaban su vida, Rosario Fernández continuaba su trabajo teatral. Tras la comedia de Navidad de aquel año, la temporada terminaba en febrero de 1784 con la representación de *La Pamela* (9-13/2), traducción de la obra homónima de Goldoni, y una vez más la comedia de magia, *El asombro de Francia, Marta la romarantina*⁴⁴⁰ (14-24/2), historia de Marthe Brossier, una mujer poseída por el demonio en la Francia del siglo XVI. Como siempre en este tipo de espectáculos, se produjeron suculentas recaudaciones.

En ambas comedias se lucía en papeles estelares la Tirana, destacando su «naturalidad» en el papel de Pamela. El argumento de esta comedia puede resumirse así: Lord Bonfill está perdidamente enamorado de su criada Pamela, hija de un humilde labrador. Su familia y amigos no aceptan la afición de Bonfill, y Pamela es maltratada por Milady Daure, hermana de Bonfill, y Hernold, un frívolo amigo suyo. Finalmente, llega el padre de Pamela para llevársela consigo y resulta que es el conde de Hausping. Los amores de Bonfill ya no tienen obstáculos y se produce el feliz matrimonio.

Respecto a *La Pamela*, el *Memorial literario* de febrero de 1784 comentaba 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 Bonfill, 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 de los afectos que expresaban, que parecía bien imitado el carácter inglés: la locura amorosa de Bonfill, la naturalidad de Pamela, la superioridad con que Madama Geure dominaba al Lord; sus serios argumentos, sus prontas respuestas, su resistencia en la ocasión, se veían bien

440. AVM, 1.384.

ejecutadas; el descaro y marcialidad de [Hernold], 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 a hacer grato el espectáculo, y a interesarse los espectadores en sus situaciones.⁴⁴¹

Refiriéndose a *La Pamela*, Ivy McClelland describe atinadamente la recepción del género sentimental, al que ella denomina «tragedia menor», en España, «...cuyas simples historias de “desgracias privadas” [...] sólo son “simples” para los no iniciados...», pero interesaban cada vez más a públicos que empezaban a apreciar que en el escenario se desarrollasen no sólo comedias heroicas o de enredo, o aristocráticas tragedias, sino otras en que veían representarse las incidencias que les afectaban y sentían en su vida diaria. 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 sirviente [...] 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...⁴⁴²

En ese final de temporada, debió de ser durante el mes de febrero, es decir cuando Rosario hacía de la dulce criada Pamela y evolucionaba entre los complicados efectos escenográficos de la comedia de magia de *La romarantina*⁴⁴³, Castellanos recurría al presidente del Consejo de Castilla pidiendo que se le impidiera a su esposa ser contratada como actriz para la nueva temporada y, furioso contra su mujer, fraguaba, en un rasgo máximo de osadía, un golpe de mano

441. *Memorial literario*, p. 145.

442. MacClelland, I., ob. cit., pp. 97 y ss.

443. Véase Apéndice documental. III. Teatro, 4.

que consistía en la detención de Rosario Fernández en el teatro, a la salida de una de las funciones, lo que de hecho estuvo a punto de producirse como sabemos por la información suministrada a la vicaría general por el superintendente de policía, don Bernardo Cantero de la Cueva.

En efecto, ya avanzada la instrucción del divorcio (23/7/85), el tribunal eclesiástico solicitó a Cantero que ratificase lo que Rosario Fernández había declarado respecto a sus quejas ante él y efectivamente confirmaba éste que en septiembre de 1783 (antes de la demanda de divorcio del Tirano) había presentado su esposa queja formal contra él por las violencias que ejercía para prostituirla; en su respuesta se muestra el superintendente sabedor de las repetidas infamias de Castellanos en los Reales Sitios, en Sevilla, en Cádiz y en Barcelona, despojándola varias veces de ropas y alhajas y confirmando también Cantero el favor que Rosario Fernández gozaba de altos personajes. Por entonces, el superintendente llamó a Castellanos, le reconvino y amenazó con que bastaba que su mujer hiciese formal acusación para apresarle; éste prometió arrepentimiento, pero a cambio de que no entrasen en su casa Palafox y algunos otros; Cantero le prometió que así sería.

A continuación, el Tirano puso la demanda de divorcio y, según el relato de Cantero,

...es cierto que posteriormente, valiéndose de un confidente llamado Juan de Reyes y otros, cometieron el atentado de suponer órdenes del Exmo. Sr. conde de Floridablanca y mías para la prisión de la M^a del Rosario Fernández y la intentaron con escándalo en el vestuario del Teatro Público, y con justificación de este hecho y otras amenazas procedí a la prisión y castigo entre otros a Juan de Reyes poniéndole en la reclusión del Hospicio por algún tiempo.⁴⁴⁴

Finalmente, Castellanos se dirigió a la Junta de Teatros con el mismo memorial que había enviado al Consejo de Castilla, a través

444. AHDM, *ibíd.*

del 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 estaba causando en su matrimonio y en la educación de la hija común. La respuesta de la Junta a este memorial fue negativa: «...No habiendo resolución sobre el particular de S.M; [...] no ha lugar por ahora a lo que pide».⁴⁴⁵

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 se dice que padece «...principio de obstrucción en los vasos lácteos quilosos...»⁴⁴⁶, 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 Teatros⁴⁴⁷, su propósito de destruir la carrera dramática de su esposa, el Tirano continuó su ataque mostrando cartas acusatorias de adulterio al tribunal eclesiástico durante el mes de marzo siguiente.⁴⁴⁸

3. CASTELLANOS CONTRAATACA: LAS CARTAS

Acorralado, Castellanos recurrió al ataque personal, presentando una batería de pruebas en forma de cartas que pretendían confirmar el adulterio de su esposa. Hemos citado ya fragmentos de estas cartas como ilustración de pasajes cronológicamente anteriores de la vida de Rosario Fernández. Castellanos las presentaba como originales y precediendo a las alegaciones de su procurador en las que glosaba su contenido.

Entre las cartas, están las que intercambiaron Rosario y Juan Canaleta, en las que queda clara la relación sentimental entre ambos. Figuran también las cartas en que Rosario se dirige a un oficial de

445. AVM, 1-385-1.

446. AHDM, Demanda de Divorcio. Extiende el certificado médico un tal Dr. Guardiola.

447. AVM, 2-461-10.

448. AHDM, *ibíd.*

guardias valonas, probablemente el propio conde del Asalto, y la de Juan Fernández a su hija que provocó los incidentes en Sevilla, en el verano de 1776, por las sospechas de Castellanos relativas a las relaciones que su suegro trataba de facilitar entre Rosario y el llamado en la carta «Niño», es decir el joven futuro marqués de Arco Hermoso⁴⁴⁹. Con todas ellas, trataba Castellanos de demostrar las infidelidades de su mujer, remontándose incluso a este supuesto complot de su suegro para liberarla de su matrimonio.

Inmediatamente, el juez instructor ordena que Rosario Fernández declare sobre el contenido de las cartas y aporte, si las hubiere, todas las demás que, según las acusaciones de su marido, guardaba. El 20 de abril siguiente, estamos ya en 1784, Rosario Fernández hace declaración por escrito, al parecer de su puño y letra, y desde luego firmada por ella, «María del Rosario Fernández», en que declara que no tiene ninguna carta, pues las que recibió de su marido las rompió por no contener nada importante.

Castellanos preparaba un ataque aún más furioso y el tema de las cartas quedó, de momento, en suspenso. Retomada la iniciativa por Rosario y su defensa, como veremos, la prueba se sometería un año después a un equipo de peritos calígrafos, todos ellos maestros de primeras letras reconocidos por el Consejo de Castilla, cuyo dictamen fue que las misivas estaban manipuladas y carecían de valor probatorio.

4. CELEBRACIONES DE LA PAZ CON INGLATERRA: EL CONCURSO DRAMÁTICO (1784)

A primeros de marzo de 1784, se anunciaba por la *Gaceta de Madrid* la convocatoria de un concurso literario para «...estimular a los ingenios...», ofreciendo recompensar con sendos premios de 50 doblones cada uno al autor o autores de las dos mejores obras que se presentasen con arreglo a ciertas condiciones. Entre ellas, que la

449. Véase *Dramatis Personae*.

pieza fuese original y que, en el caso de la tragedia, fuera de asunto de nuestra historia, y en el de la comedia, ridiculizase costumbres o vicios nacionales. Por otra parte, las obras debían estar escritas en verso y no ser ni óperas ni zarzuelas. El plazo de presentación era de dos meses, y se nombraba a un jurado presidido por don Gaspar de Jovellanos.

El motivo del concurso era la celebración (decretada en octubre del año anterior) del feliz alumbramiento de los infantes gemelos Carlos y Felipe por la princesa de Asturias, nacimiento que garantizaba sobradamente la continuidad de la dinastía, aunque desgraciadamente los infantes murieron el otoño siguiente. Se aprovechaba también para celebrar la paz firmada con Inglaterra en el verano anterior. Los festejos se programaron para el mes de julio de 1784, coincidiendo con la estancia de la familia real en la capital, y entre los regocijos previstos se produciría el estreno de dos de los dramas seleccionados entre los presentados al concurso.

La temporada teatral de aquel año se había abierto en la pascua de Resurrección con la habitual comedia del siglo de oro, en este caso de Calderón, *Dicha y desdicha del nombre*, acompañada de un sainete de Ramón de la Cruz, *Garrido celoso*⁴⁵⁰. A pesar de la enfermedad que acababa de certificarse a Rosario Fernández, participó la actriz en la representación, no sólo de la comedia sino también del sainete.

Sin embargo, hemos comprobado documentalmente que durante esta temporada, entre el 11 de abril y el inicio de las funciones 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. Deducimos este respiro de las hojas llamadas «Gastos de tablado», conservadas entre la documentación de los teatros, en las que los autores de las compañías consignaban día por día cuándo se producían estos gastos, y donde se relacionaba también, habitualmente a la vuelta de la hoja en cuestión, las rebajas de ración, es decir, las ausencias de los actores.

450. AVM, 1-385-2.

No obstante esta interrupción en su actividad, entre los días 21 y 24 de mayo representó la Tirana en el teatro de la Cruz uno de sus mayores éxitos, según Cotarelo, *La locandiera* de Goldoni en traducción del dramaturgo López de Sedano, quien la tituló *La posadera feliz o el enemigo de las mujeres*. En esta ocasión dice el erudito asturiano que en la citada obra, la Tirana

...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 a los halagos femeninos...⁴⁵¹

A pesar de la formación teatral de Rosario Fernández y quizás su carácter adusto, sin duda ya había demostrado la actriz suficiente versatilidad, no desde luego como para el papel de una graciosa, pero sí para los distintos colores de los numerosos personajes femeninos de los que se había hecho cargo, casi olvidado 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 sentimental, la «tragedia menor» o también el «drama urbano», tan del gusto de los públicos de la época.

El descanso se completó para Rosario al no participar en las funciones que los cómicos de los teatros de Madrid hicieron a finales del mes de junio ante los príncipes de Asturias, en Aranjuez. El conde de Floridablanca explicaba la intención de estas funciones en carta al corregidor Armona: «...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...»⁴⁵². Luego escribe a Armona diciéndole que la función será el 27 de junio y que el sábado anterior vayan ya los músicos al Sitio⁴⁵³. Por esta carta sabemos que ya desde 1783 se hacían estas funciones (en las que, curiosamente, sólo actuaban hombres, incluso en

451. Cotarelo y Mori, E., *Mª del Rosario Fernández...*, p. 114.

452. AVM, 1-160-33.

453. La carta-orden de Floridablanca es de 14 de junio de 1785.

los papeles femeninos), consistentes en una selección del repertorio popular habitual en los teatros de Madrid: salteado de tonadillas y sainetes, así como fragmentos de óperas italianas adaptadas, arias sueltas y «tiranas»⁴⁵⁴. Este interés de los príncipes de Asturias por las escenas populares y sus manifestaciones literarias, musicales y dramáticas era contemporáneo a las escenas que para decoración de sus estancias reales venía pintando por entonces Francisco de Goya. Todo ello nos parece indicio claro de los gustos de los futuros reyes y del matiz popular nacionalista que imprimirían luego a su reinado.

Volviendo al referido concurso literario, *La Gaceta* del 1º de junio anunciaba como laureadas las comedias tituladas *Los menestrales*, de Cándido María Trigueros, y *Las bodas de Camacho*, escrita por Juan Meléndez Valdés. Ni Trigueros ni Meléndez eran madrileños ni se movían en torno a los mentideros teatrales de la capital. Pertenecían a una escuela diferente a la de los habituales «ingenios» que bullían en los ambientes teatrales, deseosos de gloria y de ingresos. Por el contrario, gozaban sin duda de protección del jurado, aparte de que se ajustaban fielmente a las condiciones de partida: *Las bodas de Camacho* trataba de nuestra gloria nacional más alta, el *Quijote*, y por su parte, *Los menestrales* incidía en la ridiculización de uno de los vicios que más preocupaban entonces a los gobernantes ilustrados, el desprestigio del trabajo manual, siguiendo la línea de dignificación emprendida por la reciente real cédula de 1783.

Las celebraciones por la paz con el inglés y el nacimiento de los infantes gemelos tuvieron lugar en los días 13, 14 y 15 de julio. Se decoró e iluminó espléndidamente la Plaza Mayor durante las tres noches, y algunos edificios públicos se adornaron con retratos del rey y los príncipes mientras que en las casas de los particulares se pusieron colgaduras, estatuas, trofeos, alegorías, e imágenes de ilustres gemelos como Cástor y Pólux, Rómulo y Remo, Jacob y Esaú,

454. Tiranas: canciones bailables, de tema amoroso o picaresco, con acompañamiento de uno o dos instrumentos, sobre todo guitarra, pero también piano. Desgajadas de las tonadillas, se cantaban en tertulias aristocráticas y en los teatros. Gozaron de gran popularidad, agrupadas en colecciones, la mayoría de las veces manuscritas. Véase Pajares Alonso, R. L., *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid, 2010, vol. 2, p. 214.

Hércules e Íficlo y demás, destacando entre aquellas los palacios del duque de Híjar, del marqués de Cogolludo, en la calle de Atocha, y los de Medinaceli, Villahermosa y Alba decorados con tapices, cornucopias y profusa iluminación de arañas.

A las cuatro de la tarde del día 13 salió del corralón grande del Prado una máscara que consistía en cinco carros triunfales con figuras alegóricas, tirado cada uno por seis caballos enjaezados, precedidos de timbales y clarines y acompañados de comparsas que bailaron ante el Real Palacio con disfraces alegóricos. Se repitió la máscara los días siguientes y bailó en la Plaza Mayor, donde el día 15 la vieron de nuevo el rey y su familia. Asistieron a estas fiestas más de 20.000 forasteros que llenaron la ciudad a rebosar.

Las dos funciones teatrales previstas para los actos tuvieron lugar en los teatros decorados y adornados al efecto, desempeñando la música un papel especial no sólo fuera de los teatros, con conciertos y acompañamiento a los eventos de calle, sino en el interior de estos. La orquesta que ilustró y acompañó *Los menestrales*, dirigida y compuesta su música por Blas de la Serna⁴⁵⁵, contaba con 9 violines, 2 violas, 2 oboes, 4 trompas, y tres bajos y timbales⁴⁵⁶. Una formación orquestal semejante acompañaba la representación de *Las bodas de Camacho*, cuya composición musical y dirección estuvo a cargo de Pablo Esteve.

El estreno de *Los menestrales* de Trigueros se produjo en el teatro del Príncipe el día 16 de julio, estando en cartel hasta el 26, mientras *Las bodas de Camacho* de Juan Meléndez Valdés se estrenaba el mismo día, con la participación de la Tirana en el papel de Quiteria, y permaneció en cartel hasta el 29 de julio. En listas de invitados y reservas de asientos de luneta para una de las funciones de *Las bodas*, coincidían dos conocidos «apasionados» de la Tirana, don Joaquín Palafox, asiduo del teatro, y don Ramón Francisco de Paula Ibarra,

455. Véase *Dramatis Personae*.

456. AVM, 1-385-1. El coste total de la orquesta era de 420 reales diarios: cobraban 16 reales todos sus componentes, excepto los dos primeros violines que percibían 25 reales, los 4 trompas (20 reales), y los bajos (24 reales).

conde de Mora⁴⁵⁷, joven aristócrata que había perseguido a Rosario Fernández hasta que su linajuda familia intervino para prohibírselo, según se nos cuenta en el expediente de divorcio.

Por su parte, Joaquín de Palafox había sido intimado desde el inicio de los pleitos de divorcio por el mismo gobernador del Consejo de Castilla, el conde de Campomanes, a cesar «...en toda comunicación directa o indirecta con María del Rosario Fernández [...] pues aunque en el fondo no fuese criminal, la graduaba de tal el marido haciéndole autor de las disensiones con su mujer [...]; haciéndose estas discordias objeto de la conversación pública como lo eran regularmente los más de los sucesos de los cómicos»⁴⁵⁸. A esta comunicación de Campomanes contestaba el corregidor Armona que «...aunque no tiene noticia de que Joaquín de Palafox vaya a la casa de María del Rosario, sí asiste diariamente a la luneta del teatro donde ella representa; y que está hecho un público agente de sus negocios y pleitos, sosteniéndola contra su marido...».

En cuanto a las recaudaciones de *Los menestrales*, se cifraron en 34.514 reales, con una media diaria de 3.137, mientras que la comedia pastoril de Meléndez recaudó en total 67.966 reales, una media diaria de 4.856, con especial entrada de público en los dos domingos que abarcó la representación, lo que no ocurrió con la obra de Trigueros. A pesar de estas cifras de aceptación pública, 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. Se detuvo en ambos estrenos el *Memorial literario*, periódico que seguía expresas «...directrices del poder civil para que contribuyesen a proscribir las comedias perniciosas y de mal ejemplo...», como señala Inmaculada Urzainqui⁴⁵⁹.

El *Memorial* dedicaba una sección mensual a la crítica de las obras que se hacían en los teatros de la capital, incluyendo en su núme-

457. Véase *Dramatis Personae*.

458. AGS, Gracia y Justicia, leg. 850.

459. Urzainqui, I., «Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica», en *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1995, p. 162.

ro de julio una detallada descripción de las fiestas organizadas en Madrid, de las que formaban parte los dos estrenos teatrales aludidos. Por cierto que entre sus colaboradores se encontraban el propio Trigueros, el dramaturgo López de Ayala, censor de los teatros de Madrid, y su sucesor a partir de 1787, don Santos Díez González⁴⁶⁰. Al margen del *Memorial*, aparecieron referencias a las obras premiadas de Trigueros y Meléndez en impresos probablemente dictados, en tanto que publicados y costeados por los interesados, por la envidia y el recelo de los postergados por la decisión del jurado.

Entre los suscriptores del *Memorial*, cuyas listas figuraban en algunos ejemplares, vemos a la crema de la sociedad madrileña: el duque de Alba, la condesa-duquesa de Benavente, el duque de Híjar, el conde de Fernán Núñez, y otros personajes que ya nos son familiares como el abogado de Rosario Fernández, Miguel Cayetano Soler, y algún actor, como Pedro Ruano, «barba» de la compañía de Martínez. No hemos encontrado a Rosario Fernández, pero ello no significa que no siguiera la publicación, pues no era de buen tono que las mujeres aparecieran como cultas lectoras.

A este respecto, Elisabel Larriba ha estudiado (a partir de listas de suscripción) el público femenino de la prensa en aquella época y concluye que el porcentaje de mujeres lectoras de prensa era muy pequeño, sólo el 2,2%. Se ha calculado que a fines del XVIII un 43% de la población masculina estaba alfabetizada frente a sólo el 14% de la femenina. El desfase de estas cifras demuestra que eran pocas las mujeres que, «...demostrando cierta independencia, actuando o no del mismo modo que su esposo, sintieron la necesidad de abonarse a un periódico con su propio nombre, manifestando así que estaban en sintonía con los nuevos tiempos»⁴⁶¹. Pesaban grandemente los prejuicios contra la mujer culta, a la que se tachaba de «bachillera».⁴⁶²

460. Véase *Dramatis Personae*.

461. Larriba, E., *El público de la prensa en España...*, p. 156.

462. RAE, Cas G, 1852: «BACHILLERA. La mujer entremetida, parlanchina y aún petulante. Úsase también como adjetivo en terminación femenina, para aplicarlo a la que habla mucho o más de lo necesario...».

Al mismo tiempo que la Tirana preparaba y representaba *Las bodas de Camacho*, tenía que enfrentarse a acusaciones de su marido para implicarla nuevamente en continuados adulterios. En efecto, a primeros de julio se recibían en el juzgado eclesiástico denuncias firmadas por el mismo Castellanos, es decir, no a través de su abogado, a quien por falta de recursos había tenido que renunciar, donde contraatacaba con acusaciones de nuevas «prostituciones». Resumiendo, la acusaba de acudir desde hacía algún tiempo a una casa de la calle del Gobernador, situada también entre Huertas y Atocha, ya cerca del Prado, donde la visitaban algunos sujetos, entre ellos un regidor del cabildo madrileño y acaudalado comerciante, don Hermenegildo Suasnabar, y el conde de Mora, a quien ya hemos citado anteriormente. Las acusaciones eran terribles pues en ellas deslizaba la idea de que Suasnabar, recientemente fallecido, había muerto del «mal gálico» que le había contagiado Rosario, lo mismo que al conde de Mora.

Inmediatamente se citó a los testigos de Castellanos que afirmaban haber visto a la actriz en aquella casa, y que nos suministran algunos detalles interesantes del aspecto que Rosario Fernández presentaba por entonces. Uno de ellos la describe como «...de una estatura regular, garbosa, blanca y delgada...», vistiendo «...manto o mantilla negra...» y yendo hacia «...la costanilla de los Desamparados y la calle de S. Juan...» en dirección a la calle del Gobernador; otro testigo describe «...la cara, que la tiene blanca bastante, de pocas carnes, de estatura regular...» y dice que viste «...basquiña de aguas y mantilla negra, guarnecida de blondas del mismo color...»; otro habla de «...su estatura regular, algo delgada...» y se refiere también a su vestuario: «...basquiña de groditud, mantilla de mil flores, zapato de seda color panza de sapo y tacon color de rosa...».

Previamente, habían llegado a oídos de Rosario los rumores que Castellanos propalaba por el barrio, relativos a las acusaciones que luego hizo efectivas ante el tribunal. Para defenderse de ellos, el 15 de junio de 1784 firmaba «María de el Rosario Fernández» [sic] un escrito pidiendo que se aclarasen las calumnias y bulos que corrían respecto a su ida a la casa de calle Gobernador, pues ya recelaba que Castellanos los estaba extendiendo y los usaría contra ella. Como

respuesta, Martín de Contreras, alcalde de barrio de la Plazuela de San Juan, y Vicente de Parga, escribano, levantaron acta sobre los rumores en torno a la actriz, convocando a los testigos y demostrando la falsedad de las acusaciones de Castellanos.

La Tirana había logrado desmentir los hechos, pero las habladurías permanecieron durante el verano, coincidiendo con las celebraciones antes descritas. Entre los testigos que aportó la actriz para desmentir las prácticas de que la acusaba su marido, figuraban algunos de los integrantes de la compañía de Martínez, cuyos testimonios nos aportan datos de la vida que la actriz llevaba por aquellos días. Manuel de León, de 68 años, apuntador primero de la compañía, afirma que

...es cierto que el día 5 de julio próximo estuvo M^a del Rosario Fernández en la función de toros que se celebró por la mañana en la Plaza de la Puerta de Alcalá en el balcón número ciento desde las 9 hasta las 12 y media [y que le consta porque estuvo con ella y que luego se fue a su casa en un coche; y también que] con motivo de los ensayos que tuvieron que hacer de la comedia intitulada las Bodas de Camacho que se estaban practicando en los principios del mes de julio próximo (a los que tiene que asistir el que declara) hace memoria de que en ninguno de los días en que se ejecutaron dichos ensayos faltó a ellos la citada M^a del Rosario Fernández...⁴⁶³

Y lo mismo declara otro compañero, Vicente González, sobre la asistencia de Rosario a los toros y al ensayo, añadiendo que en la mañana del día 9 acudió al ensayo

...el Sr. marqués de Hermosilla, comisario de los teatros públicos, con los sastres para hacer los vestidos para el día 20 del propio mes y concluido dicho ensayo se retiró la susodicha en compañía del declarante y de Vicente Romero a su casa...

463. AHDM, *ibíd.*

5. AMARGURA, ENFERMEDAD, RUINA

La situación personal de María del Rosario Fernández queda patente en el memorial que a principios de la temporada 1785-1786 eleva a la Junta de Teatros, en el momento en que se procedía ya a la formación de las compañías. El memorial venía precedido el día anterior, 10 de febrero, por una certificación médica de don Manuel Gilabert, «...médico de familia de S.M...» y «...don Antonio Flamenco, médico en esta corte...», que acredita que Rosario Fernández había sufrido un cólico bilioso y logrado alivio por 2 sangrías, baños generales y otros medicamentos, y prescribe la necesidad de retirarse «...a S. Martín de la Vega u otro sitio semejante, tomar leche de burra y hacer moderado ejercicio, o de lo contrario se arriega a quedarse gafa o baldada». El certificado se acompañaba de petición del abogado de Rosario, don Miguel Cayetano Soler, para que el tribunal concediese permiso a su defendida para marcharse.

Los entresijos de toda su batalla matrimonial, que conocemos por su expediente de divorcio, arrojan luz sobre el citado documento que constituye la versión «oficial» que de los hechos daba entonces la actriz, y que reproducimos completo, dado su interés, en el Apéndice documental⁴⁶⁴. El testimonio lleva la escueta firma de María Fernández. Nunca hemos visto que Rosario Fernández firmase con el alias por el que todo el mundo la conocía y que sí utilizó para dirigirse a su público en el teatro alguna vez, como hemos visto en la despedida de la temporada 81-82. No le agradaría seguir siendo conocida como la esposa de el Tirano. La Junta de Teatros en reunión posterior accedió a la petición económica que la actriz hacía en el memorial, pero las reticencias de alguno de los componentes de la Junta llevaron a Armona a solicitar un informe de la Contaduría para que esta evacuara cuentas de lo que María Fernández ingresaba desde que servía en los teatros de Madrid⁴⁶⁵.

Rosario unía su amargura personal a su ruina económica. Los expedientes de formación de compañías de cada año, al inicio de

464. Véase Apéndice documental. III. Teatro, 2.

465. AVM, 2-461-15.

las temporadas, reunían gran cantidad de quejas de los cómicos sobre sus dificultades para vivir con los ingresos del teatro. ¿Reflejaban estos memoriales la verdad o eran el recurso habitual de los actores para obtener ingresos adicionales que remediasen su desorden económico?

La actriz amenazaba en su memorial veladamente con marcharse de Madrid. Con toda probabilidad estaría pensando en contratar sus servicios para el teatro de Cádiz, donde los ingresos de los cómicos eran mayores que en la capital. La repetida cantinela de las diferencias de sueldo en los teatros de Madrid con respecto a los de Cádiz era probablemente cierta.

A fines de la 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 y hemos visto en los contratos existentes en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid que la costumbre era el pago de cantidades superiores a las de la capital, pagaderas en tres partes. La primera 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, una primera dama como Josefa Carreras era contratada por 60 reales diarios, mientras en Madrid eran 30 reales más la ración de 8 reales. 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 graciosas y sometidas a ciertas condiciones⁴⁶⁶. Para concluir, suponemos que

466. AHPM, escribanía de don 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 cada uno de los 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...»; ambos podían trabajar en el teatro español o en cualquier otro de

los ingresos anuales de los cómicos en Madrid y en Cádiz no serían tan diferentes, pero seguramente, y a falta de una cartelera gaditana que nos informe sobre la frecuencia de espectáculos, el trabajo sería menos agobiante allí que en Madrid.

Vamos a intentar componer algunas ideas sobre la economía de los cómicos en la década de los 80 del siglo XVIII en Madrid. Con los casos extremos del actor y dramaturgo catalán Luis Moncín⁴⁶⁷ (galán 10º de su compañía) y Rosario Fernández, primera dama, abarcamos prácticamente el abanico de ingresos máximo y mínimo de los cómicos. Moncín ingresaba, según él mismo dice, unos 4.500 reales anuales, más las ayudas de Corpus y Navidad que a tenor de lo que suponían para los primeros galanes, unos 2.500 reales anuales, para un 10º galán no superaban los 1.200 reales; y por los datos que tenemos nuestra primera dama, un año con otro haría unos 12.000 reales, incluyendo las citadas extras.

Recurriendo a diversas fuentes de historia económica⁴⁶⁸, se nos informa de que el salario de subsistencia de una persona soltera en el Madrid de la época sería de 6 reales para el inicio de la década y de 8 reales para los primeros años 90. Moncín nos habla de una familia de 5 miembros y la Tirana sabemos que tenía a su cargo una hija y varios criados (4 o 5, según se deduce de su expediente de divorcio, donde son llamados a declarar).

Cádiz. Josefa Carreras era contratada por 60 reales diarios y Pedro Ruano por 45 reales diarios. Se anticipaban a Josefa Carreras «...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 reales, que debía ir devolviendo con el resto de 20 reales de su paga diaria.

467. Véase *Dramatis Personae*.

468. Hamilton, Earl J., *Guerra y precios en España, 1651-1800*. Alianza Ed., Madrid, 1988. Tortella, J., *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2002, pp. 428-450: este autor hace un minucioso examen de los costes de la cesta alimenticia y de subsistencia en el Madrid del ilustre compositor italiano, coetáneo de nuestra actriz. Llopis Agelán, E. y García Montero, H., *Coste de la vida y salarios en Madrid, 1680-1800*. Documentos de Trabajo, nº 0901, Asociación Española de Historia Económica, 2009.

Con estos datos y los soportes de investigación económica que hemos consultado, el cómico catalán debía de tener unos gastos mínimos anuales de unos 6.570 reales que se obtienen de multiplicar los 6 reales de subsistencia para una sola persona por un coeficiente de 3 para el resto de su familia. Podemos decir, pues, que Moncín ingresaba unos 6.500 reales anuales, con lo que desde luego eran fundamentales los ingresos adicionales que como dramaturgo obtenía. Sus peticiones de apoyo estaban por lo tanto justificadas, especialmente por el incremento del coste de vida que se fue produciendo conforme transcurría la década de los 80.

En cuanto a la Tirana, calculando sus gastos básicos en unos 30 reales diarios, obtenidos por la multiplicación del salario de subsistencia por un coeficiente de 5, y suponiéndole un mayor tren de vida como primera dama, sus gastos anuales por este concepto ascenderían a unos 12.000 reales. Es sabido que el renglón suntuario en aquella época era muy alto y que los cómicos tenían que vestirse para la escena a costa de ellos mismos. Las noticias de la época siempre nos trasladan la suntuosidad con la que se ataviaba la Tirana, y su profuso enojamiento. Quizás los ingresos corrientes de Rosario Fernández producirían un pequeño superávit anual que no podemos cuantificar exactamente, pero que podría dar lugar a cierto ahorro. Pero ello no podría explicar su posterior compromiso con Martínez a partir de la temporada 88-89, adelantándole 60.000 reales para los gastos de autoría. No cabe duda de que debía de recibir apoyos económicos de sus altos protectores y amigos.

Por otra parte, ella misma nos cita los cuantiosos gastos de su batalla matrimonial, aparte de que en los años difíciles de sus enfermedades, especialmente las temporadas de 1787-1788, 1788-1789 y 1789-1790, seguramente se vieron mermados de manera importante sus ingresos, no sólo por las continuas rebajas de ración debidas a sus ausencias, sino también por cobrar medio partido (salario fijo) en la última de ellas⁴⁶⁹. A falta de localizar la liquidación de su testamen-

469. AVM, 2-462-16: en la lista de los que formaron parte de la compañía de Martínez en la temporada 1789-1790, se dice que la Tirana cobra «...media parte: 15 rs. y ración 8 rs...»; en la compañía de Ribera, Juana García, su primera dama, «...cobra 30 rs... y 8 de ración».

to, no podemos concluir si realmente vivió en la abundancia o están justificadas sus continuas peticiones de ayuda económica a la Junta de Teatros de Madrid.

Por los datos con que contamos, es probable que Rosario tomara unas vacaciones durante el verano de aquel año de 1785. Estas vacaciones pudieron deberse en realidad a una recaída en su enfermedad que se produjo probablemente a fines del mes de julio, según se dice en el expediente de divorcio, encallado por aquella época, y de la que a trancas y barrancas se sobrepuso para volver a trabajar en el mes de septiembre siguiente.

Después de insistir en el testimonio de las cartas que había presentado en marzo de 1784, Castellanos había solicitado pruebas caligráficas en el mes de abril de 1785, y en agosto de ese mismo año solicitaba nuevas declaraciones de sus testigos iniciales para que se ratificaran en los testimonios que habían apoyado su demanda de divorcio por adulterio. El tribunal procedió a solicitar estas declaraciones y, aunque algunos ratificaron lo dicho, no lo hizo el testigo que en un principio había resultado decisivo, Ramón Leonart, oficial de la sala del crimen de la audiencia de Barcelona, sobrino de Castellanos y hombre de mucha confianza de ambos esposos, a quien confiaron la conducción de la pequeña Antonia, entonces de 6 años, desde Barcelona para reunirla con sus padres ya juntos en la capital, cosa que ocurriría probablemente el verano de 1782. Al parecer, cuando fue reclamada a Madrid, Rosario dejó en Barcelona a la hija común bajo la tutela de su padre.

Debió de resultar duro para la madre esta separación de su hija. Rosario había ya tenido tres niños, muertos probablemente en la primera infancia, y sólo le quedaba esta hija de la que hubo forzosamente de separarse. Cabe preguntarse si no habría sido más sensato acudir a Madrid con su hija de 4 años entonces. Aunque quizás Castellanos iba a tener más posibilidades de ocuparse de la pequeña en Barcelona, dada su dedicación empresarial, mucho menos intensiva que la de una actriz, la situación creada no dice mucho en favor de la vinculación de Rosario con su hija. A este respecto, sólo podemos añadir un párrafo de la carta que Rosario

envía a Castellanos, desmintiendo los rumores de sus infidelidades en Madrid, en julio de 1780:

...Hijo de mi alma y de mi corazón no te puedo explicar el gozo que he tenido cuando recibí tu carta porque no cesé de besarla y de llorar de ver que te habías desengañado, que esto lo ha permitido el beato Miguel de los Santos porque viendo que mi hijita a quien yo tanto adoro me abandonaba, que con todo no lo creía porque ya yo sé que perderás cuanto hay en el mundo por tu hijita, me fui llorando a Jesús^[470] que es donde esta el santo y le he empezado a hacer una novena porque el santo volviera por mi causa y te hiciera conocer la verdad.

Así pues, el testigo Lleonart, insistentemente solicitado por el abogado de Rosario Fernández, depone con claridad acerca de las dudas sembradas por Castellanos en relación a la conducta de su mujer: las tertulias en casa de Rosario eran perfectamente honestas, especialmente en lo que se refiere a Palafox; además, el testigo dice que recordaba que Castellanos le había reconocido que interpuso la demanda de divorcio para librarse de la jurisdicción ordinaria con la que le había amenazado Cantero (teniente del corregidor de Madrid) en respuesta a las denuncias de su esposa a fines del verano de 1783, poco antes del inicio de los pleitos de divorcio. Era claro que Castellanos recurrió a la vicaría porque debía de saber que si lograba probar el adulterio de su esposa lograría someterla de nuevo, pues ello era decisivo según las leyes canónicas, y evitaría el efecto de las denuncias de su esposa. Por otra parte, declaraba Lleonart que Palafox acompañaba al teatro a Rosario como un «apasionado», y que este era un sujeto honesto y nada debía temerse sobre la educación de la niña.

En esta escaramuza final de la guerra matrimonial, a fines del verano de 1785, intervino don Antonio de Valladares y Sotomayor,

470. Se refiere a la iglesia de Jesús de Medinaceli, nombre debido al patronato de los duques de Medinaceli. El beato Miguel de los Santos (1591-1622) acababa de alcanzar su beatificación en 1779 y gozaría de gran predicamento en la época por la fama de sus milagros.

el prolífico dramaturgo. De las quince obras que se estrenaron en esta temporada teatral por las dos compañías de Madrid, ocho lo fueron por la de Martínez y entre los «ingenios» que proveyeron novedades, destaca una vez más 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 Martínez. Ya hemos citado la privilegiada relación que Valladares mantenía con los de Martínez y su primera dama. Este «ingenio» profesaba especial admiración por Rosario Fernández, como recordaría en 1797 cuando en un periodo de alejamiento del mundo del teatro, publicó su novela *La Leandra*, dedicándola a nuestra actriz:

A LA SEÑORA D^a MARÍA 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 tributo. Si fuese aquella se la pago; y si fuese este, lo contemplo con merecimientos para otros mayores [...]⁴⁷¹

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 del Tirano. Valladares se había prestado ya a testificar el 20 de marzo de 1784 en contra de Castellanos⁴⁷². Y ratificándose en lo declarado, volvió a testificar a favor de la actriz en otoño de 1785, cuando la Tirana intentaba cerrar tan cruenta batalla judicial. Testificó entonces don Antonio, declarando ser de edad de 43 años y que en los más o menos 6 años que decía conocer a Rosario Fernández y a su marido, había oído sobre «...el talante seductivo e inductivo que ha guiado la vida de Castellanos...»; también

471. *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.*

472. AHDM, *ibíd.*

«...el haber proferido Castellanos en su presencia la escandalosa expresión de que ningún marido de mujer dependiente del teatro debía privarla de que se prostituyese...», y que, reconvenido por el testigo con el temor de Dios y honor del matrimonio, respondió aquel que el honor era un duende que «...pocos le conocían, aunque todos le cantaban...».

6. LA ESPERADA SENTENCIA DE DIVORCIO (1786)

El 24 de abril de 1786, por fin, después de todo un año en que Castellanos y sus abogados trataron de dilatar al máximo el proceso de divorcio, se emitía sentencia por la vicaría eclesiástica.

Previamente, en febrero, Isidro Aller, procurador de Castellanos, contestaba las continuas requisitorias de la parte de María del Rosario para unas últimas alegaciones previas a la sentencia, en un escrito donde afirmaba que «...es curioso un litigio en que ambas partes pretenden lo mismo...», por lo que, «...siendo así, habría que ver las culpas de cada uno, y considerando que María del Rosario ha cometido infinitos adulterios, lo que es una verdad igual que la de que su marido consentía...», y reconociendo que, como arguye Rosario Fernández, no solo ella consentía sino que él la prostituía, sólo cabe concluir que «...ella no era casta como Lucrecia...», preguntándose cómo la esposa «...olvida que no es justo atribuir un delito de perversidad para excusar un exceso de fragilidad...». Por todo ello pide la separación matrimonial, a lo que contesta el procurador de la Tirana solicitando la conclusión de la causa.

La sentencia dictaminaba que no había lugar en derecho canónico al divorcio, pues aunque se había probado la infidelidad de Rosario Fernández, también se había probado el consentimiento y la práctica de lenocinio por Francisco Castellanos. Declaraba, por tanto, la separación temporal para evitar el influjo malvado de Castellanos sobre su esposa, y pedía a continuación la enmienda de ambos para que volvieran a reunirse en matrimonio. A la hija, hasta que esto último se produjera, debían ingresarla en un colegio o escuela de mutuo

acuerdo, estando reservado su cuidado a Rosario Fernández y el pago de los gastos a Castellanos.

Considerando las dos partes que aquella conclusión nada solucionaba, recurrieron la sentencia ante la nunciatura, que ordenó la inhibición en la causa de la vicaría de Madrid y el paso de esta a la nunciatura apostólica (octubre-diciembre 1786)⁴⁷³. No hemos podido encontrar ningún procedimiento posterior, probablemente porque no lo hubo. Como ya hemos explicado, la iglesia no admitía el divorcio. Al ser el matrimonio un vínculo primeramente sacramental, con consecuencias civiles, era indisoluble también a estos últimos efectos. No podía existir divorcio y mucho menos anulación, por lo que ni siquiera se instruiría ante la nunciatura, o bien esta se inhibiría inmediatamente. En todo caso el matrimonio desoyó los piadosos consejos del tribunal para enmendarse y volver a unirse bajo un mismo techo. Por otra parte, reconocida la existencia de adulterio, la separación temporal se convertía de hecho en perpetua⁴⁷⁴.

7. EL VIEJO Y LA NIÑA

La laboriosa vida teatral madrileña continuaba y, al parecer, en esta temporada acudió en busca de los públicos Leandro Fernández de Moratín. Y lo hizo para el estreno que quizás había intentado en 1781, enviando a la Tirana su inflamada oda. Él mismo cuenta su nuevo intento para estrenar su primera comedia, *El viejo y la niña*⁴⁷⁵:

...En el año de 1786, leyó el autor esta comedia a la compañía de Manuel Martínez, y los galanes fueron de opinión de que tal vez no se

473. Véase Apéndice documental. II. Divorcio, 9 y 10.

474. Hernández López, C., «La historia social en el aula: el divorcio matrimonial», en *Familia, curso de vida y reproducción social en la España centro-meridional, 1700-1860*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.

475. *Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio*. París, 1826, t. I., p. 47.

sufría en el teatro por la sencilla disposición de su fábula, tan poco semejante a las que entonces aplaudía la multitud; pero se determinaron a estudiarla a pesar de este recelo...

Costó no pequeña dificultad obtener licencia para representarla, y sólo pudo conseguirse haciendo en ella supresiones tan considerables, que resultaron truncadas las escenas, inconsecuente el diálogo, y toda la obra estropeada y sin orden. La segunda dama de la compañía [Francisca Martínez, hija del autor], que frisaba ya en los cuarenta, no quiso reducirse a hacer el papel de doña Beatriz, a fin de conservar siquiera en el teatro las apariencias de su perdida juventud. La comedia volvió a manos del autor y desistió por entonces de la idea de hacerla representar...

Completa el propio don Leandro la narración de su chasqueado intento de estrenar con Rosario como primera dama en carta a Jovellanos, fechada a 25/1/87 en Zaragoza, cuando iniciaba el viaje por Francia como secretario del financiero Cabarrús. Allí se refiere a su intento, al parecer en el verano anterior, de representar la obra en Madrid. Detalla que la compuso a ratos, entre enfermedades, y que los amigos lo animaron a presentarla a los cómicos, de tal manera que finalmente él hizo una copia autorizada para que la estudiaran con vistas a su representación. Y añade:

...Que el no haber parecido bien, consistió en cuatro envidiosos que comenzaron con anticipación a desacreditarla; que el día de la representación rezaba el calendario soles picantes, y no era tarde de incienso [¿invierno?]; que la Tirana no estaba con todos sus alfileres, y que Romero pudo haberlo hecho mucho mejor, y últimamente que el apuntador no apuntaba todo a derechas, y el tramoyista estaba empeñado en que pareciese mal...

Por lo que cuenta Moratín, el estreno estuvo a punto de producirse en el verano de 1786 («soles picantes»), comenzándose incluso los ensayos. Su alusión a la Tirana puede deberse al conocido y profuso enjoyamiento de la actriz, a que él mismo se refirió alguna vez con sarcasmo, o quizás a la enfermedad que sufrió esta aquel verano,

precisamente tras el estreno de la *Cecilia* de Comella en el mes de julio, al que a continuación nos referiremos.

Por segunda vez la conjunción Moratín-Rosario Fernández parecía no funcionar. En realidad, el mundo 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 el apuntador Fermín del Rey y los cómicos Moncín y Robles deseaban estrenar sus propias piezas, o «exornar» otras para complementar sus magros ingresos, y lo hacían. Por otra parte, quizás tuvo lugar entonces un primer encontronazo con don Luciano Comella, o tal vez el argumento de la obra no gustó, o pareció oportuno, a la primera dama...

Sea como fuere, hemos encontrado testimonio documental de este intento de Moratín por estrenar su obra en una «Cuenta del sobrante de lo escrito de la compañía de Martínez del año cómico de 1786 a 1787», en la que figura «...El viejo y la niña, nueva, saca y dos copias. 60 (rs.)...»⁴⁷⁶ entre las piezas teatrales que se hicieron aquella temporada para su representación. La cuenta es de fines de temporada, es decir, de febrero de 1787, probablemente como ajuste y consignación de la existencia de esas copias, preparadas para su uso. 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.

8. LA CECILIA, «HIDALGA POBRE» Y «VIUDA HONESTA»

En el mes de julio de 1786 actuaron al alimón las dos compañías, y por las comedias puestas por la de Martínez suponemos que Rosario Fernández se mantuvo activa hasta fines de mes en que constatamos su ausencia por enfermedad, tal como acabamos de apuntar. Dos comedias de tono sentimental ocuparon a la actriz en aquel momento: *La bella pastora*, inspirada en uno de los cuentos morales de Jean-

476. AVM, 1-388-2.

François Marmontel (1723-99), *La bergère des Alpes*, y un estreno de Luciano Comella, la *Cecilia* (1ª parte), ambas en el teatro del Príncipe.

En cuanto al estreno de esta última, nos consta que participó la Tirana por el ejemplar de apunte manuscrito en que figura el reparto de los actores, haciendo la actriz el papel de «Cecilia, hidalga pobre», mientras que el primer galán 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 prolífico dramaturgo catalán Luciano Comella estrenó esta 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 Madrid⁴⁷⁷, donde también figuran repartos de actores de distintas reposiciones, apareciendo el nombre de Rosario en el papel de Cecilia. La música es de Blas de Laserna, protegido como Comella del marqués de Mortara. Parece que comenzaba entonces una fructífera relación profesional entre nuestra actriz, Comella y el propio Laserna. La vinculación de todos ellos con los ambientes militares, como explicaremos más tarde, pudiera ser la clave de esta relación.

El argumento de la *Cecilia* puede resumirse de la siguiente manera. Habiendo venido el marqués con su esposa a una aldea de donde era señor su padre el conde, que vivía en ella retirado del bullicio de la corte, se enamora de Cecilia, hidalga pobre pero honesta y casada con el virtuoso y honrado Lucas. El marqués no desaprovecha ocasión para perseguir e intentar seducir a la bella Cecilia, que resiste; Lucas se enfrenta al marqués para defender su honor, pero el noble no cesa en su empeño y planea aprovechar la noche y la fiesta del lugar para raptar a Cecilia. Embozado y seguido de sus hombres, es sorprendido por mozos de la aldea, con Lucas a la cabeza, quien es herido; el marqués intenta huir, pero es detenido, se arrepiente y pide perdón.

Comentó esta obra el *Memorial literario* refiriéndose a los defectos de forma que en ella apreciaba, lo que quedaba compensado «...por el terror de aquella escena trágica, las vivas expresiones y tiernos

477. BHM, Tea 1-16-4, B.

lamentos de su esposa...»⁴⁷⁸, en referencia al momento en que Lucas es herido por el marqués y parece haber muerto. La escena en cuestión reúne perfectamente los rasgos que se atribuyen a la comedia sentimental en «el periodo de su máximo apogeo»⁴⁷⁹, sensibilidad extrema, suspiros, patetismo⁴⁸⁰.

En el manuscrito de la *Cecilia*, llegada esta escena, las acotaciones escenográficas son las siguientes:

...Obscuro. Múdase el teatro en esta forma. En primer término [...] figurará el zaguán de una casa del 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 obscuro.

CECILIA: Ahora que la noche
entre oscuros bosquejos,
sale a pintar estrellas
borrando las pisadas del sol bello...
Romped suspiros míos,
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?

478. *Memorial literario*, agosto 1786, p. 473.

479. Cañas Murillo, J., *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994, p. 63.

480. García Garrosa, M. J., *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Universidad de Valladolid, 1990, p. 184.

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.

En noviembre del año siguiente se producía el estreno de *Cecilia viuda*, también de Comella y protagonizada asimismo por M^a del Rosario Fernández⁴⁸¹. Según un impreso que sirvió de apuntamiento, existente en la Biblioteca Histórica de Madrid⁴⁸², 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».

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, 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 cuando suenan los gritos de los Payos que van al Castañar*⁴⁸³.

481. AVM, 1-390-1. Existe además en este legajo una: «...lista de lo que se ha puesto para Cecilia (2^a) [...] Jornadas. Una media mutación de bosque largo con un telón de horizonte y una luna que a su tiempo se esconde y sale el sol. Una vista de zaguán con un telón en que se ha abierto puerta y ventana en donde se tira al galán [...] con su tabladillo. Una mutación de monte con subidas y bajadas y varios árboles 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...».

482. BHM, Tea 1-203-52.

483. BHM, C 18865, p. 1.

Se trata de una verdadera continuación de la primera 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. El *Memorial literario* subrayaba que

...en el carácter de Cecilia y D. Fernando se ven delineados los nobles sentimientos de un amor casto y sencillo; en el Administrador del marqués, el retrato de un hombre perverso, seductor de la virtud, revoltoso, astuto.⁴⁸⁴

Cabe destacar que el ingrediente de maniqueísmo es superior en esta segunda parte, pues el malo de la primera, el marqués, había optado por el arrepentimiento subrayando uno de los elementos característicos del género. Ahora, ante el acoso del administrador, que ella mantiene en secreto, Cecilia, viuda, explica por boca de la Tirana a don Fernando, su enamorado, las razones que tiene para no hacer públicos los continuos requerimientos de su acosador:

...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 más fieros,
pues entre creerlo y dudarlo
se dividen los conceptos⁴⁸⁵.

484. *Memorial literario*, noviembre 1787, p. 440.

485. BHM, C 18865, Acto II, p. 12.

Se asistía en aquellos años a la polémica sobre la cuestión de la igualdad, preferencia o preeminencia de los sexos, presente en los salones y no solo en los aristocráticos. La cultura de la conversación, las tertulias tan de moda, se veían espoleadas por la aparición y multiplicación de la prensa y de los impresos. En su análisis de la *Apología de las mujeres* de Inés Joyes (1731-1808)⁴⁸⁶, Mónica Bolufer califica este opúsculo como mezcla de «...ensayo moral y pedagógico y discurso vindicativo...», y señala que la propia escritora justifica su redacción como producto de lo que «...sucede ordinariamente en las conversaciones familiares», con los argumentos y contraargumentos del «...arte de la conversación y la discusión tan propio del siglo y en que las mujeres, privadas con frecuencia de otras formas de instrucción, estaban, sin embargo, entrenadas».

No cabe duda de que los teatros eran caja de resonancia de los temas de conversación y polémica más refinados en un flujo de opinión que circulaba desde las tertulias más o menos sofisticadas hasta su reflejo escrito, y la discusión en la calle se veía avivada por las piezas teatrales en que los dramaturgos populares escenificaban los mensajes que interesaban, cuidando trasladar el texto al gesto de los actores. Debía de lucir la Tirana en estas obras 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 especialmente en la cazuela, donde bullía el público femenino, con cada vez más peso en la conformación de la demanda teatral.

Las dos ideas fuerza que vemos en las citas que hemos extraído de las dos partes de la *Cecilia* son simples, pero muy potentes al mismo tiempo: la contradicción entre la belleza de las mujeres y el pecado que esta provoca, y el honor y la dignidad femeninos sometidos al acoso masculino. Cecilia, hidalga pobre, llega a exculpar al marqués y a cargar ella misma con la culpa de provocarlo. Viuda ya, sigue su-

486. Inés Joyes y Blake (Madrid, 1731-Vélez-Málaga, 1808) fue una traductora y escritora española que en su traducción de la novela *Rasselas, Príncipe de Abisinia*, de Samuel Johnson, incluye un texto propio, titulado *Apología de las mujeres*, que constituiría uno de los primeros ensayos feministas en España. Véase Bolufer Peruga, M., *La vida y la escritura en el siglo XVIII: Inés Joyes: Apología de las mujeres*. Universidad de Valencia, 2008, p. 192.

friendo el acoso pero no puede defenderse de él porque «...padece el pundonor detrimento».

Hemos aludido anteriormente a que parecía comenzar entonces una fructífera relación profesional entre nuestra actriz, el dramaturgo Comella y (en menor medida) el compositor Laserna y a que quizás la clave de esta conjunción podría ser la vinculación de todos ellos con los ambientes militares.

Don Luciano Comella era hijo de militar y a la muerte de su padre fue protegido por el marqués de Mortara, compañero de armas de aquel. 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, quien al parecer continuó junto a su esposa –María Paula de Mena y Benavides, de quien enviudó en 1792– la protección que su padre prestó al dramaturgo. Ambos debieron de ser los que propiciaron los estrenos domésticos de las dos *Cecilias*.

El estamento militar era en aquella época un importante animador de la vida teatral española. Hemos visto la protección que los altos mandos militares brindaban a las diversiones teatrales en ciudades como Cádiz, Barcelona y hasta Sevilla, donde el asistente Larumbe, militar también, apoyó la restauración del teatro. Las ciudades importantes contaban con guarniciones militares para las que la diversión teatral era primordial y muy aconsejable. La capital del reino tenía una nutrida guarnición permanente y formada en buena parte por los mandos altos e intermedios del ejército. Como demuestra Luis Miguel Balduque Marcos, «...la oficialidad del ejército de Carlos III era abrumadoramente nobiliaria...»⁴⁸⁷, y refiriéndose al Cuerpo de 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, caso del

487. Balduque Marcos, L. M., *El ejército de Carlos III: extracción social, origen geográfico y formas de vida de los oficiales de S.M.* Universidad Complutense, Madrid, 1993, p. 234.

protector personal de Rosario Fernández, don Joaquín de Palafox, brigadier de Guardias Españolas, como el mismo marqués de Mortara, y también activo en el sitio de Gibraltar.

Don Joaquín 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 lo demuestran su presencia en el estreno de *Las bodas de Camacho* y su correspondencia con el corregidor Armona para tratar de actores y de los conflictos que ocasionaban sus traslados a la corte, en la que se muestra sumamente conocedor del mundo de los cómicos españoles⁴⁸⁸. Asimismo, 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 alistándose desde el año de 1784, antes de dar el primer paso para la impresión»⁴⁸⁹. Se trata de la suscripción que abrió don Ramón de la Cruz para la primera edición de sus obras, iniciada en 1786, entre cuyos integrantes encontramos también a «La sra. María del Rosario Fernández, primera dama de la compañía de Martínez».⁴⁹⁰

488. AVM, 2-462-14. Carta firmada en Barcelona por Palafox (18/3/89): «...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.

489. *Teatro, o Colección de los saynetes y demás obras dramáticas*, t. I, Madrid 1786. Escrito por Ramón de la Cruz, p. I.

490. *Ibíd.*

III. LA TIRANA, COAUTORA (1788-1793)

1. LOS RESCOLDOS DE LA TORMENTA

Don Francisco Asenjo Barbieri (1823-94), ilustre musicólogo y compositor de zarzuelas, nieto de Marcos Barbieri (a quien el propio corregidor Armona nombró «...portero de estrados y de la secretaría del corregimiento...» en noviembre de 1783⁴⁹¹, 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 1803⁴⁹²), 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».

Se trataba de un informe exhaustivo en que, junto a datos económicos, se incluían las opiniones de los autores sobre los componentes de su compañía. 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 reales en los de primer piso y 2 reales en los de segundo) destinado a premiar «...a las partes cómicas de mérito, aplicación, buena conducta y costumbres de las dos compañías de Madrid...»⁴⁹³.

En el apartado de información personal sobre los actores, dice el documento sobre Rosario Fernández:

491. AVM, 1-383-1.

492. AVM, 2-478-18.

493. AVM, 1-394-2: En escrito de 18 de marzo de 1788 al conde de Floridablanca, Armona da cuenta de lo informado por los autores y ordena destinar 25.300 reales para este fin: 11.400 reales para la compañía de Martínez y 13.900 reales para la de Ribera.

...Damas. María 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. [Anota en el margen derecho, «500 rs.», y en el izquierdo, igual que respecto de los demás componentes de la compañía, información sobre su conducta:] La opinión pública 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.⁴⁹⁴

Los rescoldos de la pasada batalla matrimonial no debieron de apagarse probablemente hasta este año de 1788. Los pleitos habían continuado, ya probablemente sólo en el terreno económico, es decir, en cuanto al reparto de los bienes matrimoniales, una vez decidida por los cónyuges la «separación de cuerpos», a pesar de las recomendaciones de la vicaría eclesiástica, ya que no era posible hacerlo como jurídicamente divorciados. A partir de aquí, vemos a Rosario Fernández tomar algunas determinaciones importantes respecto a su futuro personal y profesional.

En primer lugar, afirmar su posición como primera dama de los teatros de Madrid, sin rival de envergadura pues Juana García⁴⁹⁵, que ocupaba ese lugar en la otra compañía, la de Eusebio Ribera, aún era muy joven y, aunque prometía, sólo iniciaba entonces su segunda temporada en semejante cometido, tras la retirada de Pepa Figueras. El prestigio de la Tirana como actriz permanecía intacto a pesar de la pasada tormenta. Cosa distinta era la salud física de Rosario, tan inestable como firme era su voluntad de hacer frente a las dificultades.

La primera de estas dificultades se presentaba, acabada la temporada anterior, en ese paréntesis cuaresmal en que los cómicos, como ellos repetían en las funciones de despedida, se temían no continuar la temporada siguiente, o ser preteridos por arbitrariedades y circunstancias imprevistas. En efecto, recién acabada la temporada

494. AVM, 1-393-2.

495. Véase *Dramatis Personae*.

87-88, el 11 de febrero, dirigía María 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 público, 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 una comedia de su caudal en cada compañía, para por ese medio tener el honor de servir a este respetable público con más frecuencia, que son sus únicos deseos, con los mismos intereses que a otras que han ocupado esta plaza les han sido concedidos.⁴⁹⁶

Dice Cotarelo respecto a las dificultades que presentaba la presencia de la Bermeja a iniciativa suya, a principios de la temporada 1788-1789:

...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 a María Bermeja. 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 a servir de sobresaliente sin trabajar porque sus compañeros no le daban ocasión⁴⁹⁷.

496. AVM, 2-469-10. La Bermeja había pedido volver a Madrid tras haber regresado a Cádiz en el mes de julio de 1783, después de una corta ejecutoria en la capital que terminó con su representación de la *Semíramis*. En este sorprendente tono se dirigía a la Junta de Teatros: «Un ansioso deseo de servir a 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...». Los cómicos acudían a Madrid a petición de la Junta y no por voluntad propia, aparte de que las condiciones que pedía sí que eran violentas y, desde luego, insólitas para los usos de los teatros madrileños.

497. Cotarelo, E., *María del Rosario...*, p. 178.

La Bermeja conocía muy bien la situación de salud de su rival, y el desprestigio social que arrastraba por su divorcio, así que intentaba aprovechar la ocasión para situarse definitivamente en los teatros de Madrid. Además, para los partidarios de la Bermeja, María del Rosario había optado por el bando de los cómicos, a cuyo poder en la elección de obras y en el resto de aspectos relativos a la marcha del teatro se achacaban los males todos del teatro.

Por su parte, el autor Manuel Martínez y Rosario Fernández, que pronto iba a ser su consorciada, trataban de impedir, con el apoyo decidido del resto de los cómicos, la presencia de María Bermeja por todos los medios, incluso negándose a firmar como contratados para la nueva temporada. El revuelo fue importante, porque daba lugar a graves incertidumbres en fecha tan avanzada respecto a la organización de la temporada inminente. Como ya hemos dicho, nada estaba decidido en todos los teatros del reino hasta que se producían las firmas de compromiso de las listas de las compañías de la capital. Martínez y su primera dama cedieron pronto en su estrategia y elevaron escrito conjunto en que recalcan que lo principal era el servicio al público y que se allanaban a firmar las listas «...para el venturo año»⁴⁹⁸. El 28 de febrero siguiente, se dio cuenta del anterior escrito y se dictaminó: «La Junta los perdona».

Martínez y la Tirana eran conscientes de la cierta decadencia de su compañía debido al empuje de la compañía rival, más proclive a la programación de zarzuelas, óperas y tonadillas, cada vez más solicitadas por el público. Los días gloriosos de la legendaria M^a Antonia Fernández, la Caramba, habían pasado debido a su enfermedad mental, tras el retiro (1783) y posterior muerte (1787) de la famosa tonadillera. La compañía de los «chorizos» necesitaba «partes de cantado» para competir de nuevo con la de los «polacos».

Por su parte, María del Rosario Fernández, conociendo probablemente ya las intenciones de la Bermeja, elevaba el 12 de febrero memorial a la Junta de Teatros solicitando dos cosas que vinculaba curiosamente, haciendo valer sus méritos y su aplicación: por una

498. AVM, 2-462-9.

parte, «...que le pongan a su autor compañía decente y adornada de mujeres y hombres de cantado...», para poder representar comedias y zarzuelas que no hacen por falta de este personal, lo que redundaría en beneficio general de la compañía y en descanso para las partes de representado, es decir, fundamentalmente para descanso de ella misma. Y, por otra, pedía que se aceptara a su hermana Paula, a quien apellida Vázquez, que era el nombre que usaba como actriz para «...supernumeraria de representado...», pues valía poco para cantar, aludiendo a sus estrecheces económicas agravadas por tener que hacerse cargo, al parecer en su domicilio de Madrid, de ella y de su madre.

En el testamento de Juan Fernández, padre de la Tirana, quien murió en 1791, hace constar su esposa, Antonia Ramos, que es la persona que lo otorga por poder mutuo acordado en Sevilla en 1759, que Rosario Fernández les

...había franqueado en administración más de setenta mil reales con cuya cantidad se sostuvieron los consortes hasta el último día de la vida del difunto, y la otorgante hasta el día primero de enero del año de 89 que, con motivo de que los bienes existentes eran pocos, pasó la otorgante a la corte de Madrid, domicilio de la susodicha su hija, e hizo presente a esta la situación de su padre y marido, y como buena hija, les señaló una renta diaria para la conservación de los dos, por cuyo motivo a nombre de su difunto marido declaró que cuanto quedó por muerte de aquel, y se halla en las casas de su morada, es de la pertenencia de dicha su hija...⁴⁹⁹

A la vista de este documento, creemos que Antonia Ramos equivoca la fecha de su viaje a la corte y que sería en la primavera de 1788 cuando pidió auxilio económico a su hija. Los bienes que el matrimonio Castellanos habían acumulado en Almonte, mediante las compras que Juan Fernández hacía a su nombre, constituían el capital en administración a que se refería la mujer, y la equivocación no tiene la menor importancia, pues el objeto del testamento era heredar a

499. AHPA, escribanía de Antonio Ayala, 26/1/1792, leg. 117, f. 16 y vt^o.

sus dos hijas, haciendo constar que todo lo heredable pertenecía a María del Rosario, pues ambos padres habían vivido prácticamente a sus expensas desde la liquidación de bienes ocasionada por la separación del matrimonio.

Por cierto que en el testamento de Juan Fernández se ordenan, como era de rigor, una serie de misas por su alma que serán pagadas con la venta de la ropa y con los libros del difunto. ¿Qué obras podrían formar la biblioteca de este hombre? A falta de otra información, podemos suponer que en vida fuera aficionado al teatro áureo español, a los romances... De cualquier manera, el dato nos confirma que era persona de cierta cultura.

Volviendo a la sentencia de divorcio, se acordaría entre ambos esposos liquidar bienes inmuebles en Almonte, por lo que los padres de Rosario quedaron en mala situación económica como hemos visto, y con la parte restante del reparto de estos bienes, pudo probablemente Rosario acometer su próxima inversión, ofreciéndose a Martínez, que la había acogido desde su llegada a Madrid, para sufragar los gastos de la autoría mediante acuerdo.

2. LA COAUTORÍA

A la vista de que la presión que Martínez y su primera dama habían hecho para impedir la presencia de la Bermeja había fracasado, y como muestra de su firme determinación a luchar en su terreno profesional, propuso Rosario Fernández un acuerdo para prestar los fondos que la compañía necesitaba para el inicio de temporada, compartiendo de hecho la autoría, lo que aparte de incrementar sus ingresos, al compartir los que devengara el negocio, proporcionaba a Rosario cierto poder de decisión sobre el espectáculo teatral que pasaba a codirigir.

Cotarelo nos resume⁵⁰⁰ el significado de la autoría teatral en aquella época: el autor era el representante nato de la compañía y, como

500. Cotarelo y Mori, E., *María Ladvenant...*, p. 63.

tal, recibía directamente las órdenes de la Junta de Teatros y demás autoridades; en la práctica, ordenaba y dirigía los ensayos, que, cuando no eran generales, se hacían en su casa. Llevaba la cuenta diaria del producto y gasto de las representaciones y mandaba sacar y distribuir las copias de las obras para el estudio de los actores, por medio del apunte y transportero. Formaba con las partes principales el tribunal para la admisión de las obras y pagaba a los «ingenios», como se llamaba a los escritores que proveían de repertorio dramático nuevo a los teatros. Probaba la aptitud de los cómicos nuevos e informaba a la Junta, como hemos visto antes, sobre la conducta y cualidades de todos. Finalmente, encargaba y supervisaba las escenografías y suministraba los objetos necesarios para la representación de cada obra.

El acuerdo de coautoría se elevó a «Escritura de Compañía que otorgan Manuel Martínez y María del Rosario Fernández para la autoría de una de las compañías cómicas de esta corte» el 13 de marzo de 1788. Básicamente consistía en la aportación por parte de Rosario Fernández de 60.000 reales para los adelantos a los actores y gastos iniciales de la compañía bajo las condiciones literales que incluimos en el Apéndice documental⁵⁰¹.

El acuerdo era firmado por los socios y actuaban de testigos don Joaquín Palafox, a quien ya conocemos por sus relaciones con Rosario Fernández, y don Laureano Gómez de Ayala, administrador de bienes incautados a los jesuitas expulsos –órgano cuyo superintendente era el conde de Floridablanca–. Gómez de Ayala, futuro caballero de la Orden de Carlos III (1791), debía también de pertenecer al selecto grupo de amistades y protectores de Rosario Fernández.

Otra vez, tras los intentos junto a su marido en Cádiz y Barcelona, vemos a Rosario Fernández como empresaria. En este caso parece deducirse de las condiciones que realmente lo que Rosario había pactado era una inversión que podemos llamar garantizada, a la que de hecho se denomina alguna vez «fondo» en el acuerdo, pues en cualquier caso, al cese o extinción de este, le debía ser

501. Véase Apéndice documental. III. Teatro, 3.

reintegrada la cantidad completa invertida más los beneficios devengados si los hubiere.

El carácter enérgico y emprendedor de Rosario la vinculan fuertemente a su profesión y a su bien ganada fama. Cabe preguntarse la causa de esta resistencia en un oficio tan negativo para su salud y tan exigente de esfuerzos diarios y permanentes, máxime cuando la actriz tenía holgura económica, a pesar de que curiosa y significativamente se presentara tan pedigüeña ante la Junta de Teatros, que conocería muy probablemente su situación financiera.

La estrategia de su nueva implicación profesional debía de ser la de tener más control sobre la compañía y al mismo tiempo bajar su ritmo de trabajo, pues también transigió en ceder parte de este para que fuera contratada su rival María Bermeja. Al final de la lista de la compañía formada para ese año, en la nota 3ª se hace constar:

...sin embargo de que en la compañía de Martínez no se hallaba incluida María la Bermeja, al mismo tiempo de prestar su firma de 1ª dama, María del Rosario manifestó que para dar un testimonio a la Junta de su deseo de complacerla, se allanaba voluntariamente a que María la Bermeja hiciese todas las comedias que a ella la correspondían en la Temporada de Verano, que es la de mes y medio y en este concepto se la colocó en los términos que consta en la lista de la compañía de Eusebio Rivera. Madrid 2 de marzo de 1788.

Y en esta lista de Ribera, firmaba María Bermeja

...con el partido de sobresaliente y la obligación de representar 3 meses y medio haciendo la parte de Dama, en esta forma: dos meses en ésta compañía [la de Eusebio Ribera], dando principio el día 23 de abril y concluyendo en otro tal del de mayo, y el 2º el día 21 de noviembre y concluyendo en otro tal del de diciembre, y el mes y medio restante en la compañía de Manuel Martínez que es lo que comprende el trabajo de la temporada de verano que corresponde a esta compañía.

3. CHOVINISMO

Nada más aparecer la Bermeja en escena el día 23 de marzo, en la *loa* de presentación de temporada se produjo un enorme escándalo. Las loas eran piezas cortas que servían de introducción a la temporada (y otras ocasiones señaladas) y se aprovechaban, entre otras cosas, para las nuevas incorporaciones al elenco de actores. En este caso, destacaba la presentación de María Bermeja. Cotarelo nos dice: «...La causa del alboroto era que el público veía en ella la encarnación de la tragedia francesa, que detestaba...»⁵⁰².

Nada menos que el conde de Campomanes, a la sazón presidente del Consejo de Castilla, se quejaba a Armona diciendo que

...tomase las disposiciones convenientes a contener nueva licencia e insubordinación procediendo contra el que se singularizase, respecto que el público no tiene derecho a repugnar salgan a representar las personas ajustadas por la villa...

...convendrá que, en lo sucesivo, Madrid, al tiempo del ajuste de compañías, atienda a la opinión del público y al deseo de los cómicos para formar las compañías, sin dar oídos a influencias extrañas; pues siendo los actores quienes trabajan y el público quien les paga las entradas, parece conforme a toda razón se prefieran sus deseos y dictamen a cualquier otro, sea el que fuere...⁵⁰³

Las relaciones de Campomanes con el corregidor no eran muy cordiales, pues al tiempo que da la razón al público y a los cómicos, lo reconviene para que no preste oídos a los protectores de la actriz. Conocía Armona el carácter receloso del todopoderoso conde sobre quien en cierta ocasión había comentado: «...el hombre se sintió picado por sus flacos irresistibles: “Yo lo puedo todo, yo lo mando todo. En todo se ha de ver mi nombre”...»⁵⁰⁴. Bien sabía Armona que las

502. Cotarelo, E., *María del Rosario...*, pp. 181-182.

503. AVM, 2-469-10.

504. Armona y Murga, J. A., *Noticias privadas de casa útiles para mis hijos*, edición de Joa-

bullas y gritas eran habituales en los inicios de temporada, y no eran espontáneas, sino producto de banderías, apasionamientos, o simplemente de intereses ocultos de los propios cómicos o las compañías.

En cuanto a la controvertida observación de Cotarelo relativa al disgusto del público sobre la tragedia francesa, algo de cierto habría, pero además debía de estarse produciendo una reacción de chovinismo bastante intenso en la sociedad de la época. A este respecto, encontramos en el *Diario de Madrid* del 1 de abril siguiente una carta escrita por un pretendido francés que firma como George Dandin y que se presenta diciendo en balbuciente español:

...Yo soy un Francés que aunque el no hay que tres o cuatro meses que soy en España, yo he tenido alguno conocimiento de piezas literarias, lo que basta para haber una pequeña idea de vuestra literatura Española, y aunque yo no crea lo que en el día dice Monsieur Masson^[505] en su artículo de *l'España*, yo tampoco soy persuadido de lo que ellos dicen los que escribieron contra él haciendo apología d'España. Yo digo todo esto para que después, cuando yo hable de la materia de quien voy a hablar, no me hayan por pasionado.

El mismo supuesto francés comentaba en la misma misiva su extrañeza sobre el significado de las loas que se escenifican en el teatro. Contaba que había hecho comentarios negativos a un español sobre la loa que había visto la jornada anterior (23 de marzo), el día de la presentación de la Bermeja, y la reacción de su interlocutor:

quín Álvarez Barrientos, José María Imízcoz y Yolanda Aranburuzabala. Gijón, Ediciones Trea-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Universidad del País Vasco, 2012, p. 259.

505. La polémica desatada por la entrada «Espagne» del primer volumen de la *Géographie moderne*, firmada por Nicolás Masson de Morvilliers, dentro de la *Encyclopédie méthodique* editada por Charles-Joseph Panckoucke, publicada en 1782 y respondida por el abate Cavanilles en 1784 y por Forner (*Oración apologética por la España y su mérito literario*, 1786), estaba muy viva en la conciencia española, después de que se difundiera entre el público lector de periódicos y gacetas, y hasta interviniera el gobierno para introducir una nota en el texto original francés de dicha obra. Véase López, F., *Juan Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española*. Valladolid, Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura, 1999.

...no había acabado aún estas palabras que él se enfadó y me dijo que se conoce que yo era francés; que para nosotros jamás había en España cosa buena. Yo sentí mucho esto, que gracias a Dios yo no soy como algunos que son paisanos míos en este asunto, pero yo fui obligado a le decir que yo había dicho aquello porque [...] él se alababa de ello, y él aseguraba que las mejores comedias Italianas, y mismo las Francesas eran sacadas de las peores Españolas. Yo me reí, y yo me río siempre que lo entiendo decir...

Y al final añade:

...*Post scriptum*. A propósito. También fue mal el no apreciar como le era debido a la Sra. Bermejo; que en verdad le he visto otra vez que fue en España representar la *Semíramis* traducida del Francés y no tiene a quien represente con más de perfección.⁵⁰⁶

Las banderías teatrales reflejaban cada vez más las inquietudes de la calle, agitada por intereses políticos amplificadas por impresos y la activa prensa de la época. En los meses de mayo y junio de aquel año, aparecían en Madrid libelos dirigidos contra Floridablanca y en el *Diario de Madrid*, una fábula llamada *El raposo* que encubría amenazas a los abusos del poder y la soberbia del ministro. Los ataques provenían del círculo del exembajador en París, conde de Aranda, vuelto a Madrid el año anterior, y que rodeándose de militares y nobles descontentos de la gestión de Floridablanca, deseaba sustituirlo. El descontento venía de lejos, desde la época de Grimaldi, y había encontrado espacio en la calle por la alianza con Francia que, para los críticos, suponía una subordinación. El desgaste de 10 años de poder omnímodo del ministro hacía el resto.

Así que, con la ayuda de los «folloneros» del patio de los teatros, algunos de los cuales eran gratificados, la valiente Bermeja era sa-

506. *Diario de Madrid*, 1/4/1788. María Bermeja había aparecido por primera vez en los teatros madrileños en 1783, en la compañía de Eusebio Ribera, interpretando la citada tragedia de Voltaire, traducida y adaptada, *Semíramis*.

ludada desabridamente aquel inicio de temporada. El resto de sus compañeros no la querían por antipática y por saber que su principal apoyo era don Santos Díez González, el censor de comedias, partidario acérrimo de las fórmulas neoclásicas y de reformas en los teatros que afectaban muy directamente a los intereses de los actores. El público oiría en la calle o en las tertulias lo que se decía en los periódicos, y junto a los rumores y dificultades de la vida diaria –los precios subían en Madrid, las cosechas habían sido desastrosas el año anterior y en 1788 se afrontaba una pertinaz sequía–, sacaba algunas conclusiones, básicamente que el culpable era el (mal) gobierno de Floridablanca. El apoyo a los actores, capitaneados por su más ilustre representante, la Tirana, y los silbidos a su rival, se traducían de manera indirecta en una cierta rebeldía contra las autoridades que a través de sus asesores trataban, simplificando, de imponer las fórmulas foráneas del teatro francés.

Los partidarios de la Tirana, los «chorizos», defendían el teatro nacional de prosa y a su actriz más reconocida entonces frente a la representante de las formas neoclásicas, la Bermeja, y frente al teatro musical italiano, la ópera, al que oponían las tradiciones nacionales de teatro lírico, la tonadilla, la zarzuela y las formas líricas mixtas cantadas en español.

Los públicos del ruidoso patio, los «mosqueteros»⁵⁰⁷, los «chisperos»⁵⁰⁸, majos de los barrios populares de Madrid y mujeres de la cazuela, querían seguir asistiendo en cada inicio de temporada a la comedia de Calderón, Solís, o algún otro, en homenaje al glorioso teatro del siglo de oro español. A pesar del cansancio respecto a este repertorio, seguían gustando de los enredos de las comedias de capa y espada, y de los lances de guapos, jaques⁵⁰⁹ y valentones que tanto escandalizaban a los defensores de las unidades dramáticas y del teatro como escuela de virtudes y moral pública. La Tirana encarnaba las preferencias de los públicos por las fórmulas habituales de los

507. RAE U 1780: «En los corrales de comedias el que las ve en pie en el patio».

508. RAE U 1884: «fig. y fam. Hombre apicarado del pueblo bajo de Madrid».

509. TER M 1787: «Entre gitanos lo mismo que rufián».

teatros de Madrid, lo que ha dado en llamarse «teatro popular», los sainetes, las tonadillas, las comedias heroicas, históricas, sentimentales o de magia. La Bermeja, en cambio, debía su fama a su carácter de actriz trágica, y el género de la tragedia, aristocrático de por sí, era rechazado por esos públicos a que nos hemos referido, quizás únicamente por ser aristocrático. Por otra parte, el sector popular sabía, o le hacían saber sobre los influyentes protectores de la actriz, y mostraba su rechazo.

María del Rosario Fernández era considerada, dada su militancia en el bando del teatro popular, traidora a la causa de los modernistas o «neoclásicos», que querían que la diversión teatral educara al pueblo, alejándolo de la superstición y de lo que ellos consideraban comediones mal escritos, «teatro basura». *Grosso modo*, los «inteligentes» no perdonaban a la Tirana que no pusiera su fama entre el público al servicio de la causa.

A este respecto, resulta significativa la anécdota que nos cuenta José Marchena (1768-1821)⁵¹⁰ cuando con sólo 19 años editaba un periódico llamado *El Observador*, que a modo de *El Censor* (cuyo último número había aparecido en agosto de 1787) empezó a publicar a fines de ese mismo año. Allí cuenta el futuro participante en los hechos de la Francia revolucionaria, que asistía a una representación operística en el teatro de los Caños del Peral 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 usando de términos que ya nos son conocidos: «...nosotros somos *apasionados* [...] que 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:

510. Véase *Dramatis Personae*.

...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...⁵¹¹

4. DON LUCIANO COMELLA. LAS SERIES

Tras la interrupción de la temporada anterior, debida a la muerte de Carlos III en diciembre de 1788, la temporada 1789-1790 se inició el 12 de abril con una comedia de Calderón, *Mañanas de abril y mayo*, que no se ponía en escena desde principios de la temporada de 1780. Se insistía en la estrategia de ofrecer novedades o piezas conocidas que ya pudieran estar olvidadas del público. El *Memorial literario*, por boca de sus sesudos críticos, partidarios de las reglas neoclásicas, 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 discreción.⁵¹²

Con seis estrenos esta temporada, batía don Luciano Comella a su colega Zavala y Zamora⁵¹³. Fue la compañía de Martínez la que produjo todos ellos. La «entente» del dramaturgo catalán con los coautores Martínez y M^a del Rosario Fernández parece evidente. Baste recordar que entre las prerrogativas del autor, estaba la de la elección de las piezas a estrenar por la compañía. El caso es que entre esta temporada y la de 1793, año de la retirada de la Tirana, la compañía de nuestra

511. Fuentes, J. F., *José Marchena, biografía política e intelectual*. Barcelona, 1989, p. 43 y ss.

512. *Memorial literario*, abril de 1789, p. 678.

513. Véase *Dramatis Personae*.

coautora estrenará 26 piezas de Comella. Es claro que se había creado una especie de empresa teatral con la suficiente independencia económica para poder llevar a escena un proyecto artístico y comercial más o menos coherente y, según los indicios, consciente.

Creemos que esta experiencia pertenece ya a un grado de profesionalización del teatro avanzado para su época. La confluencia de las dos personalidades, el dramaturgo de ideas ilustradas, bien que independientes, y la actriz «artista», orgullosa de sus capacidades⁵¹⁴ va a dar sus frutos en esta intensa etapa de colaboración. La fuerte personalidad de Comella, a pesar de su caricaturización interesada por Moratín y epígonos⁵¹⁵, da lugar a este curioso fenómeno artístico-comercial que, sin duda, fue tolerado por el poder político porque sus mensajes coincidían con sus intereses. Paradójicamente, esta colaboración dio lugar a un fenómeno artístico más novedoso que el sedicente modernismo de los reformistas del teatro de entonces, con los censores a la cabeza. La presencia cada vez mayor de la música y la escenografía de *tableaux vivants*⁵¹⁶, vehicularon la ideología «ingenuamente extremista y populista» del dramaturgo catalán, «ilustrado en retraso, romántico anticipado», como lo ha calificado Mario di Pinto⁵¹⁷. El carácter innovador de Comella quizás pudo plasmarse aún más cuando en 1802 fue nombrado director de la Compañía Española del Teatro de Barcelona.

La experiencia de las «series», iniciada en 1786 con la dedicada por Zavala y Zamora al rey Carlos XII de Suecia, pareció fructífera al

514. Álvarez Barrientos, J., «Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía», en *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, 2009, p. 72 y ss.

515. Angulo Egea, M., *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Universidad de Alicante, 2006, p. 40 y ss.

516. «Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les moeurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi». Diderot, D., «Éloge de Richardson» (1761), en *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière, Paris, Bordas, 1988, p. 30.

517. Di Pinto, M., «La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Bolonia, 1978.

dramaturgo y su actriz. De manera semejante a lo que ocurre con los compositores de música operística, y también de los de las entonces célebres «tonadillas», el dramaturgo escribía ajustándose de alguna manera a las cualidades de la «diva», en este caso la dama.

La propaganda monárquica en momentos políticos emotivos y complicados como los que se vivían tras la muerte de Carlos III, «el mejor alcalde» de Madrid, la entronización de Carlos IV y los sucesos de Francia, que empezaban a ser objeto de rumores en la capital, debieron de influir en esta floración de comedias que trataban de reyes famosos en la época.

El primero de estos estrenos del tándem M^a del Rosario-Comella fue *Federico II rey de Prusia*, un monarca admirado en la España de entonces y a quien desde su muerte en 1786 venían dedicando noticias y alabanzas los periódicos de Madrid. Como señala María Angulo, creaba Comella un género sentimental militar que aunaba diversión y educación: «...entretenía gracias a la posibilidad que le brindaba el espectáculo militar [...] tropas, batallas, palacios y campamentos militares; y educaba y transmitía el ideario ilustrado...». Comella construye un tipo regio que une a su carácter de glorioso y disciplinado militar sus virtudes humanas⁵¹⁸.

Sabemos que participó en este estreno la Tirana, porque en una lista de ensayos posterior aparece referenciado su nombre. 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 rey prusiano.⁵¹⁹ El estreno estaba previsto para el año anterior, pues el autor Martínez pedía al contador Lavi 1.500 reales para pagar al «ingenio» esta comedia «...que tenían ya recibida desde Nuestra Sra. de la Concepción del año pasado [1788], y por buena dejábamos para haberla ejecutado por Navidad, lo que no se verificó por la muerte de nuestro monarca...»⁵²⁰.

518. *Ibíd.*, pp. 90-91.

519. BHM, Tea 1-30-2, C.

520. *Ibíd.*: «...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:

El otro tipo de comedia que cultivaban juntos Comella y Rosario Fernández, muy pendientes de explotar los gustos del público, era la comedia sentimental en que una protagonista femenina sufría las penas anejas a su condición. Ya vimos que habían iniciado esta línea con la «miniserie» de las *Cecilias*, cuya segunda entrega se había estrenado en diciembre de 1787.

Ahora, entre el 27 de julio y el 2 de agosto de 1789, o sea apenas un mes después del estreno de *Federico II*, se producía un nuevo estreno de Comella, esta vez con una sola entrega, *La Jacoba*, en el que sabemos que también intervino Rosario Fernández.

La comedia se desarrolla en Londres. Jacoba decidió casarse con el conde Esteren al recibir carta en que le comunicaban que su verdadero amor, Tolmin, no le correspondía; de pronto reaparece Tolmin y se descubre que la carta había sido urdida por el conde para casarse con Jacoba. Finalmente, *happy end*, resulta que Esteren ya se había casado una vez y al reaparecer su mujer, a la que daban por muerta en América, todo vuelve a su orden: los verdaderos amantes pueden reunirse.

Después de desmenuzar el argumento ampliamente y poner las objeciones habituales, decía de ella el *Memorial literario* de agosto de 1789 con motivo de su estreno:

...Estos reparos que se escapan a la mayor parte de los espectadores que no juzgan según arte, sino según el corazón, están oscurecidos 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 mujeres.⁵²¹

Aquel *delicado* asunto no era otro que el dilema que tanto interesaba al público femenino de entonces: matrimonio por amor frente

«...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, más dos árboles [...] una decoración larga [...] pintado en toda ella emperchados y fusiles, banderas y prisiones [...] un telón de muralla con castillos...».

521. *Memorial literario*, agosto 1789, p. 639.

a matrimonio de conveniencia. Al principio del análisis que el *Memo-rial literario* hacía de la obra, se resalta el papel que Jacoba representaba manifestando que su pesar

...de casarse con este conde le causó tal indisposición desde el punto de efectuarse la boda, que le repetían a cada paso desmayos, melancolías en tal extremo, que no sólo no permitieron consumir el matrimonio sino que también dieron que sospechar al conde su marido que no le tenía amor.⁵²²

Paralelamente al fervor monárquico y sentimental con que se distraía al público de los teatros de Madrid, la tormenta política en Francia arreciaba. En julio de ese año se producían los acontecimientos que desencadenaron la revolución. Richard Herr⁵²³ asegura que los españoles permanecían ignorantes por completo de la toma de la Bastilla y del resto de los sucesos de aquel verano. Sin embargo, las ideas revolucionarias penetraban de manera más o menos encubierta en la España de entonces. En aquel mes de julio, el financiero ilustrado Cabarrús, fundador del Banco de San Carlos y personaje muy influyente acá y allende el Pirineo, pronunciaba su *Elogio de Carlos III*, donde exponía sus avanzadas ideas, lo que provocó inmediatamente denuncias contra él ante el mismo rey, con cuyo apoyo y el del debilitado Floridablanca siguió, a pesar de todo, contando.

El círculo de Cabarrús estaba formado por personajes como Jovellanos, su íntimo amigo, y don Mariano Colón de Larreategui, superintendente de policía, mano derecha del conde de Floridablanca en la investigación que llevaban a cabo para descubrir a los autores de las sátiras y libelos que se publicaban contra el ministro, la última de las cuales, aparecida en junio de ese mismo año, no respetaba ni siquiera la memoria del difunto Carlos III. La investigación descubrió que entre los autores de las sátiras estaba otro de los asiduos de Jovellanos, el marqués de Manca, muy afecto y adicto al conde de Aranda, que era

522. *Ibíd.*

523. Herr, R., *España y la Revolución del siglo XVIII*. Madrid, 1964, p. 98 y ss.

quien estaba detrás de los ataques, junto a altos personajes del ejército como el luego famoso general Ricardos, héroe de la llamada guerra de la Convención (1793-1795). Por cierto que entre los testigos de las pesquisas se encontraba nuestro conocido Gómez de Ayala⁵²⁴, avalista junto a Palafox en el contrato de coautoría de Rosario Fernández.

Aparte de ser contrarios a la política de Floridablanca y estar agraviados por distintas razones, a todos les unía la denuncia de la ya desocada y caprichosa conducta de la reina María Luisa, quien recién muerto su suegro había propiciado el rápido ascenso de su favorito Godoy. La reina, enemiga irreductible de Cabarrús –que hacía comentarios chistosos sobre ella–, sostenía al ministro de Hacienda de entonces, el conde de Lerena (1734-92), opuesto a las maniobras del financiero. Por su parte, éste mantenía estrechos vínculos con banqueros franceses y proponía soluciones para la crisis provocada por los sucesos revolucionarios en Francia, extendida al Banco de San Carlos español, que provocaban desconfianza en el ministro Lerena y sus allegados. Lerena, por su parte, no ponía reparos económicos a la conducta de la reina, quien a cambio lo protegía y apoyó su boda (1790) con su camarera favorita, la joven de 23 años M^a Josefa Piscatori, hija de su ama de cría italiana.

Por aquella época, nuestra actriz se movía en círculos sociales bien informados y de significación ilustrada, en la variante que se ha dado en calificar de moderada y nacional, horrorizada por los sucesos revolucionarios de Francia y encarnada históricamente en la figura de Jovellanos. Rosario Fernández había entablado ya estrecha amistad con don Félix Colón de Larreategui (1748-1821), ilustre militar, hermano del citado Mariano, asiduo de la tertulia y círculos aledaños a la duquesa de Alba⁵²⁵ y futuro albacea testamentario de la propia actriz, tal como veremos oportunamente. Al mismo círculo pertenecían el pintor Goya y el embajador ruso Zinoviev, quien era

524. Véase Alcázar, C., «España en 1792. Floridablanca, su derrumbamiento del gobierno y sus procesos de responsabilidad política», en *Revista de Estudios Políticos*, nº 71, 1953, pp. 93-138.

525. Baticle, J., ob. cit., p. 171.

antiguo conocido y contertulio en casa de Rosario Fernández⁵²⁶. Por cierto que el embajador ya expresaba por aquella época su inquietud por la caída de Floridablanca, pues en agosto del mismo año informaba a su ministro de que el conde se entendía bien con el rey, pero no con la reina, que quería alejarle del gobierno y protegía especialmente a Lerena, ministro de Hacienda que facilitaba los caprichosos dispendios de la soberana⁵²⁷.

En estas circunstancias, un nuevo capítulo de la saga-serie sobre el rey prusiano se produjo con motivo de la comedia de Navidad. En *Federico II en el campo de Torgau*⁵²⁸, desempeñó la Tirana el papel de Casimira, la amante del pretendido traidor Zietner. Este cuarto estreno de Comella en la temporada duró 14 días en cartel y recaudó un total de 86.147 reales, lo que supone una media diaria de 6.153, consiguiendo toda la primera semana llenos a rebosar y superando a veces los teóricos 7.627 reales que, según los cálculos de Armona, era la recaudación máxima del coliseo de la Cruz para las comedias de teatro, también llamadas «de subida».

Según los recibos que hemos ido documentando a favor de don Luciano Comella, y de acuerdo con el cálculo de los ingresos para los «ingenios» por la composición de comedias que ha hecho el profesor

526. Zinoviev figura en la lista de conocidos de Rosario Fernández en la pieza reservada del expediente de divorcio.

527. Alcázar, C., ob. cit., p. 113.

528. AVM, 1-392-1. En el expediente de gastos de la comedia *Federico II* (25/12/89) figuran algunos datos curiosos: gratificaciones «...para el sujeto que nos ha arreglado las comparsas militares en lo que pasó algunas noches bien fatales de frío, yelo y brega con una gente tan rústica hasta ponerlos en las regularidades que en el día se notan...»; o para «el que tiene el cuidado de arreglar la tropa [...] marcha regular [...] sorpresas [...] avanzadas [...] retiradas...»; figura también, como casi siempre, la cuenta de tramo-ya 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 telón con un río pintado y varios grupo de árboles 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...».

Herrera Navarro⁵²⁹, don Luciano debió de ingresar por este concepto 6.000 reales por las comedias (1.500 reales cada una) y 500 reales por el sainete *El premio*. Sin embargo, Armona había ordenado el 30 de junio anterior pagar 50 doblones (3.000 reales) a Comella por la composición de *Federico II*⁵³⁰, cuando lo habitual era pagar por ese tipo de comedias sólo 1.500 reales. El favor de que gozaba Comella por parte de las autoridades parece indudable. Una cosa era el ruido neoclasicista y reformista que producían las banderías literarias y otra muy distinta la conveniencia política del momento.

Simultáneamente a las noticias nada tranquilizadoras que llegaban de París aquel verano de 1789, se llevaban a cabo los preparativos para la celebración de la entrada en Madrid de los nuevos reyes, Carlos IV y María Luisa de Parma. Para ello se proyectó la representación por las dos compañías de una comedia del dramaturgo Francisco Bances Candamo (1662-1704), *Cuál es afecto mayor, lealtad, sangre o amor, El triunfo de Tomiris*, 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 representar *La Clementina*, zarzuela de Ramón de la Cruz con música de Luigi Boccherini⁵³¹, que había sido estrenada a fines de 1786 en casa de la condesa-duquesa de Benavente, pero no parece que la obra llegara a los teatros públicos de Madrid en aquella ocasión.

529. Herrera Navarro, J., «Precios de las piezas teatrales en el siglo XVIII», en *Revista de Literatura*, LVIII, 115 (1996), pp. 47-82.

530. AVM, 1-40-59.

531. AVM, 1-162-28: en la Junta de Comedias celebrada el 29 de agosto de 1789, con asistencia del comisario Hermosilla, Ramón de la Cruz, Sánchez, teniente arquitecto, y los autores se acuerda: «Lo primero que sea la pieza de música intitulada *La Clementina* hecha por don Ramón de la Cruz, y quedó 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 dispone «...repartir los papeles entre miembros de las dos compañías [...] Que Esteve hará la música de la *Loa* y Laserna la del fin de fiesta...», y que acudirán Villanueva y Sánchez al teatro del Príncipe para cuidar de la «...composición interior y exterior del teatro y las iluminaciones y decoraciones correspondientes a cada pieza...».

Llama la atención el cambio en las disposiciones para acto tan importante como la entrada de los nuevos reyes en Madrid. Se pensaba inicialmente en una función teatral «de carácter español y señaladamente del pueblo de Madrid» y se acabó eligiendo una comedia antigua, acompañada del sainete *Las provincias españolas unidas por el placer* de Ramón de la Cruz. Parece que los acontecimientos políticos ultrapirenaicos aconsejaban esta estrategia política de apaciguamiento y unión de las distintas regiones bajo la monarquía. Quizás habría que recordar que en la primera parte del año habían ocurrido algunas revueltas de subsistencia como la de los *Rebomboris del pa*, en Barcelona⁵³², que entre otras cosas provocó la destitución de nuestro conocido conde del Asalto como capitán general de Cataluña.

5. TEATRO DE MUJERES

En la temporada teatral de 1790-1791, figura la Tirana al completo de partido y ración, es decir, cobrando 30 reales por el primer concepto y 12 reales por el segundo, lo que hace suponer que se encontraba en plena forma.

El 11 de junio de 1790 estrenaba la compañía de Martínez en el coliseo de la Cruz la obra de Comella, *El sitio de Calés, comedia heroica en tres actos*⁵³³, inspirada en una tragedia homónima de Du Belloy, 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. De la comedia remarcaba, extrañado, 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,

532. Castells, I., «Els rebomboris del pa de 1789 a Barcelona», en *Recerques*, nº 1 (1970), pp. 51-81.

533. *El sitio de Calés: comedia heroica en tres actos: representada por la compañía de Manuel Martínez en el año de 1790 / por Don Luciano Francisco Comella*. Manuel del Cerro y Manuel Quiroga, eds., Madrid, 1790.

que relevan las centinelas de las murallas, y ocupan los puestos de los hombres...

...Pero ¿dónde se hallará un corazón de una mujer, que acuse a su marido, le expela del senado y la patria y se muestre contra él como una tigre?...

...[el dramaturgo] ha querido dar parte en el valor y en el consejo a las mujeres y aun las ha hecho superiores: cosa bien extraña a la historia, a la verosimilitud y a la misma Tragedia Francesa...⁵³⁴

Bien se ve que lo que chocaba al crítico es el papel de Margarita, condenando a su marido, comportándose como una «tigre» patriota que antepone la salvación de la patria a la de su propio esposo, a quien tiene en principio por traidor. Dice McClelland que Margarita –interpretada por la Tirana– «...llega a hablar como una aprendiz de sufragista...»⁵³⁵ en esta comedia heroica:

...¡Que la gloria solamente
para los varones sea!
¡Que los hombres nos excluyan
de gozar sus preeminencias!
¡Costumbre inhumana! ¡Abuso inicuo!

No cabe duda de que flotaba en el ambiente este perfil reivindicativo de las mujeres. Por una parte, los modelos masculinos estaban desprestigiados por las figuras de la moda, como el petimetre, y en cambio gozaban de aceptación las figuras populares, especialmente las majas y no sólo entre la nobleza, de tal forma que estas (tan utilizadas por Ramón de la Cruz como muestra y pintura del pueblo de Madrid) adquirirían ahora un perfil, digamos, político. Aunque los modelos ilustrados de mujer rechazaban el «despejo» y la «desenvoltura» propios de las majas, estas actitudes femeninas eran síntoma de valores nacionales y un vehículo adecuado al ambiente de ruptura con el modelo tradicional femenino.

534. *Memorial literario*, julio 1790, pp. 395-397.

535. McClelland, I., *Pathos dramático...*, II, p. 125.

Mónica Bolufer repasa la formación en España de esta reivindicación, multiplicada por la prensa y presente en los ambientes más conectados con los movimientos que se producían paralelamente en Europa. Comella, hombre culto, traductor de francés y de italiano⁵³⁶, debía de estar al día de obras como las de Mme. Lambert traducidas por la condesa Lalaing⁵³⁷ (1781). Habría asistido también, él y su círculo más cercano, en el cual figuraba Rosario Fernández, a los debates que sobre la admisión de mujeres en la Sociedad Económica Matritense se produjeron entre 1787 y 1790, y conocería los escritos de Josefa Amar y Borbón, *Discurso en defensa del talento de las mujeres*, publicado en el *Memorial literario* de agosto de 1786, y *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790).

Dice María Angulo, hablando del concepto de educación que los sectores ilustrados proponían para la mujer, que ésta «...escapaba del dormitorio y la cocina para salir al salón»⁵³⁸. Y de aquí, nos atrevemos a añadir, a la palestra política. Una palestra que, apuntamos, reúne dos conceptos: el ilustrado de un mayor reconocimiento de la mujer y el de una significación nacional que quizás se hallaba en ebullición en aquel momento en que llegaban noticias de la Francia revolucionaria y la xenofobia popular basculaba hacia el patrioterismo. ¿Preludiaba Margarita a la misma Agustina de Aragón en episodios nacionales posteriores?

Finalizaba la compañía de nuestra actriz esa primera parte de la temporada 90-91 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*⁵³⁹, preparada al efecto por el

536. Angulo Egea, M., *Luciano Francisco Comella...*, p. 169.

537. Anne-Thérèse Marguenat, marquesa de Lambert (1647-1733) y Cayetana de la Cerda y Vera, condesa de Lalaing (1755-1798). Para ambas personalidades, véase Bolufer, M., «Una ética de la excelencia: Cayetana de la Cerda y la circulación de Madame de Lambert en España», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 2015, 40, pp. 241-264.

538. Angulo Egea, M., *Luciano Francisco Comella...*, p. 169.

539. BHM, Tea-1-184-1 (Z).

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 reales con un pico de 7.320 el domingo 27 de junio y una media diaria de 4.760. Era la séptima reposición de esta comedia que interpretaba la Tirana en su carrera, y por fin las recaudaciones eran interesantes, probablemente gracias a que la función entera estaba hecha sólo por las mujeres de la compañía.

Durante todo el siglo XVIII se observa la creciente popularidad de un fenómeno al que en ocasiones se hace referencia en documentos de la época como «teatro de mujeres», en el que todo el elenco de una comedia, así como de los intermedios, estaba formado por mujeres. Estos eventos parecen haber sido ofrecidos como un regalo especial en días festivos o señalados. Al parecer, la nueva coautoría de la compañía de Martínez, con el tándem formado por Rosario Fernández y Luciano Comella, optó por recurrir con frecuencia a este tipo de espectáculo.

Como dice el profesor Díez Borque: «...En gran medida, [la actriz] era responsable del éxito masivo de las comedias [...] Uno nunca debe olvidar el factor erótico como un elemento en la atracción del espectáculo»⁵⁴⁰. La posibilidad de un aliciente sensual para los espectadores masculinos, enfrentados a mujeres que, a diferencia de como se veían en las calles, mostraban libremente sus caras y se desenvolvían en escena con ciertas libertades, garantizaba el éxito de estas funciones. Por otra parte, quedaban ya lejos los antiguos debates sobre las prohibiciones en el escenario para las mujeres, y no parecían a estas alturas muy nerviosos ante este fenómeno los críticos y los guardianes de la virtud pública.

De esta manera comienza la *Introducción para la Comedia del enemigo de las mujeres*:

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.

540. Díez Borque, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, 1978.

CONCHA: ¿Qué es esto? ¿Qué estáis 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 (la Tirana) ha mandado que no dejen entrar a 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 (Correa) 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) enfrentada a la aplicación (Rita Luna⁵⁴¹, en otra puerta, como imagen de la constancia y el trabajo). Todas contestan que quieren divertirse y no hacer la comedia que les propone la Tirana. Esta contrapone 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 se trata de *El enemigo de las mujeres*:

TIRANA: ...nosotras pensamos

hacer hoy la función solas.

MONTEIS (de alguacil): eso lo aplaudiría 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.

Como se ha dicho, se representó también en esta función el sainete *El tabernero burlado* de Comella, ambientado musicalmente por

541. Véase *Dramatis Personae*.

el compositor Pablo del Moral y con «fin de fiesta» (una variante más del género breve) orquestado por Blas de Laserna. En este fin de fiesta, insisten las actrices de la compañía en el tema de la comedia del día, *La posadera feliz* o *El enemigo de las mujeres*, cantando y bailando en aire de «tirana»:

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 quieren...

Paralelamente a la intensa vida de distracción teatral que producía la colaboración entre la Tirana y el dramaturgo Comella, la situación política del país se enrarecía. En medio de las investigaciones para aclarar la campaña de desprestigio emprendida contra Floridablanca, la pérdida de poder de éste frente a la corte, cada vez más de la mano de la reina María Luisa, se agravaba. Entonces ocurrió el atentado que Floridablanca sufrió en Aranjuez el 18 de junio de 1790 a manos del francés Paul Peret, que le hirió con una lezna, sin consecuencias graves, al grito de «¡Muera ese pícaro!»⁵⁴².

Las autoridades extremaron esfuerzos para aclarar el atentado, porque la nacionalidad de Peret podía hacer suponer una relación entre los revolucionarios franceses y la mano criminal, dado que la

542. Véase Alcázar, C., «España en 1792. Floridablanca...», ob. cit., pp. 100 y ss.

política de Floridablanca era ya francamente adversa al espíritu de la revolución que triunfaba en el país vecino. Por otra parte, los enemigos de la política interior del primer ministro español (que desde 1788 venían multiplicando sus sátiras e intrigas para provocar su caída) también eran campo abonado para todo género de suposiciones. Nada pudo probarse ni de la implicación de Francia, ni de la de los enemigos interiores del ministro. Peret tuvo juicio y fue ejecutado el 17 de agosto en la Plaza de la Cebada. Según lo acostumbrado en semejantes casos, la ejecución se iba a producir en la Plaza Mayor, pero precisamente por aquellos días tuvo lugar el terrible incendio que la dejó en gran parte destruida. Una vez ejecutado el reo, se ordenó que se le cortara la mano derecha, que fue colocada en el camino real de Ocaña. *El Mercurio de España*, por orden de Su Majestad, publicó la noticia del atentado «...para que todos sus vasallos se tomasen interés en la conservación de los días de tan buen ministro...»⁵⁴³.

Del 14 al 25 de febrero de 1791 producía la compañía de Martínez el reestreno de la comedia de Tomás de Iriarte *El señorito mimado*⁵⁴⁴, estrenada en septiembre de 1788, con María Bermeja como primera dama. Una vez más, la hacían sólo mujeres, al igual que la *Introducción*⁵⁴⁵, compuesta por Comella, y el fin de fiesta *Los dos tutores*, con música de Pablo del Moral, en el que cantaban Lorenza Correa y Antonia Prado⁵⁴⁶, esposa del futuro gran actor Isidoro Máiquez.

La *Introducción* nos da una idea de la situación de las actrices respecto a la intensa temporada a punto de terminar, en el reestreno de tan famosa comedia:

...Salón con puerta magnífica cortinada de damasco. Aparecen las sras Victoria [Ferrer] y Concha jugando a la pelota, y en el foro las Correa [Lorenza y

543. *Ibíd.*, pp. 105 y ss.

544. Su argumento critica a la aristocracia de entonces en la persona de un joven noble dilapidador y sin educación.

545. BHM, TEA 1-184-1 (ZZ): *Introducción a la comedia del señorito mimado que van a ejecutar las mujeres de la cia. de Manuel Martínez.*

546. Véase *Dramatis Personae*.

Petronila] *haciendo calceta*... [Comentan estas últimas la asunción de los juegos y modas masculinos por las mujeres].

Sale Antonia Febre (famosa tonadillera), se santigua al verlas jugar y anuncia que la dama está pateando el teatro y ha dado orden en la puerta de que no pasen hombres. De pronto entra la Tirana y se queja de que estén jugando y no dedicadas a elegir comedia, que es de lo que se trata. Ante las dudas, dice a sus compañeras que no necesitan a ningún hombre, y que van a hacer sólo mujeres *El señorito mimado*.

[*Dicen*]

LORENZA: ¿Discurre Vd, que ha de salir de esta empresa como de la otra?...

CONCHA: Amiga, se ha mudado la veleta.

TIRANA: Más 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 maestra por más que los muchos zoilos*⁵⁴⁷ buscarle lunares quieran...»]

Nadie quiere participar en la comedia, pero la Tirana les dice: «...pues yo haré que entréis por fuerza... (música triste)...».

Salón largo: aparece la sra. Rita [Luna] toda de negro dando señales de la mayor tristeza y abatimiento: representa a la compañía que se debate entre el entusiasmo y el capricho [Manuela Monteis] al que está encadenada la [Antonia] Prado. Cuando parece que la Prado cede al capricho, sale la Tirana [y dirigiéndose a ella le dice]:

547. RAE U: «Nombre que se aplica hoy al crítico presumido, y maligno censorador, o murmurador de las obras ajenas, tomado del que tuvo un retórico crítico antiguo, que por dejar nombre de sí, censuró impertinentemente las obras de Homero, Platón, e Isócrates. *Zoilus*».

TIRANA: ...si un capricho de un músico⁵⁴⁸
 a ti tan yerta y extenuada te ha dejado,
 con otro mi astucia piensa recuperarte.

RITA: ¿Y cuál 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 sobre lo cambiante de las compañías, del público: «...No basta el trabajo cuando contra el esmero se estrella el capricho...». Y responde la Tirana:

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, ¡ánimo pues!
 y si alguna no se sintiese
 con fuerzas para el trabajo,
 al instante sálgase de la Palestra,
 pero sepa que tenida
 será por follona fembra.

TODAS: Para cuanto nos mandares
 todas estamos dispuestas.

Monteis (el capricho) amenaza con estar dispuesta a volver, pero todas están por combatirla y continúan:

548. Una muestra más del exhibicionismo que los actores y actrices hacían de su vida privada, en la que seguramente estarían muy interesados sus seguidores y público en general. El matrimonio de la Prado con el famoso actor Isidoro Máiquez estuvo lleno de disturbios de los que quizá uno de ellos fue este capricho musical al que aquí alude la Tirana.

RITA: ¡Oh, valerosa caudilla,
cuánto 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 quién hará el señorito:

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.
Tú lo harás, Victoria [Ferrer], y juzgo
que adaptará a tu viveza.

Ya se oyen palmadas en el patio, en las gradas y la cazuela para que empiece la función, y la Tirana advierte a sus compañeras para que permanezcan alerta frente a las veleidades del capricho representado por Monteis.

Las recaudaciones fueron copiosas, 64.296 reales en los 12 días que duró el programa con una media diaria de 5.358. La fórmula ya puesta en práctica en junio del año anterior daba resultado. Nos atreveríamos a decir, por la repetición del género, que debía de ser idea de Comella, ingenio de las piezas cortas, y rival de Iriarte, a quien paradójicamente introducía, pero también se adivina cierta intención satírica, quizás resentida, por parte de nuestra dama, que sin duda tenía motivos para esa sorna misándrica.

6. EL GUZMÁN DE TOMÁS DE IRIARTE

A continuación estrenaba la compañía de Martínez el unipersonal con música de Tomás de Iriarte *Guzmán el Bueno*, acompañado de una *Introducción*.⁵⁴⁹ Esta producción estuvo en cartel como final de temporada entre el 26 de febrero y el 8 de marzo de 1791, y obtuvo también importantes recaudaciones: 68.940 reales, con una media diaria de 6.267. El papel lo hizo el primer galán Antonio Robles con gran éxito.

Sobre el *Guzmán* comenta Ivy McClelland, refiriéndose a los beneplácitos otorgados por el censor Santos Díez a este melólogo⁵⁵⁰ 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 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 dictados.⁵⁵¹

Ya Nicolás Fernández de Moratín había escrito, en forma de tragedia, sobre *Guzmán el Bueno*, y otros literatos ilustrados habían dedicado algunas de sus obras a exaltar los grandes hechos histó-

549. AVM, *ibíd.*: no nos resistimos a citar la lista de gastos de tramoya de *Guzmán 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. Decoración para la pieza que representa el sr. Robles significando lo interior de un castillo [...] y dos murallones, uno grande con almenas y otro más pequeño con un tablado y 2 bajadas de escalera y bambalinas [...]; hay también un recibo de Diego Carlos Magrans [...] maestro sastre en esta corte [...] del vestido de armas que tengo hecho para el Sr. Ant. Robles en la comedia del Guzmán. Del importe del vestido de armas con morrión [...] 470 rs. De 6 varas de tafetán para la faja. 70 rs.: 540 rs.» (2/3/91).

550. En el *Diccionario Alemany y Bolufer*, 1917: «Declamación con acompañamiento de música».

551. McClelland, I., *Pathos dramático...*, II, p. 7.

ricos españoles, como la *Numancia destruida* de López de Ayala, por no citar las otras muchas debidas a dramaturgos como Valladares, Laviano, Zavala y Zamora, pertenecientes a lo que se ha dado en llamar «teatro popular». No menos de cien dramas sobre historia de España fueron estrenados en este último tercio del XVIII, época en que se plasmó, precisamente en el género teatral, de mayor impacto en la opinión popular, el sentimiento nacional⁵⁵².

Vale la pena citar un fragmento de la *Introducción* de don Luciano para la *Scena heroica trágica intitulada El Guzmán*, con algunas tachas del censor:

...Salón 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 llenarán de pesos...

RITA: ...y también los sabios del día nos llenarán de denuestos.

VICENTA: [tachado] pues qué, ¿hay en el día sabios?

RITA: Sí, los hay como jumentos...

Entre bromas y requiebros de los actores a las actoras, aparece la Tirana y los demás le cuentan las disparatadas comedias que quieren hacer:

GARRIDO: ¿Cómo han de llamar a la gente
con cosas viejas?

MONTEIS: ...el pueblo quiere cosas nuevas...

TIRANA: ¿Dónde están esas?

GARRIDO: ¿No estáis viendo,
que como si fuesen hongos
los Poetas van naciendo?

TIRANA: Que traigan comedias...

MONTEIS: Dicen que hacerlas no queremos...

552. Álvarez Junco, J., *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid, 2001, p. 231.

TIRANA: Que presenten una buena
que se les haya devuelto.
¡Digo, a qué estamos, sino
a hacer cuanto digno hallemos del teatro!

A continuación, aparece en escena un «Templo de la Fama con los héroes y atributos que se dirán». 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*⁵⁵³]
no hay en España quien sepa
tratar con decoro un hecho
de estos hombres.

RITA: Esas voces tienen quitado
el concepto a la Nación.
Todo el mundo aplaude su patrio suelo,
y en España esa canalla
sólo aplaude al extranjero.
[...]

TIRANA: En España, aunque más digan,
los superiores talentos;
y si acaso no demuestran

553. Añadimos las tachaduras de la censura por su interés: entiéndase por *semi-extranjeros*, los escritores neoclásicos radicales de las modas literarias francesas. Con el reproche de Teopompo debe de aludir Comella al propio censor; y en la siguiente tachadura aparece todo un desafío a éste por parte de un «escritor que le suponen dos bledos semejantes muebles» (él mismo, ¿Comella?).

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 arrojito
 de un Teopompo perverso
 que destruye en un instante
 de malignidad aquello
 en que un escritor apura
 su discurso para hacerlo.*]

GARRIDO: Jesús, qué...

[tachado: *pues yo conozco escritor
 que le suponen dos bledos
 semejantes muebles.*]

La Tirana va repasando héroes nacionales, Carlos V, don 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: ¿Dónde está esa pieza?

TIRANA: Vedla, en el Pedestal.

[en efecto hay un libro sobre un pedestal]

Preguntan todos por qué no participan en la representación. La Tirana les dice que lo hará sólo Robles (es un unipersonal), y ante la extrañeza de que todos los papeles los haga uno sólo, explica:

TIRANA: Sí Señor, sólo.

¿Sólo un extranjero

no hizo el Pígalión?⁵⁵⁴

MONTEIS: ...así 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 Pígalión 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. Música): «Empieza la Obertura»⁵⁵⁵.

Así las cosas, inició la temporada siguiente de 1791-1792 la compañía de Martínez con una obra 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 Hespáñol* de don Vicente García de la Huerta, escoltada, ¿cómo no?, por un sainete de Comella, *La crítica de los abogados*. García de la Huerta, quien había fallecido en 1787, había publicado en 1785 los dieciséis volúmenes de su *Theatro Hespáñol*, con un prólogo en el que atacaba

554. Se refiere a la obra de Jean-Jacques Rousseau, estrenada en el teatro francés de Cádiz en 1775, y luego en Madrid en el teatro de los Caños del Peral en 1788.

555. BHM, Tea 1-184-1 (L), A.

a los practicantes españoles del clasicismo francés y defendía la dramática española frente a la de más allá de los Pirineos, con cierta radicalidad xenófoba. Para el homenaje habitual que las compañías hacían al teatro áureo español en cada inicio de temporada, se recurría ahora, y se haría en más ocasiones, a esta antología del polemista y dramaturgo extremeño, modelo del tradicionalismo literario y cultural.

Para la comedia llamada del Corpus siguiente (entre el 11 y el 20 de junio de 1791) volvió a presentar la compañía de Martínez una novedad, *El fénix de los criados o María Teresa de Austria. Drama heroico en 3 actos*. Esta segunda entrega de la serie comellana dedicada a la emperatriz austriaca, como su continuación, *María 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. Como en el caso de *Federico II de Prusia*, también esta serie se componía de tres capítulos.

Rosario Fernández luciría la «majestuosidad» que ya se le reconocía en otros papeles serios, prodigando imágenes de sensibilidad femenina especialmente encaminadas a ayudar a los humildes y 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 sencillos para que los entendiera el vulgo. Todo ello adobado con la espectacularidad de la grandeza, los desfiles y los uniformes militares⁵⁵⁶ como reclamo.

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 escuela de Martínez al contador Lavi en que le pide «...satisfacer el sainete que se ejecutó en la tragedia titulada *Ino y Temisto*, nuevo; [...] me hará la honra [...] el ingenio me atormenta pues creo que no tiene qué comer...»⁵⁵⁷.

556. AVM, 1-400-1.

557. AVM, 1-162-13.

Moratín contribuyó a forjar la imagen de un Comella pedante y pobre (hombre). Don Luciano mismo cuenta (con ocasión de pedir a Armona una ayuda para libros que el corregidor le concede tras informe del censor Santos Díez⁵⁵⁸) su ruptura con el marqués de Mortara en 1789. Desconocemos el por qué de esta desvinculación de un protector que había facilitado los tiempos felices de los estrenos de las dos *Cecelias*. 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. Quizás Mortara hubo de autodesterrarse a Sevilla, dejando abandonados a sus protegidos⁵⁵⁹. Observamos que, efectivamente, a partir de 1789, Comella multiplica sus estrenos teatrales que en el caso de las 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. Eran tiempos políticamente revueltos, de sátiras contra el ministro Floridablanca, organizadas desde elementos hostiles de la nobleza y militares condecorados. ¿Estuvo entre ellos Mortara?

7. LA TIRANA E ISIDORO MÁIQUEZ COINCIDEN

El 29 y 30 de agosto de 1791 se estrenaba en el teatro del Príncipe una nueva comedia de Comella *El buen labrador*. En el primer apunte manuscrito conservado⁵⁶⁰ figura la siguiente lista de actores:

- ...El conde, sr. del pueblo (Robles)
- Benito de Castro, labrador (Huerta)
- D. Gil de Monteligerero, hidalgo sin puesto y logrero, padre de (Antolín)
- Dña Torcuata, joven modesta (2ª)
- Timotea, viuda y presumida de culta (Dama)
- D. Diego, alcalde del estado noble (Máiquez)

558. *Ibíd.*

559. Véase Alcázar, C., *ob. cit.*

560. BHM, 1-13-4, A

D. Andrés, alcalde del estado llano (Paco Ramos)
 Payas [graciosa, Orozco, Morante, Lorenza]...

En los ejemplares impresos⁵⁶¹ de esta comedia, figura el papel de Timotea efectivamente atribuido a la «...Sra. María del Rosario...». La censura que de la comedia hizo don Santos Díez 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 reír y divierte sin cesar por la ridícula y graciosa extravagancia con que está pintado. El todo de la comedia podrá divertir.⁵⁶²

Efectivamente aparece como chusco el papel que tocaba hacer a la dama, el de doña Timotea, «viuda y presumida de culta», a quien toca la tarea de abogar por un matrimonio por amor frente a las presiones de la conveniencia, moraleja encarnada en una dama con ínfulas de culta, «bachillera», como hemos dicho que se conocía con desprecio a este tipo de mujeres. El papel del alcalde era interpretado por el todavía joven Isidoro Máiquez (1768-1820)⁵⁶³, futura gloria del teatro español. En un momento de la comedia ambos grandes actores se desempeñaban de la siguiente manera:

DON DIEGO: Siéntese usted.

TIMOTEA: La visita es necesario
 que entienda que la hemos de declinar
 por *brevis et breve*.

561. *El buen labrador: comedia en quatro actos...* [S.l.; s.n., 1791?].

562. *Ibíd.*

563. Véase *Dramatis Personae*.

DON DIEGO: Buena prevención.

TIMOTEA: En este caso debo
por mi honor hacerla,
porque tengo secuestrada en mi casa
una doncella, y debo cuidar que
nadie me la segregue.

DON DIEGO: Sobre esa materia tengo que hablaros. (*Se levanta.*)

TIMOTEA: 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.

DON DIEGO: (*La detiene.*) Escuchad.

TIMOTEA: No puedo, amigo.

DON DIEGO: El escucharme ¿qué os cuesta?

TIMOTEA: El perder todo aquel tiempo
que me habléis de una materia
que está reservada al foro contencioso.

DON DIEGO: Timotea, dejémonos de bobadas.

TIMOTEA: 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.

DON DIEGO: Con que Vd. que es una docta
del siglo, sin que eso sea lisonja,
que entiende a fondo la ley de naturaleza,
es menester que a 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.

TIMOTEA: De oír tantas alabanzas
 corrida estoy de vergüenza.
 ¡Jesús, qué bochorno!

DON DIEGO: Esto es hacer justicia seca
 al mérito, y el rubor es efecto de modestia.

TIMOTEA: Con efecto, pero vamos
 al asunto: vuestra arenga se reduce
 a que a 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 a su gusto.

Los ingresos de la temporada de verano habían sido bastante bajos, pero volvieron para remediarlo las comedias de magia que con sus «efectos especiales» fascinaban a los espectadores. Y ello ocurrió con motivo nada menos que de las funciones del 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 José de Cañizares, de la que para situarnos respecto del espectáculo que entusiasmaba a los públicos de entonces no nos resistimos a citar algunos detalles de su escenografía:

...una tempestad figurada, 3 bambalinas de nubes, 2 peñascos y una boca de gruta [...] con un sepulcro y un caballo puesto en un balancín que pasa en vuelo. Una tienda de campaña que se hunde [...] una decoración larga de jardín [...] un tramoyón 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 [...] 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; una mutación de templo [...] Arcos [...] y seis bastidores pintados con adornos para la Venus con una diosa pintada delante con un abanico que la descubre [...] telón suelto de jardín con abertura para salir el galán...⁵⁶⁴

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 la cabeza de Abdemelic, como la Judith bíblica, comparecerá finalmente Elvira ante los castellanos...»⁵⁶⁵. Este tipo de papel heroico y sentimental era seguramente el que mejor debía de cuadrar a la Tirana, como ya hemos visto, por ejemplo, en el caso de la *Emilia* y *El sitio de Calés*.

Pero volviendo de la ficción a la realidad, entre el humo de los efectos especiales y el heroísmo de los castellanos, las luchas de la vida cotidiana continuaban. Por aquellos días, concretamente el 12 de noviembre de 1791, acudían a la escribanía madrileña de don Manuel de Navas las dos compañías para otorgar un poder a uno de sus componentes, Felipe Ferrer, para actuar frente a los ataques que pro-

564. AVM, 1-396-1.

565. Angulo Egea, M., *Luciano Francisco...*, p. 177.

firiera contra ellos don Mariano Urquijo, en el prólogo a su traducción de la tragedia de Voltaire *La muerte de César*⁵⁶⁶. Se trataba de una reivindicación colectiva de la profesión que realizaban los actores contra Urquijo, personaje que llegaría a ministro de Estado con Godoy (1799) y luego con José I Bonaparte (1808), quien se despachaba a gusto con un prólogo a la citada tragedia que titulaba *Discurso sobre el estado actual de los teatros españoles y necesidad de su reforma*, anunciado en la *Gaceta* de 18 de octubre anterior. En este alegato, despotricaba Urquijo contra el teatro antiguo español al que contraponía a los autores franceses, y contra los cómicos españoles a los que trata de «gentes sin instrucción ni talento [...], gente estúpida [...], hombres de común y baja extracción y de ninguna educación, [...] zánganos corrompidos...», y otras lindezas.

Frente a estos ataques, los actores aparecían unidos para reivindicar su dignidad ofendida, instando al Consejo de Castilla y demás juzgados para que don Mariano Urquijo les desagraciara, y estimando que los citados ataques no sólo injuriaban a los otorgantes, sino al gobierno de los mismos teatros⁵⁶⁷.

Tal petición no parece que llegara a más, pues la influencia del personaje en los medios del poder de la época difuminó la trascendencia de los hechos. Sin embargo, es un indicio claro de la conciencia de los actores respecto de la importancia que tenía para ellos la dignificación de la profesión. Por otra parte, la aparición por aquellos años de nuevas figuras de la talla de Rita Luna e Isidoro Máiquez demostraba la pujanza de la profesión. Curiosamente en la escritura de poder citada, ninguno de los dos firma, ni figuran en la lista de poderdantes, aunque tampoco está ni firma el primer galán Antonio Robles. Puede que hubiera alguna circunstancia de fuerza mayor que impidiera la firma de Robles y Rita Luna. En cuanto a Máiquez, era en aquella temporada parte secundaria en la compañía, aunque en

566. *La muerte de César: Tragedia francesa de Mr. de Voltaire traducida en verso castellano, y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma. Por Don Mariano Luis de Urquijo.* Madrid, 1791.

567. AHPM, Manuel de Navas, 1791, f. 188 y ss.

la lista de firmantes están el resto de sus compañeros sin distinción de puesto. Cabe notar que el famoso actor sería becado para instruirse en Francia, justamente por el mismo Urquijo, secretario de Estado en 1799.

La ofensiva reformista estaba en marcha y pronto asestaría un golpe más decisivo con el estreno de *La comedia nueva o El café* de don Leandro Fernández de Moratín.

8. EL CAFÉ

En efecto, a final de temporada, el 7 de febrero de 1792, la compañía de Ribera estrenó *La comedia nueva o El café*. Parece que había más química en esta compañía con respecto al grupo de dramaturgos neoclásicos, pues fue también en esta temporada cuando don Gaspar Jovellanos vio por fin estrenada su comedia *El delincuente honrado*, por la misma compañía y en plena canícula, el 8 de agosto, repuesta con los fríos del enero siguiente.

Aquellos dramaturgos veían con preocupación la marcha de los teatros madrileños y, o bien parecían despreciar el estreno de sus obras en sus escenarios, o bien, tímidamente, intentaban situarlas en ellos desde hacía unos años, como en el caso de 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 Luciano Comella se perpetrara por la compañía rival a la que comandaba nuestra actriz, su primera dama, María del Rosario Fernández.

Unos días antes del estreno de *La comedia nueva*, el 27 de enero, había recurrido don Luciano Comella al gobernador del Consejo, conde de Cifuentes, pidiendo que no se autorizara su representación, pues se daba por aludido en ella. Cifuentes remitió inmediatamente el escrito al corregidor Armona y este pidió informe sobre el tema al censor don Santos Díez⁵⁶⁸ y a una tercera persona, don Miguel de Manuel. Ambos evacuaron una defensa cerrada y artera de Moratín frente a Comella.

568. AVM, 1-26-70.

En *El café*, Moratín trazaba el personaje de un don Eleuterio, escritorzuelo claramente inspirado por Comella, a quien describía por anécdotas relativas a su familia y a su vida privada. Entre los temas que la comedia trataba en torno a don Eleuterio estaba –en palabras de don Miguel de Manuel, asesor de Armona– el de que «...el escritor tiene intimidad con la primera Dama [...] lo que 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...»⁵⁶⁹.

Estas pretendidas relaciones de Comella con Rosario Fernández serían 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 propalado en su defensa el marido despechado, Francisco Castellanos. Por otra parte, no debía de ocultarse al público madrileño que todos los estrenos de Comella se hacían con la compañía de la que era primera dama María del Rosario. Se veía la actriz y empresaria entre el fuego cruzado de las facciones literarias defensoras del teatro promovido por los literatos «cultos», de gusto neoclásico, y sus enemigos los «populares».

Don Leandro, por su parte, en la *Advertencia* previa a la edición de 1825 de *La comedia nueva*, se justificaba diciendo:

...Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro [...] De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formó un don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un don Hermógenes; de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formó «El gran cerco de Viena»; pero ni aquellos personajes, ni esta pieza existen.

569. *Ibíd.*

El asunto calaría seguramente en los ambientes relacionados con el teatro, lo que significa, dada la atención que la sociedad madrileña en su conjunto prestaba a este entretenimiento, que se extendería de inmediato a la opinión pública madrileña.

El hecho es que, con la deliciosa comedia, desfogaba el brillante escritor su desprecio hacia el dramaturgo popular que tanto éxito tenía en los teatros de Madrid. El ataque era demoledor. 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...»⁵⁷⁰. Y toma el asunto como victoria propia:

El día se vio distinto,
y al fin triunfó Carlos quinto
del poder de Barbarroja.⁵⁷¹

En cuanto a detalles del ambiente del estreno, añadía Moratín en la *Advertencia* preliminar citada y 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 debía representar, empezaron a conmovirse los apasionados de la Compañía de Martínez. Cómicos, músicos, poetas, todos hicieron causa común, creyendo que de la representación de ella resultaría su total descrédito y la ruina de sus intereses [...]; los que habían dicho antes que era un diálogo insípido, 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 representación, que se hizo en el teatro del Príncipe, el día 7 de febrero de 1792...

...El concurso la oía con atención, sólo interrumpida por sus mismos aplausos; los que habían de silbarla no hallaban la ocasión de empezar, y su desesperación llegó al extremo cuando creyeron ver su retrato en la

570. Cambronerero, C., «Comella», en *Revista Contemporánea*, 103, p. 45.

571. *Ibíd.*

pintura que hace don Serapio de la ignorante plebe que en aquel tiempo favorecía o desacreditaba el mérito de las piezas y de los actores, y tiranizando el teatro concedía su protección a quien más se esmeraba en solicitarla por los medios que allí se indican.⁵⁷²

Respecto a la aceptación popular de *La comedia nueva*, sólo añadiremos, una vez más como prueba, los datos de las hojas de recaudaciones de ambas compañías en los mismos días. Mientras se hacía la de Moratín entre el 7 y 12 de febrero, la compañía de Martínez terminaba sus funciones de *La Magdalena cautiva* de 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 reales, con su máximo el día de estreno, 6.546 reales y 4.004 reales el domingo en que terminaron las representaciones, con una media de 4.502 reales. La compañía de Martínez había obtenido en los mismos días un total de 21.159 reales, 4.009 reales el día 7 de febrero, 4.635 reales el domingo 12 y una media de 3.526 reales.

9. CAMPUZANO Y MUNUZA

A finales de ese mes de febrero de 1792 se producía la caída del conde de Floridablanca y su sustitución por el conde de Aranda en la secretaría de Estado. Moratín reseña en su diario entrevistas con Aranda y Godoy (abril/92), y luego marcha a París, al parecer en misión secreta⁵⁷³.

Aunque estos acontecimientos pudieran parecer muy alejados de las preocupaciones de la primera dama de una compañía teatral en Madrid, la vida artística en el antiguo régimen dependía de los patrocinios y protecciones de los detentadores del poder político. El conde de Floridablanca había seguido con mucho interés la actividad de los teatros madrileños a través del corregidor Armona. Los tiem-

572. Moratín, L. F., *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1842, I, pp. 89-90.

573. Baticle, J., ob. cit., p. 154.

pos habían cambiado. Se acumulaban los problemas para don José Antonio, como todos los años al inicio de la temporada. El día 13 de marzo de 1792, pedía con urgencia⁵⁷⁴ el envío de varios cómicos desde Barcelona para servir en los teatros de Madrid. La idea de Armona era destinar a la actriz Francisca Laborda en ayuda de Rosario Fernández, cada vez más cansada y enferma.

La carta de petición de Armona iba dirigida a don Gerónimo Girón y Moctezuma (1741-1819), marqués de las Amarillas, entonces gobernador de Barcelona, quien le contestó firmando «Amarillas» el 28 de marzo siguiente, con una carta violenta y agria en que entre otros exabruptos 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...⁵⁷⁵

Armona había muerto 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.

A fines del mes de mayo siguiente, consta la presencia de 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 con la obra *Federico II en Glatz o la Humanidad*, 3ª entrega de la saga-serie sobre el monarca prusiano, que abundaba en los mismos argumentos, desfiles militares y otros detalles de las anteriores, aunque acentuando el carácter radical de los mensajes. ¿Acusaba Comella los golpes recibidos, acentuando los aspectos populistas que tanto apoyo del respetable recibían, o habían cambiado las directrices políticas con la llegada al poder de Aranda?

574. AVM, 1-26-60.

575. *Ibíd.*

Comenta respecto a esta obra Ivy MacClelland:

...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* [...] 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 domésticos 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 suprimir [...] Esta parte, en su forma original es un complejo drama de tesis en contra del uso de la tortura.⁵⁷⁶

Junto al citado alegato comellano, aquella temporada de verano fue iniciada por la compañía de Martínez en el teatro del Príncipe con la comedia del dramaturgo barroco Fernando de Zárata (1600-1663), *El valiente Campuzano*, hecha sólo por mujeres, acompañada de una introducción y un fin de fiesta, ambos de Comella⁵⁷⁷. Por un apunte manuscrito⁵⁷⁸, sabemos que la Tirana hizo de Campuzano, Catuja fue representada por Manuela Monteis y el gracioso, Pimientto, por Victoria Ferrer. El argumento de esta comedia que exaltaba el tipo de «jaque», «valentón» o «guapo», tan del gusto del público, era resumido así por el *Memorial literario* con ocasión de ocuparse de ella cuando fue repuesta en junio de 1785:

...Un hombre atrevido que maltrata a su hermana, que echa en cara los defectos de los hombres tenidos por honrados, que acuchilla a todos

576. MacClelland, I., *Pathos dramático...*, II, pp. 219-220.

577. AVM, 1-397-1: en la cuenta de gastos, figura recibo firmado por Comella en que cobra 1.000 reales 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.

578. BHM, 1-10-3, 1.

los que se presentan, que se anda siempre con una mujer tan valentona como él, que se toma la justicia por su mano, y aún a la misma justicia violenta, que cuenta al mismo Juez todas las muertes que ha hecho, y que le presenta a un Ventero muerto riéndose y burlándose de su desgraciada figura; una hermana al principio honesta, y despues abandonada por culpa de su hermano, y por fin el vicio triunfante y la virtud atropellada: estas son las diversiones que de cuando en cuando ofrecen al público nuestros Cómicos Españoles, sin embargo de que dicen que saben discernir lo malo de lo bueno...

Y añadía que esta comedia era, junto a «...*Sancho el bueno y Sancho el malo, La niña de Gómez Arias, el Tejedor de Segovia* y las de *Marta [La romarantina y secuelas]*, [...] digna de ser reducida a cenizas»⁵⁷⁹. Este tipo de obras, abundantes en el teatro del siglo de oro español y sus derivados, eran detestables para los partidarios del gusto neoclásico y del teatro como escuela de virtudes cívicas, pues mostraban «el vicio triunfante y la virtud atropellada». Añadamos que ésta fue la última representación en el siglo de la «esperpéntica» comedia de Zárate, aunque por lo que parece fuera hecha en broma, pues sería divertido ver a las actrices representando, ¿parodiando quizás?, a personajes masculinos y femeninos tan singulares.

Por un ajuste que realizó el contador Lavi el 3 de octubre siguiente⁵⁸⁰, 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 indica que nuestra primera dama faltaría desde aproximadamente mediados de julio.

579. *Memorial literario*, septiembre 1785, pp. 109-110

580. AVM, *ibíd.*: «...razón de los días que se han rebajado en los tres meses de verano a la sra. M^a del Rosario, Sr. Robles, Sr. Antolín, Sr. Vicente Ramos [...] Sra. María del Rosario, 78 días a 12 rs., 936 rs.; Sr. Robles, lo mismo; Sr. Antolín, lo mismo a 8 rs., Sr. Vte. Ramos, 61 a 8 rs. Suman [...] 2984 rs. salvo error de suma o pluma. Madrid 3 /9/92».

De vuelta del descanso veraniego que tan oportuno para su salud debió de resultar, el 8 de octubre hacía Rosario Fernández el papel de Hormesinda en la tragedia de don Gaspar Jovellanos, *La muerte de Munuza*, conocida también como el *Pelayo*. La obra sólo estuvo en cartel 4 días, recaudando un total de 16.511 reales, con mucha entrada el primer día (6.695 reales)⁵⁸¹.

La heroína virtuosa de esta tragedia, *Hormesinda*, toma su nombre del precedente reconocido de la obra, *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, que había encabezado la ofensiva del conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla entonces, para imponer en los teatros de Madrid el gusto neoclásico, estrenándose en el teatro del Príncipe en fecha ya tan lejana como 1770. Casualmente, el conde de Aranda era primer secretario de Estado ahora, en 1792, y la pieza trataba de un asunto de lo más patriótico, la reconquista, restauración política de España, acometida en las montañas asturianas por el noble don Pelayo.

Para Mario Onaindía, esta tragedia, como antes la *Hormesinda* de Moratín, eran un paso más en la configuración de la mentalidad ilustrada liberal española, «...mediante la creación de una historia nacional en la que se insertan los valores ilustrados [...] asimilables a la tradición republicana [...] La patria no es tanto el lugar donde se ha nacido, como el sitio donde se vive sometido y protegido por las leyes».⁵⁸²

A mediados del mes de diciembre siguiente, 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 (69 años) que llevaba retirado y sustituido por su yerno Francisco Ramos desde el último vera-

581. Lo sorprendente en este caso es que en el Archivo de la Villa de Madrid obra un recibo firmado por Comella, cobrando el importe: «...1500 rs. [...] por la tragedia intitulada el Monuza [sic] que ha estrenado la compañía de Martínez. Madrid 8 de octubre de 1792». Ausente Jovellanos, autodesterrado en su Asturias natal, el vate catalán cometía la osadía de cobrar por una obra que no era suya. Véase Andioc, R., *El extraño caso del estreno de «Munuza»*, en *Bulletin Hispanique*, junio, 2002, pp. 71-100.

582. Onaindía, M., *La construcción de la nación española*. Barcelona, 2002, p. 168.

no. Como sabemos, Martínez y Rosario Fernández estaban asociados en compañía bajo las condiciones que ya hemos comentado.

Lo que pedía ahora Rosario era que, como así figuraba en el contrato firmado, se recogiesen y se le entregasen los recibos de sus compañeros que habían cobrado cantidades adelantadas por 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 su memorial de 22 de diciembre 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 rs.⁵⁸³

La hija de la que habla, Antonia, tenía entonces 16 años y era la única que había sobrevivido de los 4 que 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.

Por aquellos días se hacía la comedia de Navidad, esta vez el estreno de la obra en 3 actos de Luis Moncín *Olimpia y Nicandro*⁵⁸⁴. En

583. AVM, 1-99-20.

584. BHM, 1-398-2: Gastos de la comedia intitulada *Olimpia y Nicandro* (25/12/92): «... primeramente. Una decoración de tienda interior [...] y telón 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 tabladros 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 telón [...] en medio de esta decoración hay un rastrillo que sube por él un torreón por donde está asomado por una ventanilla o bujero [sic] el 2º galán que está sentado en un desgaje del cartabón que a su tiempo se hunde el torreón [torion] y

ella hacía María del Rosario el papel de Olimpia, hija de Adrasto, rey de Tebas, y Antonio Robles, el papel de Nicandro, príncipe de Rodas. *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 Nicandro. Después de esto pretende a la princesa de Tebas un príncipe del Ponto, conocido con el nombre de Ariobarzanes, quien solicitó el empeño a 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 Ariobarzanes, que prodigiosamente se vio herido con ella en el momento en que él mismo y Adrasto precisaban a Olimpia a derramar la sangre de su amado Nicandro.⁵⁸⁵

La caracterización de esta comedia como mágica por el *Diario* viene confirmada por la descripción de su tramoya, que hemos citado en nota, y por el hallazgo de un recibo de un tal

...Baltasar Martín, 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 Príncipe desde el 25 de diciembre del año pasado

vuela el 2º galán 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 telón [...] 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 gracioso [...] un pozo y 4 castillos o baluartes [...] una gruta con puertas [...] 5 escotillones con una trampilla abierta para quitar el vestido al 3er galán...».

585. *Diario de Madrid*, 26 de diciembre de 1792, p. 1504.

hasta el 6 de enero; de [...] 1er día 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...⁵⁸⁶

Esta comedia, entre histórica, heroica y mágica, recaudó en los 14 días que se mantuvo en cartel un total de 78.257 reales, a una media diaria de 5.589 reales, lo que no está mal, pues se celebraban simultáneamente festejos de toros «exornados» con otras curiosas atracciones y fuegos artificiales, ya que desde el día 20, y junto a la lidia habitual por famosos diestros como Alfonso Alarcón y Cristóbal Díaz, se presentaba al público madrileño otro curioso espectáculo:

...para aumentar la diversión con algún juguete propio del tiempo, se presentarán en la plaza el intrépido Vicente Álvarez (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 a 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 extraños.⁵⁸⁷

586. AVM, *ibíd.*

587. *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.

10. UNA TEMPORADA FRENÉTICA (1793)

Desde el mes de diciembre anterior estaba al frente de la secretaría de Estado Manuel Godoy, tras la súbita caída del conde de Aranda. En el mes de enero de 1793, Luis XVI era ejecutado en la guillotina y la República declaraba la guerra a España el 7 de marzo siguiente. El día 31 las tropas francesas penetraban en la península por los Pirineos.

Desconocemos si aún se mantenía la relación de Rosario Fernández con Joaquín de Palafox. Lo último que sabemos de este personaje, tan cercano a nuestra actriz, es que a principios de 1789 había escrito desde Barcelona a Armona para mediar en una nueva petición de actores del teatro de aquella ciudad por parte del corregidor⁵⁸⁸. Ahora, con motivo de lo que se llamaría la Guerra de la Convención, Palafox participaba en la ocupación de San Lorenzo de Cerdá (17 de abril de 1793) como miembro del regimiento de infantería ligera de los Voluntarios de Tarragona. La fuerza de invasión ascendía a unos 3.500 hombres y se puso bajo el mando del mariscal de campo don Juan Escofet, cuyo segundo era el brigadier Palafox⁵⁸⁹.

En esta situación, se iniciaba la temporada en los teatros de Madrid, haciéndolo la compañía de Martínez el 31 de marzo con el homenaje habitual al teatro áureo español, en este caso con la comedia de Calderón *Bien vengas mal, si vienes solo*, que estuvo en cartel únicamente dos días debido a las rogativas que ordenó el gobierno por causa de la guerra.

588. 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 ya costumbre, 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.

589. Véase Aymes, J. R., *La guerra de España contra la Revolución Francesa (1793-1795)*. Alicante, 1991. «El regimiento de infantería ligera ‘Voluntarios de Tarragona’ en la Gran Guerra (1793-1795)», en *Historia i relats*. 13/9/2014.

En el mes de mayo siguiente, produjo la compañía de Manuel Martínez, felizmente ya repuesto de su grave enfermedad⁵⁹⁰, tres obras de estreno: la tragedia *Ino y Temisto*, la comedia *María Teresa de Austria en Landau*, ambas de Comella, y la comedia *La paz en la mayor guerra*, de autoría incierta. Nos consta, por las listas de ensayos, que nuestra primera dama estuvo presente en todos estos estrenos, así como en las reposiciones de la tragedia *Numancia destruida* de Pérez de Ayala y de la comedia «lacrimosa» *El carbonero de Londres* de Valladares⁵⁹¹.

Se ha resaltado el mensaje político de esta tragedia, dedicada originalmente por su autor al conde de Aranda, embajador en Francia cuando su estreno (1778). Olvidada desde entonces, la *Numancia* había sido reestrenada en enero de 1790, cuando se intentaba por todos los medios gubernamentales parar el contagio con que la revolución en Francia amenazaba a la monarquía española. La protagonista femenina, Olvia, personificación de la venganza, trata de resistir el asedio romano de la ciudad mediante los refuerzos de su enamorado Yugurta. Su hermano, Megara (Aranda), espejo del buen gobernante, confía más en el valor de su gente y en el oráculo de Hércules Gaditano, que había augurado que Numancia sería inmortal si elegía la espada y huía de la esclavitud.

Observamos que en esta temporada, en las hojas de tablado no se consigna ni una sola vez rebaja de ración para Rosario Fernández, lo que indica que soportaba un ritmo de trabajo frenético a pesar de encontrarse ya muy enferma y sufrir accidentes de salud en las mismas representaciones, según ella misma nos confiesa en el memorial que dirige a la Junta de Teatros para solicitar su jubilación, en el mes de diciembre siguiente. La necesidad de dosificar el esfuerzo de la actriz

590. AVM, *ibíd.*, aparece ya firmando los expedientes de cuentas el autor Martínez después de haberlo hecho al alimón con su yerno Francisco Ramos desde el principio de esta temporada.

591. AVM, *ibíd.*, lista de ensayos de *La paz en la mayor guerra* (30/5): «por la mañana y por la noche: la Sra. María del Rosario, la Sra. Montéis, la Sra. Prado, la Sra. Febre, las hermanas Correa; *María Teresa de Austria* (18/5), *Numancia* (24/5), *El Carbonero de Londres* (28/5): en estas 3 últimas sólo [...] la Sra. M^a del Rosario...».

y el gusto artístico del dramaturgo por la condensación de afectos subrayados por la música, o la integración de lo visual, lo auditivo y lo sonoro, en palabras del profesor Labrador⁵⁹², creemos que marcan en este momento la colaboración Comella-Rosario Fernández, apoyada por el compositor Laserna, traductor de las imperativas y puntuales indicaciones que el dramaturgo acota en sus piezas teatrales. Laserna era desde esa temporada compositor de ambas compañías.

El 15 de julio se estrenaba en el teatro del Príncipe *Doña Inés de Castro*, *escena trágico-lírica*, de Comella, en la que Rosario Fernández hacía el papel principal de doña Inés, la malhadada amante del rey portugués Pedro I. Esta pieza se hizo acompañada de otra obra de Comella, *El indolente*⁵⁹³, en que intervino como primera dama Francisca Laborda, su sobresaliente.

Don Luciano parecía ya el director artístico y autor de la compañía, más que un simple dramaturgo. Entre las funciones propias de una primera dama estaba la de programar las obras a representar, junto al primer galán y al 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

592. Véase Labrador López de Azcona, G., «Forma, estructura y significado en *Inés de Castro*. El poder de la música en los melólogos de Comella-Laserna», en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.). Madrid, 2008.

593. AVM, 1-401-3: en el expediente de gastos figura una esquila de Ramos a Lavi para que pague 1.200 reales por *El indolente* y la *Inés de Castro*: 15/7/93. Hay también un recibo de satrería: «...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 galón de plata seis onzas y media, de hechura de hacer el vestido [...] 164 rs. fdo.: Fco. Ramos».

Aparecen asimismo los gastos de tramoya para *Inés 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 Fermín del Rey «por el sainete que se hizo con *Carlos XII* (7/5), *Engañar a quien engaña*. 7/6/93. 500 rs.».

que su compañía estrenaba en las últimas temporadas. Aunque 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 al predominio del dramaturgo catalán sobre la compañía de los «chorizos».

Sólo había un inconveniente, el hecho de que María 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, permitían 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 Des-touches, exornada por J. Vallés, y *La Margarita*, traducción y exorno también de Vallés de la *Nanine* de Voltaire⁵⁹⁴.

Al parecer, Rosario Fernández no descansó ese verano, pues la veremos muy activa en casi todo lo reseñable que hizo su compañía, por ejemplo en *La escocesa Lambrum*, donde hacía el papel protagonista, María Estuardo, reina de Escocia, junto a Francisca Laborda, que representaba a la reina Isabel de Inglaterra⁵⁹⁵.

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 Público de Madrid agradecida al favor que la dispensa, representa hoy en el coliseo de la calle del Príncipe a las 7 de la noche la Comedia nueva original intitulada la *Tornaboda de Moda*, en 3 actos

594. Como se ha dicho, seguimos siempre los datos recogidos en la *Cartelera teatral madrileña...* de R. y M. Coulon.

595. *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].

seguidos, entretejida de varios juguetes y fiestas de música, jocosas y serias, también 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. María del Rosario y Antonia Prado, y de galán el Sr. Vicente Sánchez, con una graciosa tonadilla y un fin de fiesta, también nuevo.⁵⁹⁶

Según se deduce de los apuntes manuscritos conservados, *La tornaboda de moda*, comedia musical en tres actos, es una auténtica operita o zarzuela con música de Blas de Laserna, donde las partes principales las hacen las hermanas Correa, aunque también intervienen la Prado, Garrido y Camas.⁵⁹⁷ Suponemos que la Tirana pudo hacer el papel de la baronesa, cuyas partes son sólo habladas.

El 16 de septiembre se producía una nueva función protagonizada en solitario por el ingenio de don Luciano Comella. Así la anunciaba al público el *Diario de Madrid*:

...Hoy a las 7 se representa en el coliseo del Príncipe por la Compañía de Martínez, la función siguiente una escena trágico-lírica intitulada *Amantes desgraciados* mezclada de una armoniosa y sonora música, análoga a sus situaciones, cuyo argumento por lo lastimoso es bien conocido de todos; ejecutan esta pieza las Sras. María del Rosario, Francisca Laborada, y el Sr. Joseph Huerta...⁵⁹⁸

La obra pasa a llamarse *Los amantes de Teruel* en el impreso que conocemos⁵⁹⁹ y en ella figuran María del Rosario como doña Isabel, Francisca Laborda como doña Elena y José Huerta como don Diego.

596. *Diario de Madrid*, 19 de agosto de 1793, p. 992.

597. BHM, Tea 1-185-14, B.

598. *Diario de Madrid*, 16 de septiembre de 1793, p. 1066.

599. *Los amantes de Teruel, escena trágico-lírica. Por don Luciano Francisco Comella* [1793].

11. EL DESPLOME

El anunciado derrumbe físico de nuestra dama se debió de producir la noche del 3 o el 4 de diciembre, durante la representación de otra función íntegra de obras de Comella.

El *Diario de Madrid* la anunciaba de este modo:

...se empezará con una pequeña pieza trágica en un acto intitulada el *Asdrúbal*, intermediada de música: la ejecutan la Sra. María del Rosario, Antonio Robles, y José 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 4¹/₂.⁶⁰⁰

En el *Asdrúbal*, hacía María del Rosario el papel de Sofronia, esposa del caudillo. Incluimos en Apéndice documental⁶⁰¹ la escenografía y otros detalles curiosos de su producción. El *Memorial literario* resume el argumento de la siguiente manera:

...Escipión entra peleando con ventaja en Cartago. En vano anima Aníbal a sus Cartagineses, en vano Sofronia, su esposa, alienta a Asdrúbal; pues lleva siempre Escipión lo mejor de la pelea, resuelve fortalecer con los suyos en el templo de Esculapio, y dan fin a 800 prisioneros Romanos que tenía allí encerrados. Escipión quiere persuadir a Asdrúbal que se rinda, este quiere más morir, Escipión bate el muro que cercaba al templo, pero Asdrúbal pone otro nuevo de una empalizada: pegan fuego los Romanos al templo, y al mismo tiempo intentan salvar a los Cartagineses por medio de las llamas: los mismos esfuerzos hacen para libertar a Asdrúbal, a su esposa Sofronia y a sus hijos, pero cuando Asdrúbal se arroja a las llamas detienenle los Romanos; Sofronia se pone en un sitio cercado de fuego.

600. *Diario de Madrid*, 27 de noviembre de 1793, p. 1354.

601. Véase Apéndice documental. III. Teatro, 5.

Estremécese Escipión, y por más que intenta libertar a todos, Sofronia se mata tirando el puñal a su marido para que haga lo mismo. El Templo se desploma y quedan todos debajo de las ruinas, menos Asdrúbal que estaba ya en poder de los enemigos, el cual se desespera porque no puede matarse.⁶⁰²

No sabemos cuándo se desplomaría nuestra dama a causa de un súbito vómito de sangre. En el fragor del combate, Escipión intentaba liberar a Sofronia y sus hijos del fuego que les rodeaba. Tal vez fueran estas 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 por el fuego. Escipión se cubre de horror: Asdrúbal hace esfuerzos para ir a 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 Asdrúbales 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 Asdrúbal,
ni menos su mujer, ni sus renuevos.
¡O pesia a la demora de las llamas!

ESCIPIÓN: Romanos, emplead todo el esfuerzo
en salvar ese monstruo de odio y rabia.

602. *Memorial literario*, enero 1794, pp. 73-74.

Acuden los Romanos a apagar el fuego que rodea a Sofronia; lo van consiguiendo.

SOFRONIA: ¿Discurres oponerte a mis proyectos?

A la mujer de Asdrúbal no conoces:
queréis salvar tres vidas con intento
de engrandecer con ellas vuestro triunfo.
Hijos míos, muramos con denuedo.

Va a 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 a 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*⁶⁰³...

La segunda pieza de la función fue *Los esclavos felices*, ópera seria en un acto con música de Blas de Laserna, en la que no intervendría la Tirana⁶⁰⁴. Esta operita, de ambiente oriental, daría inspiración a la obra homónima posterior del compositor bilbaíno Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826).

El fin de fiesta era *El violeto universal* de Comella, en uno de cuyos apuntes manuscritos⁶⁰⁵ está la censura de 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

603. *Asdrúbal*. En Valencia: Por la Viuda de Martín Peris. Año 1802, p. 7.

604. BHM, Tea 1-194-1, B.

605. BHM, Tea 1-163-6, B.

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 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 ellas...⁶⁰⁶

Concluye don Santos autorizando la pieza, pero eliminando lo tachado, y en lo mismo coincide el corregidor Morales que determina «...se presente con las hojas arrancadas según el parecer de D. Santos...». La batalla entre Comella y Moratín continuaba y, como el catalán no daba puntada sin hilo, su ataque podría estar aprovechando la situación de patriotismo antifrancés del momento, con la euforia tras la victoria española en Truilles el mes de septiembre anterior. En efecto, es plausible pensar que el público identificase entonces al enemigo con todo lo que oliera a francés.

El colapso de Rosario Fernández debió de producirse, como ya hemos dicho, el 3 o el 4 de diciembre. Pero no se daba noticia ninguna en el *Diario de Madrid* del jueves 5 de diciembre de 1793, sino que este se limitaba a señalar el programa teatral de aquel día, en que el drama *Asdrúbal* era sustituido por un sainete:

...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 Sánchez, 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.

606. BHM, Tea 1-152-10.

Ninguna alusión al accidente que hizo retirarse a la Tirana del teatro. Sencillamente desapareció del programa la obra que había estado interpretando hasta el día anterior, estrenada el 27 de noviembre y acogida con magníficas recaudaciones.

Tras reconocer a la paciente, los médicos más renombrados de la corte emitieron informe el 22 de diciembre de 1793, donde señalaban:

...Dña. María del Rosario Fernández padece afectos morbosos de pecho, acompañados de sofocación habitual; [...] la experiencia tiene acreditado que los movimientos violentos le aumentan el mal de tal manera que ha tenido varias veces insultos de consideración en términos de peligrar su vida; y como su ejercicio de teatro sea sumamente violento a ella [...] declaramos que el trabajo del teatro de tal modo es pernicioso para su salud que, siguiendo con él, se expone a iguales o peores síntomas en el pecho... (Juan Naval, Juan de Navas, José Ribes)⁶⁰⁷.

EPÍLOGO

El 8 de enero siguiente, dirigía la Tirana a la Junta de Teatros un memorial que extractamos:

...ha servido a Madrid trece años con el celo que es notorio, así en la parte trágica como la de representado, mereciendo del público, a fuerza de una constante fatiga y aplicación, un favor excesivo a su corto mérito proporcionando a la villa y las compañías grandes ganancias seguidas sin intermisión por muchos años, resultándola de tan ímprobo y continuo trabajo alguna incomodidad en el pecho, que se empezó a manifestar con más fuerza tres años hace, desde cuyo tiempo se halla entregada a los facultativos, sin haber omitido cuanto haya podido contribuir a su alivio...

...los deseos que siempre ha mostrado de sacrificarse en servicio del público le obligaron a salir a representar; y a pesar de sus esfuerzos, no ha conseguido otra cosa que excitar la general compasión de todo

607. AVM, 2-463-20.

Madrid que la vio en la última pieza del Asdrúbal, que no pudo acabar, rendida a la fatiga y gravedad de su mal...

...los mejores facultativos de esta corte, que la manifestaron el deplorable estado de su salud, originado de haberse llegado a rendir y debilitar su pulmón con un afecto y fatiga al pecho acompañada de unos tos acre y continua que la imposibilita subir las escaleras y la tiene en continuas vigiliass las noches...

...El incremento que su mal ha ido tomando desde que acabó la última pieza del Asdrúbal, y el hallarse cada vez más postrada de su mal, le han obligado a solicitar que el Sr. D. Francisco Sobral, primer médico de cámara de S. M., asistiese a una nueva junta el 6 del corriente, en la que no sólo ha confirmado lo que los otros han expuesto de la imposibilidad de salir al teatro, sino que ha dicho que el mal de la suplicante es de la mayor consideración y principio de una hidropesía de pecho larga de curarse...

...Tres años hace que, acometida con fuerza de este mal de pecho, se halla batallando con el deseo de complacer a Madrid a quien tanto ha debido, gastando para conseguirlo inmensas sumas que la tienen empeñada y llena de deudas y ahogos, y el público y las compañías han visto alguna vez con compasión que en el mismo teatro se ha tenido que sangrar y tomar varios medicamentos para poder continuar la representación...

A continuación solicitaba la Tirana la jubilación que le correspondía. La enfermedad que la aquejaba es definida así en el Diccionario de autoridades de 1734:

HIDROPESÍA. s. f. Enfermedad causada por un conjunto de aguas que se hace en alguna parte del cuerpo: la cual suele proceder de beber con exceso, y causa hinchazón. Los Médicos dán nombres diferentes a la Hydropesía, segun la parte que aflige y la causa de que procede. Es voz Griega. Latín. *Hydropisis*. LAG. Diosc. lib. 1. cap. 9. Es el Asaro de caliente natúra, provoca la orina, y sirve contra la hydropesía. FRAG. Cirug. Gloss. de los Apostem. Quest. 57. Hydropesía es una hinchazón de todo el cuerpo, hecha de humor o ventosidad.

En la transcripción que hace de este memorial don Emilio Cotarelo, sin otro comentario, en medio de la frase relativa a sus muchas dificultades económicas, introduce don Emilio un ¿sarcástico? signo de admiración: «...llena de deudas (i) y ahogos...». Lo curioso del caso es que el Diccionario de Autoridades da una segunda definición, por extensión, de la palabra hidropesía:

Translaticiamente se toma por deseo desordenado de riquezas: porque assí como el hydrópico, mientras más bebe, tiene más sed, assí el avaro mientras más rico, desea tener más.

María del Rosario Fernández había otorgado testamento el 14 de octubre de 1793, es decir, menos de dos meses antes de su colapso, lo que sin duda demuestra que temía seriamente por su vida. Puesto que Cotarelo transcribe el testamento completo en su monografía⁶⁰⁸, vamos a limitarnos a un somero comentario de algunos datos que allí nos suministra nuestra dama.

Se hace llamar Rosario Fernández Rebolledo. Declara que había tenido 4 hijos, todos ya fallecidos. Sabemos que de estos sólo llegó a adulta la última hija, Antonia, a quien hemos visto mencionada en el largo expediente de divorcio y que probablemente moriría entre el incendio que la actriz refiere haber sufrido a fines de 1792 y el otorgamiento del testamento. Hemos buscado infructuosamente algún testimonio de la muerte de esta joven que en julio de 1793 habría cumplido 17 años. Su pérdida debió de ser también un golpe irreparable para la actriz, influyendo acaso en su enfermedad, en el trabajo denodado de aquella temporada y en su desplome final.

Aunque era parroquiana de San Sebastián, iglesia tan vinculada al gremio de actores, pide Rosario que se la entierre «...en la capilla o iglesia de la Virgen del Carmen, en la de Descalzas de esta corte, en un nicho de los de la pared...». Hemos visitado la citada iglesia, actualmente llamada de San José y el sacristán, vagamente conscien-

608. Cotarelo, E., *María del Rosario...*, pp. 275-280. También lo incluimos en el Apéndice documenta. I. Familia, 6.

te del enterramiento de la ilustre actriz, nos contó que hace algunos años se acumularon todos los restos de los osarios de la iglesia en un único depósito.

La Tirana se muestra en su testamento como una creyente bastante fervorosa, encomendándose especialmente a la madre Mariana de Jesús, monja madrileña que el 18 de enero de 1783 fue declarada beata por el papa Pío VI. Era tal el fervor que la figura de la madre Mariana despertaba entre el pueblo, que el Ayuntamiento de Madrid la declaró copatrona de la ciudad, junto a san Isidro Labrador.

Rosario dejaba como testamentario a don Félix Colón de Larreategui, militar y escritor de la ilustre familia de los duques de Veragua, descendientes de Cristóbal Colón, y hermano de don Mariano Colón, hombre de la máxima confianza del conde de Floridablanca. Don Félix sería retratado por Goya en 1794, por la misma época que el pintor abordaba uno de los retratos de la duquesa de Alba, a cuyo círculo de amistades pertenecía.

Fue probablemente en este mismo círculo social donde Goya conoció a la Tirana que, según nos dice Jannine Baticle, biógrafa del pintor, conmemoraba al ser retratada, aunque enferma, su retirada de los escenarios. El retrato, firmado y fechado, dice: «María del Rosario. La Tirana. Por Goya 1794», actualmente en una colección privada. Aparece la actriz con aspecto rollizo, probablemente efecto de la hidropesía, no parece una jubilada y su expresión huraña contrasta con los sutiles efectos de color. El aprecio de Goya por su arte debió de ser sincero y una muestra de ello es sin duda un segundo retrato del pintor, realizado en la primavera de 1799, que hoy se conserva en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁶⁰⁹.

El lienzo es de gran tamaño (209 x 136 cm) y representa a la actriz de cuerpo entero y lujosamente vestida, aunque en su rostro se observan ya las marcas de la edad. Este cuadro debió de ser encargado y pagado por la actriz y, aunque no figura en su testamento, sería

609. Baticle, J., *Francisco de Goya*. Ed. ABC, Madrid, 1995, p. 171.

heredado por la sobrina de la Tirana, Teresa Ramos, quien lo donó en 1816 a la mencionada Academia⁶¹⁰.

A pesar de sus relaciones, su situación económica en el momento del retiro no debía de ser muy sobrada, pues enseguida quiere hacer efectiva una concesión acordada en 1791, lo que no consigue hasta 1797, cuando se hizo efectivo su nombramiento «...para la cobranza y recaudación en las lunetas de dicho coliseo del Príncipe...»⁶¹¹. En un memorial de abril de 1803⁶¹² reclama una vez más que se le reponga en su plaza, recordando de nuevo sus grandes servicios a los teatros de Madrid y su profesionalidad y entrega a la que atribuye la enfermedad que le aqueja y el agravamiento de ésta. Los nuevos tiempos, por otra parte, parece que favorecen a los actores más jóvenes, pues la nueva diva de los teatros de Madrid, la actriz Rita Luna, cobraba salarios mucho más altos que los normales en la época del triunfo de Rosario Fernández.

La actriz murió en su casa de la calle Amor de Dios de Madrid, el 28 de diciembre de 1803 a las siete de la mañana. Hemos buscado sin éxito algún rastro del deceso en la prensa o en algún impreso de la época. Sólo hemos encontrado un silencio absoluto.

El dramaturgo actual Domingo Miras ha tratado con mucha viveza el tema de la desaparición de la Tirana en su «Prólogo a *El Barón de Leandro Fernández de Moratín*», escrito en 1980, estrenado ese mismo año y concebido como introducción a la obra moratiniana. Para conducir al lector y espectador de hoy a otro tiempo histórico y teatral, el dramaturgo sitúa la acción en la mañana del 29 de diciembre de 1803, al día siguiente de la muerte de nuestra actriz:

...Un amplio y destartalado local de mugrientas y desconchadas paredes, con algún sucio cajón de embalajes, alguna silla desvencijada, algún otro trasto sin dueño. Se trata de un viejo teatro cualquiera en el estado de retiro y abandono

610. Águeda, M., «*La Tirana*» de Francisco de Goya. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ed. El Viso, Madrid, 2011, pp. 8-9.

611. AVM, 2-463-30.

612. *Ibíd.*, 2-478-18.

que precede a la piqueta, a la transformación en casa de vecinos, de más cómoda y segura renta y menos sinsabores en estos tiempos oscuros en que el teatro está en baja: anda en sus estertores el año de gracia de 1803 [...] De los caídos y mal-trechos telares penden paños y prendas diversas de vestir, que alguien ha puesto a secar. Tras una corta pausa, se oyen voces y unos golpes que llaman en la puerta de la chácena...

(Entra un grupo de cómicos. Son RITA LUNA, JOAQUINA BRIONES, COLETA PAZ, ANTONIO PINTO y MARIANO QUEROL, con sus sombreros de dos picos atravesados y calados hasta los ojos, redes en el pelo, embozado en su capa el que la tiene y en su mantón las damas, y todos con ademán friolero y malcontento.)

RITA LUNA: *(Entrando.)* ¡Ay, Virgen, qué día! ¿No tendrá usted un cafelito, padre, que vengo arrecida?...

QUEROL: ¡Qué nevazo!

JOAQUINA BRIONES: ¡Está Madrid más blanco que un difunto!

QUEROL: ¡La misma cara de La Tirana, metida en su caja!

JOAQUÍN DE LUNA: ¿Cómo estaba?, ¿iba muy propia?

JOAQUINA BRIONES: Estaba muy guapa, toda con flores alrededor.

ANTONIO PINTO: Muy flaca la había dejado tanta enfermedad, pero iba muy aparente.

COLETA PAZ: La piel encima de los huesos, y más amarilla que un cirio.

JOAQUÍN DE LUNA: ¡En qué quedamos!

RITA LUNA: ¿Trae usted el chocolate, o lo traigo yo?⁶¹³

613. MIRAS, D., «Prólogo a *El barón* de Leandro Fernández de Moratín», en *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, nº 9 (1991), pp. 40-51.

«ECCE MULIER»

DON JUAN

¿Y hay en la tierra
justicia, virtud, respeto
a la religión...? ¡Que así
usen del poder paterno
con una niña inocente!
¡Que validos del pretexto
de educación, tiranicen,
un corazoncito tierno,
donde ya reside amor!
¡Qué iniquidad, qué violento
sacrificio! Ella turbada
entre el pudor y el respeto,
tímida, engañada y sola...

El viejo y la niña
Acto II, vv. 433-445

DOÑA ISABEL

¡Ah, señor!, con tantos años
¿aún no tenéis experiencia
de lo que es una muchacha?
¿No sabéis que nos enseñan
a obedecer ciegamente,
y a que el semblante desmienta
lo que sufre el corazón?
Cuidadosamente observan
nuestros pasos; y llamando
al disimulo modestia,
padece el alma, y... No importa,
con tal que calle, padezca.
El respeto, la amenaza,
la edad inocente y tierna,
la timidez natural,
las siempre falsas o inciertas
noticias del mundo... ¡Ay, triste!
No soy yo sola; no es ésta
la primera vez que pudo
la autoridad indiscreta
oprimir la voluntad.

El viejo y la niña
Acto III, vv. 745-765

Hora es ya de elaborar un perfil personal de Rosario Fernández, disperso hasta este momento en los datos. El deseo de ofrecer un retrato completo atenaza al autor, a sabiendas de que no puede ser sino fragmentario como las instantáneas de los hechos singulares narrados, de las escenas de las piezas representadas, de las citas periodísticas o documentales utilizadas. Sin embargo hay datos, más o menos sólidos, desde los que estamos obligados a elaborar un retrato en palabras de esta mujer, actriz, que fue la Tirana.

La constancia vital de Rosario Fernández nos ofrece un perfil de mujer luchadora por alcanzar un estatus personal distinguido, derivado quizás de un mandato familiar implícito. Hemos visto pasar imágenes desde la docilidad juvenil propia quizás de la educación estándar que se daba a las chicas en el segmento social a que pertenecía, una educación en la que el papel paterno era el de transmisión de la norma y el materno el de la practicidad adecuada a ella, y su corolario el disimulo y el decoro, hasta el retablo de la pérdida de la inocencia en los Reales Sitios en que se derrumba un universo infantil extirpado por un tirano de comedia que le doblaba la edad y cuya educación familiar era probablemente muy diferente a la de su mujer. El arribista y su víctima. La estrategia de su defensa en el pleito crucial.

Pero a partir de sus 25 años, Rosario se entrega a la forja de un perfil propio desde su dedicación profesional a los teatros en Madrid. Será una etapa, la de su madurez, de trabajo intenso, atractivo irresistible, poderosos protectores, constancia en la persecución de sus objetivos a pesar de sus enfermedades. Y las polémicas teatrales, la ofensiva de las reformas del teatro, las dificultades de sus protectores ante la nueva situación social y política que se iba abriendo paso en el país, su posible entrada en el escenario de estas luchas como objeto arrojado entre las banderías políticas y literarias.

El profesor Álvarez Barrientos sostiene que el actor Isidoro Máiquez, primer hito oficial del arte escénico español, gestionó mal su actividad artística en un sistema clientelar y de mecenazgo como era el del antiguo régimen, y lo compara en este sentido a Mozart. Moratín sería quien mejor se identificó con ese sistema. Y también Goya habría sabido compaginar su carácter de artista independiente y sus compromisos con el sistema cortesano. Máiquez acabó abandonado y enfermo, pero fue glorificado por la posteridad.⁶¹⁴

Rosario Fernández vive una fase anterior a la reforma teatral y es aniquilada anticipadamente por ella. El golpe de muerte es *La comedia nueva*, y unos meses antes el prólogo de Urquijo a su traducción de *La muerte de César*. Con esta ofensiva, la élite intelectual, avanzadilla de los nuevos tiempos que asaltaba por entonces el poder, ridiculizaba y perdonaba la vida a aquellas pobres hormigas que se movían en los teatros: los escritorzuelos, los actores zánganos y el vulgo, incapaz de saber lo que le convenía, ni de entender nada.

Así que con todos sus altos protectores en la corte, su éxito popular, e incluso el reconocimiento posterior que por ejemplo el propio Moratín le hiciera, al día siguiente de su vómito de sangre en el escenario del coliseo de la calle de la Cruz, la Tirana quedó olvidada. Se trataba de enterrar a una España del pasado, y el fragor, dentro de sus límites teatrales, era importante. Probablemente este mismo fragor que recorre toda nuestra historia más cercana fue el que saltó a la calle, con toda su complejidad, en la llamada por unos Revolución española, por otros Guerra de la Independencia, quince años después, en 1808, conflicto de autoestima, social, económico, de modernización, de comunidad, de familia, nacional... Entiéndase bien, la crisis era de crecimiento como, por otra parte, lo son todas.

614. Álvarez Barrientos, J., «Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía», ob. cit., p. 72.

DRAMATIS PERSONAE*

JOSÉ ANTONIO DE ARMONA Y MURGA (1726-1792): corregidor de Madrid desde 1777 hasta su muerte. Impulsor de muchas de las mejoras urbanas de la capital: el alcantarillado y la higiene urbana, y la gestión de los pósitos municipales, para hacer frente a las carestías de pan en época de malas cosechas. Apasionado de las diversiones populares como los toros, los bailes y el teatro, se ocupó de las compañías de Madrid, mejoró los teatros del Príncipe (actual teatro Español) y de la Cruz y ordenó rehabilitar el coliseo de los Caños del Peral (actual teatro Real), convirtiéndose en figura muy popular.

AGOSTINO BELIARDI (1723-1792): personaje intrigante al servicio de la todopoderosa diplomacia francesa en Madrid tras la firma del Tercer Pacto de Familia (1761). Hombre de confianza del secretario de Estado de Luis XV, Etienne François de Choiseul (1758-70), desempeña el cargo de agente de la Marina y Comercio de Francia (1760-71). Propuso a Olavide el encargo al arquitecto Charles La Traverse del diseño del teatro de Medina-Sidonia en Sevilla.

FRANCISCO CABARRÚS LALANNE (1752-1810): financiero de origen francés y naturalizado español. Amigo de Jovellanos y de los condes de Campomanes, Floridablanca y Aranda, tuvo la idea de emitir vales reales para hacer frente a los cuantiosos gastos de la guerra con el Reino Unido (1779-1783) con motivo de la Independencia de los Estados Unidos; en estas circunstancias ideó el proyecto de creación del Banco de San Carlos (1782), primer banco nacional español que emitió papel moneda, los llamados vales reales. En 1789 Carlos IV le otorgó el título de conde de Cabarrús y, a pesar de sus enemistades

políticas, llegaría a ocupar altos cargos en los reinados de Carlos IV y José I Bonaparte.

MARCO CAPELLO: embajador de la República de Venecia entre 1780-1785, era asiduo de la tertulia de la Tirana en esos años. Antes, Rosario Fernández pudo conocer en su etapa de actriz en los Reales Sitios a los embajadores venecianos Giovanni Querini, en ejercicio entre 1770 y 1772, y a su sustituto, Marco Zeno, en ejercicio hasta 1776.

MADemoiselle CLAIRON, CLAIRE-JOSÈPHE LÉRIS (1723-1803): debutó en la Comédie Italienne con apenas 13 años y posteriormente, consciente de sus mayores cualidades para el teatro declamado, lo hizo en la Comédie Française en 1743. Aparte de su éxito como actriz, se significó por su defensa de la profesión en el caso del actor Dubois (1765), cuando la compañía se negó a representar *Le siege de Calais*, de Du Belloy, y fue encarcelada junto a sus compañeros. Quebrantada de salud se retiró momentáneamente del teatro, siendo recibida en Ferney por Voltaire. Pronto dejó definitivamente la escena, excepto alguna representación privada como la *Hypermnestra* de Lemierre en la corte. A partir de entonces recibió a alumnas como la joven Mlle. Raucourt. Protegida por el margrave de Ansbach, Charles-Frederich d'Ansbach-Bayreuth, enamorado de ella, vivió durante 17 años en aquel principado, volviendo a París en vísperas de la revolución. Murió en la miseria con 80 años.

II CONDE DEL ÁGUILA, MIGUEL DE ESPINOSA MALDONADO DE SAAVEDRA Y TELLO DE GUZMÁN (1715-1784): anticuario, coleccionista y erudito bibliófilo, cuya biblioteca atesoraba más de 10.000 volúmenes, contándose entre las mejores de España. Caballero veinticuatro en el cabildo municipal sevillano, detentó, como ya lo hiciera su padre, la primera de las seis alcaldías de la ciudad desde 1745 a 1775, interesándose en el establecimiento de un orden lógico, heredado del racionalismo borbónico, en el funcionamiento gubernamental y administrativo de Sevilla. Fue uno de los cuarenta miembros numerosos y fundadores de la Sociedad Patriótica de Sevilla y emprendió la

instalación de la que puede considerarse primera biblioteca pública hispalense, la Biblioteca de San Acacio, a partir de 1775.

I CONDE DEL ASALTO, FRANCISCO GONZÁLEZ DE BASSECOURT (1726-1793): militar español de origen flamenco. Recibió el título como premio por defender la ciudad de La Habana contra el asalto inglés de 1762. Fue nombrado capitán general de Cataluña, interinamente entre 1775-1780, y con nombramiento hasta 1789. Hombre culto, fue presidente y protector de la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona. Intervino en la vida teatral de la ciudad repetidamente, y con ocasión del incendio del teatro de la Cruz en 1787, ordenó su inmediata reconstrucción y presidió su reapertura el 4 de noviembre de 1788. Fue destituido en 1789 por vacilar en reprimir la revuelta de los *Rebomboris del pa*, ocasionada por la carestía derivada de la libertad de comercio del grano. «¡Biba el rey y muera el general!», decían los amotinados, acusando a Asalto de especular con el pan.

VI CONDE DE FERNÁN NÚÑEZ, CARLOS GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA Y ROHAN-CHABOT (1742-1795): huérfano desde 1750, fue protegido por Fernando VI, costeando sus estudios en el Real Seminario de Nobles de Madrid. Miembro del regimiento de reales guardias de infantería española, intervino en la toma de Almeida (1762), participándola al entonces ya rey Carlos III, quien desde aquel momento lo tuvo por predilecto y le nombró gentilhomme de cámara. Participó en la fallida expedición de Argel (1775). Fue embajador en Lisboa (1783-1787) y París (1787-1792), siendo testigo aquí de los primeros acontecimientos de la revolución. Casado en 1777, tuvo 7 hijos legítimos y dos naturales, reconocidos, con la actriz y bailarina Gertrude Marcucci, la Galguilla. Aficionado a la música, compuso un *Stabat Mater* (1793) para dos sopranos, cuerda y continuo.

CONDE DE GERENA, NICOLÁS BUCARELI Y URSÚA (1714-1798): capitán general de los Reales Ejércitos y de la costa del Reino de Granada, gobernador político y militar de la plaza de Cádiz, comendador de Frades en la Orden de Santiago, Gran Cruz de Carlos III, y maes-

trante de Sevilla. Fue creado grande de España de primera clase por el rey don Carlos IV por real decreto de 12 de noviembre de 1789, siéndole expedido el real despacho el 24 de diciembre de 1790. Debía esta grandeza al casamiento desde 1757 con su sobrina carnal doña Juana, IV marquesa de Vallermoso, hija de don Francisco de Paula Bucareli, benefactor de Rosario Fernández.

III CONDE DE MEJORADA, GERÓNIMO ORTIZ DE SANDOVAL Y ORTIZ DE SANDOVAL (1704-1780): «verdadero piloto de la complicada administración municipal y juez indefectible ante quien se rendían las voluntades de los sumisos regidores [...] decidía en las cuestiones graves y urgentes [...] Manifestaba las prácticas y el estilo de la ciudad [...] era la voz de la ciudad...» (Aguilar Piñal, F., *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*, p. 37). Poco más se sabe de este poderoso personaje, a excepción de que murió en la ruina y sus hijas hubieron de recibir ayuda del propio cabildo sevillano para su subsistencia.

VIII CONDE DE MORA, RAMÓN DE ROJAS Y FERNÁNDEZ DE MIRANDA (1757-1802): probablemente era familiar de los duques del Infantado, fue maestrante de Granada y gentilhombre de cámara de Carlos III. Murió soltero, con dos hijos naturales, don Ramón y don Antonio, habidos con Francisca Martín Carretero.

VII CONDE DE RICLA, AMBROSIO FUNES DE VILLALPANDO ABARCA DE BOLEA (1720-1780): militar de carrera, pariente del conde de Aranda, fue gobernador y capitán general del ejército y principado de Cataluña entre 1768 y 1772, teniente general de los Reales Ejércitos y ministro de Guerra entre 1772 y 1780.

JOSÉ DE CAÑIZARES (1676-1750): dramaturgo del barroco tardío español, puso de moda el género de las comedias de magia por las que puede considerarse como autor de mayor éxito popular del siglo XVIII. Asimismo compuso comedias de santos, históricas, de figurón, de capa y espada y zarzuelas, género este último al que denomina «melodrama» o «drama armónico», y cuya temática más habitual era la mitológica.

LUCIANO FRANCISCO COMELLA (1751-1812): aunque nacido en Vich, desarrolló toda su prolífica carrera como dramaturgo y crítico teatral en Madrid. Su importancia radica en las innovaciones que introduce en la escena al combinar sabiamente para su época, los recursos escenográficos con la música y el texto. Sin embargo, ha pasado a la historia debido a los furibundos ataques que recibió de Leandro Fernández de Moratín, especialmente en su obra *La comedia nueva o El café*.

ILDEFONSO COQUE DE LLANO (ca. 1750-1795): dice Cotarelo de él que era «...hijo de un hidalgo asturiano [y] tenía grandes cualidades de actor [...] estatura alta, belleza varonil, voz poderosa, gesto expresivo y satisfacción de sí mismo. Fue muy aplaudido en los papeles fuertes y en las escenas de amor, como recuerda Moratín; pero su matrimonio por ambición con una mujer (Teresa Palomino, la Pichona) que tenía muchos más años que él causó su infelicidad».

LORENZA CORREA (Málaga, 1773-ca. 1832): de ella nos informa Cotarelo: «segunda entre sus hermanas Petronila (Petrola), Laureana, María Isabel y Manuela. Hizo su primera salida en 1786 en Barcelona, viniendo al siguiente año como undécima dama a la compañía de Martínez. Sobresalió como cantante [...] Tenía voz clara, dócil, flexible, dulce, extensa y de agradable timbre; decir afectuoso y acción expresiva [...] En 1803 [...] salió de España, cantando primero en París y luego en diversos puntos de Italia con grande aplauso [...] Rossini compuso para ella su ópera *Aureliano in Palmira*, que fue estrenada en Milán el 26 de diciembre de 1813».

SANTOS DÍEZ GONZÁLEZ (1743-1804): ordenado de menores, hizo bachillerato en Teología y se trasladó a Madrid, donde sucedió a Ignacio López de Ayala en los cargos de censor de comedias desde 1789 hasta su muerte, y en la cátedra de Retórica y Poética en los Reales Estudios de San Isidro. Como censor de comedias defendió los principios neoclásicos y combatió a los actores haciéndolos causantes de los males del teatro. Escribió una *Idea de la reforma de los theatros públicos*

de Madrid (30 de mayo de 1797) que, aprobada en 1799, supuso la creación de una Junta de Reforma de los Teatros que fracasaría a la hora de implementarse.

XI DUQUE DE ARCOS, ANTONIO PONCE DE LEÓN Y SPÍNOLA DE LA CERDA (1726-1780): militar, hombre de confianza de Carlos III a quien sirvió en las campañas militares en Italia, gentilhomme de cámara (1745) y Gran Cruz de Carlos III (1771). Murió sin descendencia, aunque había casado en 1778 con M^a del Pilar de Silva y Bazán (1739-1784), aristócrata, escritora, pintora y traductora, viuda ya del duque de Huéscar y del conde de Fuentes, y madre de la famosa María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo (1762-1802), XIII duquesa de Alba.

XIII DUQUE DE MEDINACELI, LUIS MARÍA FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA Y GONZAGA (1749-1806): XI marqués de Cogolludo (1768-89), de profesión militar, participaría en la Guerra de la Convención (1793-96). Rosario Fernández lo trata de compadre, quizás porque apadrinaría algunos de los hijos que la actriz tuvo durante su ejercicio en los teatros de los Reales Sitios.

XIV DUQUE DE MEDINA-SIDONIA, PEDRO DE ALCÁNTARA PÉREZ DE GUZMÁN Y LÓPEZ-PACHECO (1724-1779): nieto por línea materna del VIII marqués de Villena fue esmeradamente educado por el erudito Gregorio Mayans y Siscar y don Tiburcio Zapata, quien desde niño le familiariza con, entre otras temáticas, Gracián, el *Quijote* y el *Teatro crítico* del Padre Feijoo, a quien conocería personalmente y cuya influencia cambiaría su mentalidad. Entró en contacto, no sin dificultades, con las obras de Newton, Locke, Diderot, Rousseau, Hume y Voltaire y fue asiduo de la tertulia llamada de «Los Caños del Peral», al tiempo que formaba otra en su casa a la que asistían el padre Sarmiento, el padre Soler, el abate Varnier, Campomanes, Aranda y otros ilustrados. De la mano de Jorge Juan fue admitido en la Royal Society de Londres. Alentado por la aparición de las Sociedades de Amigos del País (Vascongada, 1756), emprendió intentos de reformas

entre los agricultores de sus estados. Mantuvo amistosas relaciones con Olavide, a quien cedió una parte de su palacio de Sevilla para la construcción del teatro proyectado por el asistente, y malogrado por la caída en desgracia de este. Murió en Villafranca del Penedés, cuando iba camino por primera vez de su admirada Francia.

VIII DUQUE DE OSUNA, PEDRO ZOILO TÉLLEZ-GIRÓN Y PÉREZ DE GUZMÁN (1728-1787): coronel y director de las reales guardias de Infantería Española. Hombre culto, fomentó y promocionó las artes, manteniendo una nutrida capilla musical en su palacio. Aparte de extremadamente religioso, se distinguió por sus obras de caridad y la protección de personas necesitadas, entre las que pudo estar en algún momento, según cuenta R. Cumberland en sus memorias, Rosario Fernández, la Tirana.

XI DUQUE DE VILLAHERMOSA, JUAN PABLO DE ARAGÓN Y AZLOR (1730-1790): diplomático de ideas ilustradas, fue asiduo de la tertulia de Pablo de Olavide en Madrid (1766-67). Posteriormente, fue miembro destacado del llamado «partido aragonés» liderado por Pedro Pablo Abarca de Bolea (1718-1798), IX conde de Aranda, opuesto a la política del conde de Floridablanca. Casado con M^a Manuela Pignatelli de Aragón (1753-1816), hija del conde de Fuentes, embajador en París (1754-1768) y hermana del malogrado marqués de Mora.

JOSÉ ESPEJO (1720-1797): trabajó en casi todos los sainetes de don Ramón de la Cruz, quien escribió para él muchos a causa del acierto con que caracterizaba todo personaje viejo y palabrero. Hacía igualmente bien los tipos de médico, alcalde, ciego y otros de semejante índole.

JOSEFA FIGUERAS (ca. 1750-1802): Leandro Moratín la llamaba «la gran Figueras», atendiendo no sólo a su mérito sino a su corpulencia. En 1779, poco antes de la incorporación de la Tirana a los teatros de Madrid, se negó a trabajar por diferencias profesionales y posibles amores con el primer galán de su compañía, Ildefonso Coque. En 1781 renunció a su puesto de primera dama por los favores que recibía

la Tirana, su sobresaliente. Fue protegida entonces por la condesa-duquesa de Benavente, rival de la protectora de Rosario Fernández, la duquesa de Alba.

JUANA GARCÍA UGALDE: nacida en Madrid hacia 1765, llegó a primera dama cuando la jubilación de Pepa Figueras (1787). Hizo a partir de entonces primeros papeles como la doña Isabel en el estreno de la comedia de Moratín *El viejo y la niña*, lo que le valió un elogio de este insigne poeta. También en 1792 hizo de doña Mariquita en el estreno de *La comedia nueva o El café* del mismo autor, con aplauso. Era agraciada: tenía ojos grandes y carita redonda, pero sus cualidades artísticas fueron medianas.

MIGUEL GARRIDO (Madrid, 1745-1807): príncipe de los graciosos de su tiempo. Era gordo y bajito. «En 1788 le calificaban los comisarios de: notoria habilidad; vive con su mujer y en arreglada conducta. En 1790 estuvo gravemente enfermo [...] y al año siguiente pidió su jubilación, alegando su decadencia y la falta de parte de la dentadura. Se le denegó a causa del aplauso que aún le otorgaba el público, y en 29 de febrero de 1792 presentó nuevo memorial manifestando que servía a Madrid hacía 20 años; que en el anterior, además de sus comedias y sainetes había cantado 135 días, y de ellos 69 a dos tonadillas diarias, y de ellas 16 nuevas...» (Cotarelo).

INÉS JOYES Y BLAKE (Madrid, 1731-Vélez-Málaga, 1808): traductora y escritora española que en su traducción de la novela *Rasselas, Príncipe de Abisinia*, de Samuel Johnson, incluye un texto propio, titulado *Apología de las mujeres*, que constituiría uno de los primeros ensayos feministas en España.

MARÍA LADVENANT (Valencia, 1741-Madrid, 1767): su vida resuelta y desordenada en la corte no le impedía cultivar el arte escénico con aplauso cada vez mayor. En 1763 se hizo nombrar autora o directora de una de las compañías madrileñas, realizando una campaña artística memorable en papeles trágicos, cómicos, intermedios jocosos

y hasta burlescos; cantó muchas zarzuelas y óperas y bailaba con primor, pues al decir de los que la vieron era sobresaliente en todo.

Intrigas y murmuraciones hicieron que al cabo de dos años intentase retirarse del teatro, aunque, arrepentida al poco, trató de volver a escena, consiguiéndolo en 1766, de nuevo como autora, pero pocos días antes de empezar las representaciones fue acometida de una violenta enfermedad que en seis días la llevó al sepulcro. Expiró el 1 de abril de 1767 en medio de continuos vómitos que le impidieron recibir el viático. Fue solemnemente sepultada al día siguiente, 2 de abril (el mismo de la expulsión de los jesuitas), en la iglesia de San Sebastián por pertenecer a la Cofradía de Ntra. Sra. de la Novena, patrona de los cómicos.

Dejó cuatro hijos, de los cuales sólo la mayor, Silveria, fue bautizada con el apellido de su legítimo marido. Los demás eran hijos de personajes pertenecientes a la más antigua y alta nobleza.

BLAS DE LASERNA (1751-1816): compositor de los teatros de Madrid desde 1776, en sustitución del famoso músico y compositor Antonio Guerrero (ca. 1730-1776). Sus obras abarcan desde óperas, canciones y conciertos hasta más de 500 tonadillas escénicas, algunas de ellas expresamente compuestas para cantantes de la época como María Pulpillo (1764-ca. 1810), que llegaría a ser su esposa.

PEDRO LÓPEZ DE LERENA (1734-92): funcionario de la Real Hacienda, gozaba de la confianza del conde de Floridablanca y llegaría a secretario de Hacienda en 1785, después de desempeñar la asistencia de Sevilla (1782). Recomendó al matrimonio Castellanos ante el corregidor de Madrid, don José Antonio de Armona, cuando decidieron trabajar en el teatro de Barcelona (1779).

GABRIEL LÓPEZ, CHINITA (activo en Madrid desde 1762 hasta su muerte en 1782): es definido por Cotarelo como «el gracioso más célebre del histrionismo español». Era de pequeña estatura, y se dice que no tenía buena voz y no cantaba bien, pero su gracia suplía todo. Don José Antonio de Armona, corregidor de Madrid, pagó los gastos de su

entierro, que fueron 56 reales y 20 maravedís. A la mujer de Chinita se le envió la ropa que había dejado: «...Una casaca, chupa y calzones de color canela; capa color vinagre con galón de oro; montera de terciopelo con cordoncillo de oro y cintas blancas; medias de seda blancas». Chinita estaba ya viejo: el año anterior a su muerte, se le habría querido jubilar; quizás él se negase a ello, y en medio de las representaciones de noviembre se fugaría de Madrid, fue encarcelado en Zaragoza (por huir de su destino profesional) y allí murió (enero, 1782), probablemente de enfermedad mental.

RITA LUNA (Málaga, 1770-Madrid, 1832): en 1789 debutó en el teatro que el actor Sebastián Briñoli había instalado en la calle del Barco de Madrid debido al cierre de los teatros públicos decretado por el luto tras la muerte de Carlos III. Sobresalía en comedias del teatro áureo español. Protegida del conde de Floridablanca, ingresó en 1790 como segunda dama para sustituir en la compañía de Manuel Martínez a su hija Francisca Martínez, recién jubilada. Aprendió, y pronto rivalizó con la Tirana, interpretando en 1792 con gran éxito *La esclava del Negro Ponto* de Luciano Comella. En la cumbre de su carrera sufrió críticas de Moratín, al que no había complacido cómo había representado el personaje de doña Isabel en *El viejo y la niña*. Abandonó la escena en 1806, pero en toda la primera mitad del siglo XIX es ejemplo público de actriz, al contrario del silencio que sobre Rosario Fernández se hizo desde su retirada.

ISIDORO MÁIQUEZ (1768-1820): coincidiría con la Tirana a su llegada a los teatros de Madrid en 1791. Admirador del actor francés François-Joseph Talma, el gobierno español –por mediación del ministro Urquijo– le concedió una pensión de cuatrocientos reales mensuales para que fuera a París a conocer a Talma y a estudiar su técnica. De vuelta en Madrid en 1802 consiguió grandes éxitos con *Otelo* y *Macbeth* de Shakespeare; *Polinice* y *Bruto* de Alfieri; *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca; *Pelayo* de Manuel José Quintana; la *Nu-mancia* de Miguel de Cervantes.

Al estallar la Guerra de la Independencia, se exilió en Francia por su participación en el 2 de mayo, pero José Bonaparte le permitió volver a España. Durante el Sexenio Absolutista (1814-1820) sobrevivió frente a la censura y la represión por sus ideas liberales, hasta que negándose a representar una comedia impuesta por el corregidor de Madrid fue desterrado a Granada, donde murió loco el 18 de marzo de 1820, al poco de triunfar la revolución liberal.

ABATE MARCHENA, JOSÉ MARCHENA Y RUIZ DE CUETO (Utrera, 1768-Madrid, 1821): político liberal y afrancesado, escritor, publicista, erudito y traductor. Exiliado en Francia desde 1792 para escapar de la Inquisición, participó muy activamente en los acontecimientos revolucionarios y volvió a España en 1808 con el nuevo rey José I Bonaparte, ocupando diversos cargos en su administración, y marchándose de nuevo tras la derrota del ejército francés. Después de un segundo exilio en Francia volvió a España tras el pronunciamiento del general Riego, con la idea de participar en la vida política española, pero la muerte lo sorprendió a los pocos meses de su regreso.

Sus traducciones de Voltaire, Montesquieu y Rousseau lo hicieron muy conocido en los medios intelectuales republicanos y progresistas. Su obra como escritor empezó a ser conocida gracias a Menéndez y Pelayo, quien lo consideraba «propagandista de impiedad, con celo de misionero y de apóstol, corruptor de una gran parte de la juventud española por medio siglo largo, sectario intransigente y fanático [...] de influencia diabólica», añadiendo que «según relación de sus contemporáneos, era pequeñísimo de estatura, muy moreno y horriblemente feo, en términos que más que persona humana parecía un sátiro de las selvas».

II MARQUÉS DE ARCO HERMOSO, FRANCISCO MANUEL RUIZ DEL ARCO Y UTRERA (1766-1835): hijo del que fuera regidor de la audiencia de Sevilla, Francisco Javier Ruiz del Arco y Soldevilla, I marqués del Arco Hermoso, fallecido en 1775. Curiosamente, este II marqués con quien quizás quiso hacer emparentar Juan Fernández a su hija, casaría en 1822 con Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero.

MARQUÉS DE COGOLLUDO: véase XIII duque de Medinaceli.

MARQUÉS DE MORA, JOSÉ PIGNATELLI Y GONZAGA (Zaragoza, 1744-1774): casó en 1760 con Pilar Abarca de Bolea, la poco agraciada hija primogénita y heredera del conde de Aranda. Entre 1763-64, vuelto su padre el conde de Fuentes de la embajada en Londres antes de ser destinado a la de París, cortejó junto a su cuñado, el duque de Villahermosa, a la actriz María Ladvenant. En agosto de 1764 quedaba viudo por la muerte de doña Pilar a consecuencia de un malparto. A continuación acompañó a su padre al destino de embajador en Francia. Viudo y seductor, obtuvo gran éxito en los salones de Versalles y París. Aquí tuvo amores con la famosa Mlle. de Lespinasse en cuyo salón conoció a, entre otros, Condorcet, Diderot y d'Alembert, con quienes mantuvo correspondencia y que se interesaron por sus andanzas y su posterior lucha con la tisis que finalmente lo abatió.

III MARQUÉS DE VALLEHERMOSO: JOSÉ FRANCISCO BUCARELI Y URSÚA (Sevilla, 1707-1781): noble y acaudalado político sevillano, miembro de una de las más ilustres y ricas familias hispalenses del siglo XVIII. Se casó en 1734 con Ana Antonia de Baeza y Vicentelo (Sevilla 1705-1770), hija del marqués de Castromonte, unión de la que nacieron dos hijas, siendo Juana Antonia (1739-1810) IV marquesa de Vallehermoso y dama de la orden de la reina M^a Luisa. Teniente de hermano mayor de la Maestranza de Sevilla, fue el más importante proveedor de toros que allí se lidiaban y, al igual que su padre, protector de la Casa de la Misericordia de Sevilla y uno de los mayores cosecheros que cargaban mercancías para Indias. Elegido diputado del común en 1768, tras la reforma de la administración local introducida por Carlos III, siempre tuvo la confianza de Olavide durante su asistencia y fue primer director de la Sociedad Patriótica de Sevilla (1775). Dejó en herencia multitud de latifundios en Osuna, Jerez, Utrera, Las Cabezas de San Juan y unos 850.000 reales.

MANUEL MARTÍNEZ (1724-1795): «...Tuvo el aplauso popular muchos años, tanto que habiendo querido jubilarse en 1787, por estar ya falto de oído, dentadura y memoria, la Junta no se lo concedió, fundada en lo bien recibido que era del público, y en que ya no le fatigaba el trabajo por no ser diario. Por su doble condición de actor y director de compañía, Martínez es uno de los artistas más célebres del histrionismo español» (Cotarelo).

LUIS MONCÍN (ca. 1840-1800): Cotarelo nos cuenta de él que «fue más celebre como autor dramático que como cómico» y lo identifica con el «poetastro satirizado por Forner y don Leandro Moratín». Vale la pena añadir el soneto que lo describe en un impreso de 1788: «Uno de corbatín muy apretado, / el sombrero calado hasta los ojos, / su talla vara y media, y son rojos / sus cabellos si yo no me he engañado. / Su cuerpo aunque seguido muy delgado, / su nariz perfilada, tiene arrosos / de querer ser poeta, y aunque flojos / sus pensamientos son de licenciado. / Según se manifiesta el retintín / de su estilo arrogante y retumboso / es el plagiario que termina en in. / Y si mi juicio fuere malicioso, / tráteme el que se agravie de rocín / con su fina arrogancia de jocoso».

MANUELA MONTEIS (ca. 1762-1805): en 1786 entró de graciosa de versos en la compañía de Martínez. Mostraba buenas costumbres y buena presencia en el teatro, aplicación, gracia, espíritu y fuegos cómicos, aunque voz escabrosa y desabrida. Al parecer contaba con la protección del conde de Campomanes. De ella decía en 1789 su compañera la Tirana que la Naturaleza «La hizo matrona en el cuerpo, en el corazón manchega, en el modo catalana y en lo picante extremeña».

MIGUEL DE MORALES (ca. 1735-1786): empresario del teatro Español de Cádiz. Comerciante con intereses en Nueva España, ya participó en la vida teatral de la ciudad de México y tras su vuelta a España a finales de la década de 1760 se hizo cargo del arrendamiento del teatro Español y, posteriormente, incluso del teatro francés de Cádiz. Hombre emprendedor, mantuvo relaciones fluidas con los corregi-

dores de Madrid, jueces de teatros del reino, especialmente con José Antonio de Armona, a quien propuso una reforma de la organización de las compañías teatrales en 1778. Impulsó la construcción de un nuevo teatro en Cádiz, inaugurado en 1782.

JOAQUÍN DE PALAFOX Y CASTELLET (1735-ca. 1810): nacido en Algeciras, era hijo de Juan Joseph de Palafox y Centurión, militar que llegaría a teniente general (1760), y Josefa Castellet y Rivera, natural de Barcelona. Joaquín de Palafox era sobrino de Joaquín Antonio de Palafox Rebolledo y Centurión de Córdoba, VI marqués de Ariza. Militar de carrera, intervino en la campaña de bloqueo y toma de Almeida en Portugal (1762) y posteriormente en el sitio de Gibraltar (1780-1783) como edecán del duque de Crillon, máximo mando militar de la operación. Hombre afecto al conde de Aranda (lo vemos de testigo en la segunda boda del conde, en 1784, con doña Pilar Silva y Palafox, hija del duque de Híjar). Participó igualmente en la Guerra de la Convención (1793-1795). En 1803 reclamaba sus derechos de escalafón ante el mismo Godoy, sin ser atendido. Permaneció soltero, como tantos militares a los que su compromiso con el ejército impedía hacer una vida familiar regular.

TERESA PALAFOX Y CASTELLET (1741-1784): viuda del XII marqués de Mondéjar, contrajo matrimonio con Ferran Felip Basili de Rocabertí-Boixadors i de Chaves (1745-1805), IX conde de Perelada. El periódico *Mercurio de España* daba cuenta de su muerte en agosto de 1784: «El 10 del corriente falleció en Barcelona de 42 años, 10 meses y 2 días la Excma. Sra. doña Teresa María de Palafox, Centurión, Castellet y Rivera, esposa del Excmo. Sr. conde de Perelada, y antes del Excmo. Sr. don Nicolás Íñigo López de Mendoza, marqués de Mondéjar, ámbos Grandes de España. Las amables prendas, que concurrían en esta Señora, han hecho sensible su temprana pérdida».

LUIS PARET Y ALCÁZAR (1746-1799): como otros artistas de la pintura de aquella época, ha sido quizás injustamente eclipsado por la potente personalidad de Goya. Sin embargo, va a retratar fielmente las no-

vedosas diversiones de la época en Madrid y en los Reales Sitios. Entre sus obras figura *Baile en máscara*, la única muestra gráfica «instantánea» de lo que pudieron ser los bailes de máscaras que por aquellos años se celebraron en Madrid. Protegido del infante don Luis, quien le facilitó viajar a formarse en Roma entre 1763 y 1766, Paret recibe a su vuelta la influencia del pintor y proyectista francés Charles de La Traverse, quien había sido alumno de Boucher. Paret retrata los ambientes aristocráticos de la que hemos llamado «década feliz», pero también escenas del Madrid de la época en sus obras *La tienda del anticuario* (1762), *Ensayo de una comedia* (1773) y *La Puerta del Sol*. Víctima de los rigores morales del propio rey, es desterrado a Puerto Rico, pues se le implica en las desordenadas andanzas del infante don Luis que lo había nombrado pintor de su cámara en 1770. Sus servicios al infante no sólo eran artísticos, sino que pasaban al parecer por facilitarle encuentros amorosos con jóvenes de vida licenciosa, que formaban parte de la atmósfera de costumbres libertinas en que se desenvolvía Paret. El rey, dispuesto a cortar definitivamente estas prácticas, obliga en 1775 a su hermano don Luis a contraer matrimonio y le aparta de sus disolutas amistades.

JUAN PONCE (ca. 1730-1791): su mujer, María Mayor Ordóñez, la Mayorita, fue la más famosa tiple que tuvo España en su tiempo. Hombre muy honrado, gozaba de prestigio entre sus compañeros y desempeñaba en la Cofradía de la Novena (la cofradía de cómicos) cargos de confianza, como el de tesorero y celador; era autor cuando la Tirana se incorporó a los teatros de Madrid, a cuya compañía fue en principio destinada.

ANTONIA PRADO (1765-1830): sobresalió en el canto, la declamación y el baile. En 1791, al gratificarla con 1.000 reales los comisarios de teatros de Madrid, decían de ella: «Ha trabajado con bastante aplicación; es dócil para lo que le encarga la compañía. Vivirá este año con su marido...», el luego famoso Isidoro Máiquez, con quien mantenía tormentosas relaciones. Murió en la miseria en Madrid.

JUAN RAMOS (ca. 1750-1809): de familia de cómicos, fueron hermanos suyos Rafael, Vicente, Tomás y Francisco, este último yerno del autor Manuel Martínez a quien acabaría sucediendo. Probablemente era pariente de Antonia Ramos, madre de la Tirana. Era pequeño de cuerpo pero de noble espíritu, buen recitador de versos, especialmente en nuestras antiguas comedias.

MARIANO QUEROL: sirvió en los teatros de Cádiz y Sevilla antes de llegar a Madrid en 1780 (el mismo año que Rosario Fernández y a la misma compañía, la de Juan Ponce). En informes en torno a su conducta se decía que tenía «un montón de hijos» y que disipaba «en el juego las utilidades que le produce el teatro, y que aunque le dupliquen el partido y demás intereses que goza, todo se lo consumirá este vicio por el dominio que tiene sobre él. En las dos mesas de trucos de la calle del Lobo y la del Príncipe, es donde comúnmente concurre y juega bastante tirado. Advertido por algunos compañeros de la ruina que le ocasiona esta diversión, responde con mucha gracia que no encuentra otro modo de sostener su casa y familia». Retirado desde 1809, murió en Madrid en 1823. Moratín le celebra en los papeles de viejo, de rústico, y en general, en los llamados figurones. Querol fue el que estrenó el papel de don Hermógenes de *La comedia nueva*.

MADemoiselle DE RAUCOURT, FRANÇOISE-MARIE-ANTOINETTE SAUCEROTTE (1756-1815): tras su corta estancia en Cádiz, regresó a Francia después de actuar en San Petersburgo. Alumna y protegida por la famosa actriz Mlle. de Clairon, Raucourt apareció por primera vez en la Comédie Française en diciembre de 1772, interpretando el papel principal en *Didon* (Jean-Jacques Le Franc de Pompignan). Con solo dieciséis años fue aclamada por su belleza, su voz encantadora y su gracia y seguridad en el escenario. Entre sus muchos admiradores estaba la favorita de Luis XV, Madame Du Barry, y en época del rey Luis XVI, la reina María Antonieta que se convirtió en su benefactora. Durante la revolución permaneció fiel a sus mecenas reales y se movió en círculos contrarrevolucionarios, llegando a ser encarcelada en 1793. En 1803 Napoleón la nombró directora de los teatros

imperiales en Italia. Retirada del teatro en 1814, murió en París el 15 de enero de 1815. El día de su funeral, el pastor de la iglesia de Saint-Roch se negó a admitir su cuerpo a causa de su escandaloso pasado de declarado lesbianismo, pero la multitud reunida tomó el ataúd y forzó la apertura de puertas de la iglesia, exigiendo que tuviera lugar una misa de réquiem por su alma. (Noel Williams).

LOUIS D'AZEMA REYNAUD (Montpellier, 1745-?): según Olavide, comerciante afincado en Cádiz que el propio asistente reclutó allí para hacerse cargo de la formación de actores en la escuela-seminario que fundó en Sevilla. Cesado como director de la Compañía de Trágicos Españoles en julio de 1770, al parecer por sus relaciones con la primera dama, María Bermeja, fue nombrado director de los teatros de Madrid con la oposición de los cómicos y de literatos como Nicolás Moratín que pusieron siempre en duda sus competencias como hombre de teatro hasta que fue destituido en 1776, tras un proceso judicial en el que obtuvo una sustanciosa indemnización, marchando de nuevo a Francia.

EUSEBIO RIBERA: natural de Granada, sirvió como actor en Madrid desde 1756, ejerciendo de autor entre 1784 y 1795. De carácter dulce, afable, voz melosa y buen porte, hacía muy bien los papeles de petimetre. Su compañía fue la preferida por don Ramón de la Cruz, para las zarzuelas y aun para sus sainetes. También recibió las primicias dramáticas de don Leandro Fernández de Moratín, estrenando sus dos comedias *El viejo y la niña* y *La comedia nueva*.

ANTONIO ROBLES (ca. 1750-1810): coincidió como primer galán con la Tirana durante toda la carrera de esta. Cotarelo nos informa de que «gastaba mucho, así es que tenía deudas que no podían pagarle los compañeros. En 1780 ascendió al fin a primer galán en la compañía de Martínez; sabía este papel en 115 comedias». El dramaturgo Trigueros celebraba «su pico de oro, su buena figura teatral, su oportuno modo de variar los tonos, su naturalidad» y Moratín alababa también «el decoro y compostura de su voz y acción». Era hombre de

gusto y cultura literaria, y consta que arreglaba o *exornaba* comedias antiguas para adecuarlas a los gustos del público.

POLONIA ROCHEL (ca. 1750-1802): nos dice Cotarelo que fue la actriz para quien don Ramón de la Cruz compuso más obras y que más sainetes estrenó de este ingenio. Graciosa inimitable, por su mérito extraordinario gozaba partido de dama, tan aplaudida en los sainetes como en las tonadillas, comedias y zarzuelas. Sevillana de nacimiento, morena, de grandes ojos, pequeña de cuerpo, pero donairoso, abundante de carnes, sobre todo en sus últimos tiempos.

MIGUEL CAYETANO SOLER Y RABASSA (Palma de Mallorca, 1746-Malagón, 1809): abogado de Rosario Fernández en su litigio de divorcio, era arquetipo del ilustrado de finales del siglo XVIII. A pesar de su humilde origen, asciende escalonadamente hasta desempeñar la secretaría de despacho de Hacienda entre 1798 y 1808. Su labor más destacada es la elaboración del primer proyecto de organización de la Hacienda pública española bajo cánones de modernidad (*Plan General de Hacienda*, 1800). Anteriormente, en 1798 había diseñado las primeras medidas desamortizadoras. Fue asesinado por el populacho por afrancesado, pero también por ser el odiado ministro de Hacienda que había establecido un impopular impuesto sobre el vino.

CARDENAL SOLÍS, FRANCISCO DE SOLÍS Y FOLCH DE CARDONA (Madrid, 1713-Roma, 1775): 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. 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. Cardenal desde 1756, organizó grandes fiestas en la plaza Colonna de Roma durante los días en que se celebraba cónclave para la elección del papa Clemente XIV (1769). Convertido en portavoz de las presiones de la corte española, tuvo decisiva influencia en el decreto papal de disolución de la Compañía de Jesús (1773).

ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR (1737-1820): prolífico poeta, periodista y autor de obras dramáticas que tuvieron una gran aceptación popular, a pesar de las críticas furibundas de escritores y comediógrafos neoclásicos, especialmente Juan Pablo Forner y Leandro Fernández de Moratín. Paradójicamente sus obras contribuyeron a difundir la ideología de la Ilustración entre el público asiduo de los teatros.

SEBASTIÁN VÁZQUEZ: coetáneo de Ramón de la Cruz, estuvo en activo como autor de sainetes desde la temporada 1774-1775 hasta la de 1798-1799. Se desconocen por completo sus datos biográficos, su fecha de nacimiento y la de su boda eventual, si tuvo hijos, si trabajaba fuera del teatro y en qué, o la fecha en que falleció. Christian Peytavy nos dice que a «Vázquez le gustaban la algazara y el bullicio en escena, los personajes que corren por todas partes y la alegre confusión: en dos sainetes parecidos los payos de un pueblo están tan contentos que hacen locuras, tiran dinero, frutos secos o huevos al aire, gritan, bailan y beben sin medida; en otro arde una casa en un barrio de manera que el pánico cunde entre los vecinos y cruzan la escena asustados, entre otros, una usía con su perro faldero o un hombre a medio afeitarse; en otros dos sainetes, un oso que la emprende con todos y dos locos armados vagan por un pueblo con el ánimo de matar a cuantos encuentran. Menudean también los motivos de persecuciones, de riñas, de golpes y porrazos entre amos y criados, padres e hijas, maridos y esposas, actores y actrices... ».

GASPAR ZAVALA Y ZAMORA (1762-1814): traductor y prolífico dramaturgo que puede encuadrarse junto a Valladares de Sotomayor y Luciano Comella en el grupo de escritores que proveían a los teatros madrileños y del resto de España con novedades al gusto de los públicos populares.

STEPAN ZINOVIEV: embajador del Imperio ruso en España entre 1774 y 1793. Hombre culto, formado en París, era aficionado al teatro y gozó de la confianza de la emperatriz Catalina, debido a sus dotes

políticas de observación de la realidad política española del periodo de gobierno del conde de Floridablanca.

LUCAS ZINTORA (1732-?): habría intervenido en las obras del templo del Pilar de Zaragoza, antes de establecerse en Sevilla a mediados de siglo donde se ocupó en la obra de la Fábrica de Tabacos hasta su conclusión, bajo las órdenes de Van der Borch y Vicente Bengoechea. Allí contactó con Pedro de Silva, que era entonces aparejador mayor y al ser nombrado éste maestro mayor del arzobispado, Cintora trabajará con él en las iglesias parroquiales de Manzanilla, Moguer, Las Cabezas de San Juan y la parroquia de la Magdalena de El Arahál, patrocinada por el duque de Osuna entre 1785 y 1800. Ejerció también de arquitecto del cabildo municipal de Sevilla y parece ser él quien trabaja a las órdenes del arquitecto La Traverse en la construcción del teatro de Medina-Sidonia emprendida por Olavide.

* Elaboración propia a partir de las fuentes siguientes:

—para los actores y actrices: Cotarelo y Mori, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

Apéndice pp. 472-608.

—para el resto de personas y personajes: *Diccionario biográfico español*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2009-2013.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Hacemos acopio a continuación de una serie de documentos relativos a momentos cruciales de la existencia de Rosario Fernández la Tirana. Debido a la dificultad de insertarlo en el decurso del relato principal, incluimos dentro de este apéndice un extracto del voluminoso expediente de divorcio que tantos datos significativos aporta sobre la vida de la Tirana, evitando así la dispersión o la privación de estos valiosos elementos de juicio. Adjuntamos, asimismo, documentos relativos a su vida profesional y al teatro como actividad empresarial y artística. Hemos considerado conveniente consignar aquí toda esta información personal y profesional para descargar al texto de referencias documentales que pudieran dificultar su lectura. Transcribimos los documentos entre comillas, respetando su literalidad. Aligeramos su extensión resumiendo en acotaciones algunos detalles, especialmente en el legajo relativo al pleito de divorcio.

ÍNDICE

I. FAMILIA

1. Expediente matrimonial de Juan Manuel Fernández y Antonia Ramos.
2. Inscripción de bautismo de Rosario Fernández Ramos.
3. Expediente matrimonial de Francisco Castellanos y Rosario Fernández.
4. Recibo de dote de Francisco Castellanos.
5. Inscripción de bautismo de Antonia Castellanos Fernández.
6. Testamento de María del Rosario Fernández Ramos.

II. DIVORCIO

1. Piezas del expediente de divorcio.
2. Demanda de divorcio de Francisco Castellanos.
3. Testigos citados por Francisco Castellanos.
4. Demanda de divorcio de Rosario Fernández.
5. Testigos citados por Rosario Fernández.
6. Decisión judicial sobre liberación del «depósito» de Rosario Fernández y reconocimiento de cartas probatorias.
7. Nuevas diligencias y testimonios a petición de Francisco Castellanos y respuesta de Rosario Fernández.
8. Pruebas periciales caligráficas y testimonio del superintendente Cantero.
9. Peticiones de conciliación y sentencia del juez.
10. Recurso ante la Nunciatura.

III. TEATRO

1. Carta de Rosario Fernández al corregidor Armona.
2. Memorial de Rosario Fernández a la Junta de Teatros de Madrid.
3. Escritura de compañía que otorgan Manuel Martínez y María del Rosario Fernández.
4. Escenografía de *Marta la romarantina*.
5. Datos de la función en que se produjo la retirada de Rosario Fernández la Tirana.

I. FAMILIA

1. EXPEDIENTE MATRIMONIAL DE JUAN MANUEL FERNÁNDEZ Y ANTONIA RAMOS. Sevilla y octubre 4 de 1754

(APAS. Matrimonios ordinarios, Leg. 05404, 1754)

«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 calle Larga...».

En el expediente se incluyen también las partidas de bautismo de los contrayentes: «...Juan Manuel Cosme, hijo de Antonio Jose Fernández y Juana Nicolasa García, apadrinado por Manuel de Pro, vecino de Triana...». Nació el 4 de octubre de 1730; «Antonia Josefa Lorenza Ramos... hija de Blas Ramos, natural de la villa de Sta. Olalla, Arzd^o. de Toledo, sargento del Regimiento Fijo de Zeuta, y de Beatriz Muñoz, natural de la dicha ciudad...». Antonia había nacido el 9 de agosto de 1735.

2. INSCRIPCIÓN DE BAUTISMO DE ROSARIO FERNÁNDEZ RAMOS

(APSA, Libro 51, f. 442).

«En Domingo cinco días de oct. de mil setecientos y cincuenta y cinco años yo el Tte. Dn. Fernando Vazquez Franco cura tente. de esta Iglesia Parroqu. de Sa. Sta. Ana de Triana bauticé solemte. a María del Rosario Franca. de Paula de la Merced terc^a hija de Juan Manuel Fernández 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 cristiana». Había nacido el día 24 de septiembre, «...y lo firmé ut supra», firma don «...Fernando Vazq. Franco cura thte». En el lateral: «Ant^a [ileg.] vale».

3. EXPEDIENTE MATRIMONIAL DE FRANCISCO CASTELLANOS Y ROSARIO FERNÁNDEZ. Sevilla 12 de enero de 1770

(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... 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 chrisne [*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 en fecha de 22 de diciembre de 1769; también se certifica «...tener examinado a dicho contrayente en la Doctrina Cristiana en la que está capaz para el matrimonio...». Lleva esta certificación la misma fecha que la anterior.

4. RECIBO DE DOTE DE FRANCISCO CASTELLANOS

(AHPS, of. 17, 1770. fs. 575-6)

—f. 575: «Sepase cómo yo, Francisco Castellanos, uno de los individuos que componen la Compañía de Trágicos establecida en esta ciudad en donde estoy residiendo y soy natural del lugar de Albacete reino de la

ciudad de Murcia, hijo legítimo de Martin Castellanos y D^a Catalina de Molina: digo que por hacer servicio a Dios Nuestro Sr. Y la Virgen Sta. María contrahe legítimo matrimonio según lo manda la Sta. Madre Iglesia con María del Rosario Fernández Ramos, natural de esta ciudad, en la collación del Sagrario, de estado de doncella, hija legítima de Juan Fernández y de Antonia Ramos, en el día veintiuno de Enero de este año y 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 y por parte de su padre se ha pedido que yo al hacerlo lo ejecute así para que conste las que son como para que le sirva de resguardo de la susodicha, con lo que me he conformado por ser justa la pretensión, poniendo en efecto que he recibido por bienes y dote de la mencionada mi mujer los contenidos en las partidas siguientes:

»6 camisas, cuatro de tela angosta con mangas de Bretaña... y las bajas, 168 rs.; 5 pares de enaguas blancas, dos de Bretaña, 55 rs.; otras dos de... Angosta, 36 rs.; otra de lienzo de imperio con cuatro varas, 24rs.; 8 toquillas, 6 caladas y 2 de estopilla, 80 rs.; 1 pañoleta de encaje, 37 rs.; ... unos buenos de blondas, 31 rs.; 2 pañuelos blancos, 15 rs.; 1 delantal calado, 45 rs.; 2 obras de estopilla con cinco varas y cuarto, 57 rs.; y otros dichos 2 más ordinarios, 15 rs.; 1 media bata blanca, 15 rs.; 1 enaguas de marqueta pajiza... 30 rs.; total 614 rs.»

—f. 575 vt^o: «...1 par de enaguas listadas, 35 rs.; 1 guardapies de seda, 15 rs.; 1 vestido nuevo de laberinto encarnado galoneado de plata, 450 rs.; otro vestido de seda con bata de colas, 482 rs.; 1 vestido alistado entero de lana con 16 varas, 129 rs.; 2 varas y media de terciopelo negro, 190 rs.; 3 varas de terciopelo de lana carmesí, 102 rs.; 1 volante de barqueta nuevo, 30 rs.; 6 redecillas con plata y oro y de seda, 90 rs.; 1 aderezo de diamantes nuevo, 790 rs.; 3 vueltas de gargantillas, 6 rs.; 1 collar, 6 rs.; 4 pares de zarzillos de ..., 92 rs.; 1 espiocha de piedra con..., 60 rs.; 1 tumbaga de ..., 30 rs.; 1 par de hebillas de plata, 79 rs.; dos cotillas... enteras y una media...,60 rs.; 1 manteleta de felpa negra, 30 rs.; cabrioles de barjeta, 96 rs.; 2 mantillas de muselina una bordada y otra lisa, 90 rs.; 1 saya de moé, 300 rs.; 1 de tafetán negro, 190 rs.; 1 manto de lustre, 75 rs.; 2 abanicos, 105 rs.; total 4.025».

—f. 576: «...unos manguitos de seda blancos, 8 rs.; un peto de cintas, 10 rs.; 2 cortinas?, 60 rs.; 2 tablas de manteletes, 48 rs.; 12 servilletas, 90 rs.; 6 almohadas blancas, 42 rs.; 4 sábanas, dos de estopilla guarnecida y las otras dos, 224 rs.; 1 cobertor blanco, 60 rs.; 1 colchón de indianilla, 30 rs.; 2 genchuras [fundas] de almohadas, 20 rs.; 6 cornucopias, 190 rs.; 2 espejos, 60 rs.; 1 san José, 120 rs.; 1 colchonchico, 40 rs.; 4 pares de zapatos, 55 rs.; 1 monillo negro de lustre con nueve varas y siete de blondas; 1 pañuelo de seda; 3 pañuelos de lustre, 60; 2 rosarios, 12; 1 par de castañuelas, 10 rs.; 4 pares de calcetas, 22 rs.; 4 pares de medias de algodón, 54 rs.; 2 pares de faltriqueras, 8 rs.; media docena de cubiertos de metal, 20 rs.; 1 baul y 1 arca, 60 rs. parcial: 5. 385; 6 vasos de cristal, 9 rs.; total... 5.494 rs.»

—f. 576 vtº: «...quince de Abril de mil setecientos setenta ...siendo testigos: Manuel Bautista portero de la Real Audiencia, Pedro Sobrino, mozo de la Posada del Toro en calle Jimios...»

5. INSCRIPCIÓN DE BAUTISMO DE ANTONIA CASTELLANOS FERNÁNDEZ (APDSS, Bautismos, Libro 1, 1776)

«En 23 Julio 1777 años... bautizé a Antonia María del Carmen Francisca de Paula Ventura Aurea Macrina que nació el día 19 del corriente entre doce y una de la madrugada, hija de don Francisco Castellanos, natural de la villa de Albacete y de dña. María del Rosario Fernández, natural de esta dicha ciudad. Abuelos paternos, don Martín Castellanos y dña. Catalina Molina, naturales de dicha villa de Albacete, abuelos maternos don Juan Fernández, natural de esta dicha ciudad y doña Antonia Ramos, natural de Ceuta; fue su padrino el dicho su abuelo don Juan Fernández, vecino de esta ciudad a quien previne...». Firma: «Fco. Calixto Perez y Llanos».

6. TESTAMENTO DE MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ RAMOS

(AHPM, Protocolo de Juan Antonio Díaz Noriega, escribano de provincia, 1802 y 1803, fs. 1425 a 1440 vtº.)

(Testamento cerrado de María del Rosario Fernández, abierto y publicado en 28 de diciembre de 1803).

«En el nombre de Dios Todo Poderoso, Amén: Sépase como yo María

del Rosario Fernández, natural de la ciudad de Sevilla y vecina de esta corte de Madrid y al presente casada con D. Francisco Castellanos, de cuyo matrimonio he tenido cuatro hijos ya difuntos, hija legítima de D. Juan Fernández Rebolledo y Doña Antonia Ramos, el primero ya difunto, fue natural de Sevilla y la segunda de Ceuta, estando en mi sano juicio y cabal salud, y creyendo firmemente como creo en el alto misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los misterios que cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Católica Romana, en cuya creencia espero vivir y morir. De mi propia voluntad, y para que todo sea como corresponde a tal cristiano, dispongo este testamento cerrado, el que no se abrirá hasta mi fallecimiento, y entonces es mi voluntad se guarde y cumpla en todas sus partes en la forma siguiente:

»Es mi voluntad que luego que Su Majestad me llame a juicio se me pongan dos hábitos, el 1.º de la Madre Mariana de Jesús y el 2º. De Nuestra Señora del Carmen, y que sepulten mi cuerpo en la capilla ó iglesia de la Virgen del Carmen, en la de Descalzas de esta corte, en un nicho de los de la pared. También mando que se celebren por mí alma, y en el altar de la dicha Madre Mariana en la Iglesia de Santa Bárbara de esta corte, diez misas cantadas; la primera si pudiese ser en el día que fallezca, y seguidas las restantes; y no pudiendo ser en este dicho día, sea la primera al segundo de que fallezca, pagando la limosna acostumbrada. Es mi voluntad que se me digan las misas de San Vicente en el convento de Santo Domingo, de Santo Tomás de Aquino. También es que se me digan otras dos misas cantadas en el Cristo de Portaceli, pagando la limosna que se acostumbra.

»Asimismo es mi voluntad que el día en que se me dé tierra al cuerpo, si fuese por la mañana (que de esto diré después), se me digan las misas que se puedan en dicho convento del Carmen mientras se canta la vigilia y Misa, y si no fuese de día, se me digan al otro cuarenta, pagando por cada una la limosna de ocho reales. Asimismo quiero se me diga otra misa cantada lo más pronto que pueda ser en San Braulio de esta corte, en el altar del mismo santo. También dispongo que estos gastos que se causaren en lo arriba expresado se

paguen del cuerpo de mi caudal, y luego si mi madre me sobreviviese, cumpliendo con las leyes de Dios y del Reino, se la entreguen las dos partes de todos mis efectos, alhajas y dinero para que lo disfrute, y la otra tercera parte, en que yo puedo disponer, es mi voluntad se le entregue al coronel D. Félix Colón, capitán de las reales guardias españolas (al presente); pero si al tiempo de mi fallecimiento no sobreviviese mi madre ya, es mi última voluntad que lo herede todo cuanto exista y me corresponda en lo sucesivo el expresado D. Félix Colón arriba dicho, sin que ninguno pueda oponerse a ello de ningún modo, por ser así mi última voluntad.

»Asimismo es mi voluntad, y encargo estrechamente, así a mi madre si viviese, como al expresado D. Félix, que si a este tiempo viviese una criada mía llamada Ignacia Moncayo, esté en mi casa o fuera de ella, se la contribuya entre ambos con seis reales diarios mientras viva, pagándola cada año lo que corresponda a dicha cantidad, y si quedase el D. Félix solo, éste haya de contribuir con los expresados seis reales, con la condición precisa de que no les ha de servir sino que sea de su propia voluntad, y en este caso se la ha de pagar su estipendio correspondiente; bien entendido que es mi voluntad también, con arreglo a lo bien que me ha servido, que también se la den los muebles que necesite para su cuartito, si se separase y más con la cama compuesta de su tablado, dos colchones, cuatro sábanas, cuatro almohadas, su manta y colchas; pero si al tiempo de mi fallecimiento lo hubiere hecho la expresada Ignacia, quiero que estos seis reales se inviertan en una misa rezada a la Madre Mariana de Jesús por todo el tiempo que viva el que me herede, y lo mismo se hará luego que falleciese la dicha Ignacia, si lo hubiese, pues lo dejé a su conciencia.

»Es mi voluntad también que si mi hermana Paula vive cuando yo muera, se la entreguen diez onzas de oro por una vez, para que me encomiende a Dios. Es también mi voluntad que si al tiempo de mi fallecimiento acudiese algún acreedor y éste acreditase legítimamente la deuda, se le satisfaga por mis herederos.

»También es mi voluntad que a Doña Rosalía Rodríguez de Luna, mujer legítima de D. Antonio Montaña y Bachiller, se la dé una al-

haja del cuello que mis herederos tengan a bien, pero que no sea despreciable, sino de las buenas, y en el caso de haber fallecido se le entregue al expresado D. Antonio Montaña, su marido, para que me encomiende a Dios.

»También es mi voluntad que si al tiempo de mi fallecimiento viviese María del Carmen, mujer de Santos Cantero, mi prima, en cargo a mis herederos que la den algunas ropas de las de mi uso que tengan a bien para que me encomiende a Dios.

»Es mi voluntad que si mi marido D. Francisco Castellanos viviese al tiempo de mi fallecimiento se le entregue por mi heredero el mejor reloj de oro que tenga en mi casa y una docena de cubiertos de plata para que me encomiende a Dios.

»Quiero y es mi voluntad que si al tiempo de mi fallecimiento ó después de él se hallase entre mis papeles alguna memoria firmada de mi puño que contenga cosa relativa a algunos particulares de mi última voluntad, quiero que se observe como parte esencial de este mi testamento y para su cumplimiento se protocolice con él.

»Dejo y nombro para cumplir y pagar lo que llevo dispuesto en este mi testamento y lo que contuviese la memoria que llevo citada, si la hubiese y pareciere, al Sr. D. Félix Colón y al Sr. D. Antonio Montaña y Bachiller, a cada uno in solidum con las facultades necesarias para ello».

[En el sobreescrito que sigue, extendido por el notario Juan Pedro Sierra, se dice que su madre residía entonces (16 de octubre de 1793) en Almonte, en el reino de Andalucía, y lo firman otros siete testigos].

[Siguen las cláusulas referentes a nulidad de cualquier otro testamento que se presentase].

= Y firmó en Madrid a 14 de Octubre de 1793: van rubricadas sus hojas de lo que acostumbro = María del Rosario Fernández.

[Cuatro hojas útiles del folio 1.925 del tomo correspondiente a 1803].

[Siguen las diligencias de apertura en 1803 ante el juez Marquina (D. José) y el escribano de provincia D. Juan Antonio Díaz Noriega. Santos Carretero presenta el testamento cerrado, y dice murió Rosa-

rio el 28 de diciembre de 1803 a las siete de la mañana, y pide la apertura por constarle ser legataria su mujer María del Carmen Sierra].

Declaran los testigos, y el primero dice que otorgó María un codicilo el 27, víspera de su fallecimiento, ante D. Simón Eugenio del Valle. En el mismo 28 se abre y eleva a escritura; se constituye el juez en las casas mortuorias, y Teresa Ramos, prima de María del Rosario, le entrega la llave de un armario en que dice están las cosas de guardar. (Los testigos afirman que María estaba en plena salud cuando otorgó el testamento).

El codicilo dice:

«Testamento otorgado por Doña María del Rosario Fernández Rebolledo. Diciembre 26 de 1803. (Nota): En dicho día se sacó copia en papel correspondiente. (Otra): En 29 de Diciembre de 1804 dio otra copia a D. Félix Colón. Madrid a 26 de Diciembre de 1803: aquí llama a su padre D. Francisco; dice que no recuerda ante quién hizo su testamento cerrado. Revoca la manda de seis reales a la criada por no consentírsele el estado de su casa; añade que aún vivía su madre; quiere que se distribuyan las ropas, no sólo con su prima Carmen sino entre sus otras dos primas Doña Teresa y Doña Josefa Ramos que viven con ella, y cuya repartición ha de hacer D. Félix Colón. A éste lo designa como único testamentario. No firma por impedírsele el estado de su enfermedad. «Ante mí, Simón Eugenio del Valle». (Folio 29 del tomo de escrituras de éste, correspondientes a 1801-1807).

II. DIVORCIO

Dado lo voluminoso del expediente, resumimos su contenido y citamos literalmente, entrecomillados, los aspectos más relevantes de las declaraciones de los testigos y de los testimonios de las pruebas, todo ello como complemento al texto principal.

Adaptamos al castellano actual las citas del expediente, y sólo en caso de que la redacción sea de la propia Rosario Fernández mantenemos su literalidad como testimonio de su autoría directa.

«DEMANDA DE DIVORCIO PTA. POR FRANCISCO CASTELLANOS A MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ, SU MUJER»
(AHDm, Exptes. Judiciales, caja 1833)

1. PIEZAS DEL EXPEDIENTE DE DIVORCIO

El expediente consta de tres piezas: una «Pieza Principal»; otra titulada «Pieza 2ª: Pruebas hechas por Francisco Castellanos en el pleito de divorcio con María del Rosario, su mujer»; otra que dice «Provanzas hechas por parte de María del Rosario Fernández en el pleito de divorcio que sigue con Francisco Castellanos su marido, alcaide de palcos en el coliseo del Principe de esta corte». Además, contiene una pieza llamada «Papeles Reservados» donde en clave se reflejan las personas de alto nivel social cuya identidad debía mantenerse en secreto.

2. DEMANDA DE DIVORCIO DE FRANCISCO CASTELLANOS (14/10/1783)

—Exposición de motivos presentada por su procurador Isidro Aller: «...por muchos años vivieron con la mayor paz tranquilidad de espíritu, amándose y guardándose fidelidad respectivamente y portándose en la unión conyugal con la sinceridad y buena armonía...».

Cuenta Castellanos, por boca de su procurador, 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 proceder de una persona, su allegado a quien los confió...» por lo que se «...vio obligado a volver a desempeñarse en el teatro en compañía de su consorte...» en Barcelona, a cargo de la empresa del teatro de aquella ciudad.

Dice que en 1779 fue llamada su mujer para incorporarse a los teatros de Madrid; se separó el matrimonio, y al poco tiempo de la llegada de la Tirana a Madrid averiguó el trato tenido con cierto sujeto en Barcelona, y llegó a sus oídos el escándalo de sus relaciones en Madrid con M (conde de Mora); le aconsejaron volver a Madrid, lo que hizo en junio de 1782, «...advirtiendo las resistencias de su mujer». A comienzos del año cómico de 1783, regresaba a Madrid desde Gibraltar P (don Joaquín Palafox) quien concurría públicamente

con la Tirana, la conducía en su coche, e iba a su casa a cualquier hora e incluso «...se presentaba a cualquier hora y día en los balcones de su casa con ella, y a veces lo ha hecho en mangas de camisa; va siempre al lado de la silla en que la llevan al teatro...»; por lo que estima «...hace ya muchos días ha su mujer separándose del lecho cotidiano y negándose a prestarle el débito según está obligada...»; por lo que ha dejado de cumplir todas sus obligaciones «...y lo que es más, dando la más pésima educación y crianza a una niña de 6 años que tienen de su consorcio...».

La Vicaría Eclesiástica admite la demanda de divorcio y empiezan a citar testigos, personándose un agente judicial en la calle Amor de Dios, domicilio del matrimonio.

3. TESTIGOS CITADOS POR FRANCISCO CASTELLANOS

—Ramón Leonart, de 28 años, oficial de la sala del crimen en la audiencia de Barcelona: reside en Madrid desde hace mes y medio y conoce a Castellanos hará 3 años en Barcelona, y a Rosario Fernández hace año y medio pues pasa temporadas en Madrid, casado como está con una sobrina de ambos; ratifica la familiaridad de Palafox con Rosario Fernández, lo que no soporta Castellanos pues lo abochorna, aparte de que nota rechazo de su esposa pues no duermen juntos.

—Catalina Rivas, 25 años, esposa de Tomás Burguera: hace 10 años más o menos que conoce al matrimonio por haber «...representado juntos en los Reales Sitios...», pero no los ha tratado con frecuencia hasta hace unos 4 meses en que reside en su casa; dice que vivían en paz y armonía y no había oído nada en contrario en aquellos tiempos. Sabe que se retiraron a Sevilla y luego a Barcelona, y finalmente ella a Madrid. Añade que vio al sujeto M (Mora) en la casa vestido de majo; ratifica la conducta de Palafox y cómo desde hace un par de meses ya no tolera Castellanos el trato de su mujer con Palafox. La niña de 6 años va a la maestra. Ha oído de la actriz Josefa Carreras que Castellanos se vale del padre capuchino Fermoselle (probablemente fray Isidoro de Fermoselle, predicador enemigo del teatro) para presionar a su esposa a retirarse de la profesión.

—Quiteria Rubio, sirviente de 50 años: desde hace unos meses en casa del matrimonio, declara que Palafox acompaña a la actriz cuando la conducen en silla al teatro y que van a los toros juntos, pero con una tercera persona y que Palafox se retira a veces a las 12.15 de la noche de la casa del matrimonio.

—Francisco Roy (33 años): sirviente en los coliseos, conoce desde el pasado abril a Castellanos y vive en su casa: dice que Mora y Palafox concurrían a la tertulia de Rosario Fernández y pagaban 25 doblones al mes; la armonía con Palafox se mantuvo hasta hace unos 2 meses: «...a cuyas desavenencias se agrego el que la M^a del Rosario le negó el debito al citado su marido diciendo aquella que tenía sus motivos»; y que hasta entonces ambos se daban pruebas de afecto.

En 20 de octubre, Aller pide en nombre de Castellanos, por la reiteración de la conducta de su esposa, que se la deposite judicialmente a cargo del autor de su compañía teatral y la consignación de los 23 rs. de su sueldo para «costa del depósito y alimentos» y que la niña se le entregue para apartarla de los malos ejemplos de su madre.

4. DEMANDA DE DIVORCIO DE ROSARIO FERNÁNDEZ (23/10/1783)

La exposición de motivos a cargo del procurador Martínez Izquierdo es como sigue: se ha enterado de la demanda de su marido por sus criados, testigos presentados por Castellanos; ella ya tenía preparada una demanda con poder a procuradores, que dice que presentará en su momento; dice que Castellanos se pretende abrigar en este tribunal eclesiástico de la demanda que ella le ha presentado ante el tribunal de D. Bernardo Cantero (teniente del Corregidor de Madrid).

Y continúa: casada en Sevilla en 1769 (¿), con 14 años, con la expresa condición de no dedicarla al teatro, lo que se incumple en La Granja por acuerdo de su marido con el marqués de Grimaldi, sin que ella se enterara. Malos tratos para dominarla (golpes y dormir desnuda en el suelo), y entrega a sus amistades a cambio de dinero «...para saciar la codicia de su infiel marido...»; en alguna ocasión, pidió a una compañera que le guardase algunas cantidades para impedir los rigores del marido.

Alude entonces a su mayor favorecedor en aquella época, don Francisco Bucareli, quien «...después de instruido por su propia experiencia del genero de maldad inaudita que abrigaba Castellanos y sus efectos, abrió campo a mi parte para que le suplicase su amparo»: aparte de sumas mensuales, dio 9.000 pesos a 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. Castellanos se gastó la cantidad «...en generos...» y dada su mala cabeza se arruinó y estuvo a punto de ir a la cárcel. En Sevilla también la trataba mal, e incluso llegó a amenazarla con una espada; vendió alhajas y vestidos, aunque algunos magistrados advirtieron a Castellanos de que las alhajas eran de su esposa y no tenía derecho sobre ellas. Luego, la hizo salir al teatro de nuevo en Cádiz, donde practicó la misma conducta con los favores que su esposa recibía. En Barcelona siguió vendiéndola a personajes influyentes y especialmente a Juan Canaleta, «...uno de los solicitadores más obstinados...» con quien pergeñó cartas amatorias. Y ello ocurrió cuando Rosario fue llamada a Madrid. Allí acudió con pocas ropas, pues pensaba que le concederían volver con su marido. Las ropas mejores y las alhajas se quedaron en Barcelona, mientras que Rosario tuvo, para cumplir su trabajo, que contraer deudas y vivir indecentemente.

Logró por ayuda de personas de ambos sexos, especialmente de Palafox, «...verse colocada en habitación cómoda y decente...». Es entonces cuando Castellanos, ayudado de su astucia y de personas como el padre Lloveras en Barcelona, a quien hizo participe de los escarceos de Rosario con Canaleta y su vida licenciosa en Madrid, se decidió a venir a la capital y arrodillándose ante ella le pidió que lo acogiese en un rincón de su casa y que no interferiría en su vida. El procurador habla entonces de la astucia de 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 sal-

vación, 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 frecuentaban. Considerando que no bastaban las aportaciones económicas de Mora, le facilitó a Suasnabar [acaudalado comerciante], apartando a Mora mediante denuncia ante el gobernador del Consejo, a través del padre Marco de San Felipe Neri, amigo de sus influyentes familiares. A Suasnabar le sacaba 25 doblones mensuales a cambio de exclusividad, que no cumplía, pues buscó los favores también de un tal Aspiroz [oficial de la secretaría de Estado de la Real Hacienda].

Castellanos atrajo de nuevo a Mora bajo las siguientes condiciones: que iría tarde por la noche a escondidas de sus familiares; que él mismo cerraría las puertas; que pagaría 25 doblones y además una deuda con el mercader de lienzos José de Mendarózqueta, a quien el matrimonio debía dinero.

Mientras tanto, fray Fermoselle propuso a Rosario la retirada a una vida buena y lejos del teatro, sospechando ella que lo hacía inspirado por su marido. A la vuelta de Palafox del sitio de Gibraltar, intentó Castellanos que se retirara Mora, elogiando a Palafox como «...Iris de la paz de su casa...», mulléndole el canapé, e invitándolo a su casa y dejándolo a solas con su mujer. Palafox traía a la tertulia a sujetos decentes, «...entraban embajadores y otros sujetos de mucho caudal...», y Rosario dejaba las puertas abiertas y atraía a Catalina Rivas [amiga residente en su casa] a su lado. Posteriormente, se produciría el enfrentamiento de Castellanos con Palafox: aquel le acusaría de instigar a su mujer a negarle el débito conyugal.

Los manejos de Castellanos no le impedían tener tratos con mujeres mundanas y llegar a acusar a su esposa de haberle contagiado el *mal gálico*, y además declararlo en público en la casa, lo que la determinó a negarle el débito. Finalmente, Castellanos acudió de nuevo a Fermoselle para que le apoyara en la petición de divorcio y abonara su conducta ante el vicario eclesiástico y ante don Bernardo Cantero.

Por todo ello, piden se acepte la demanda de divorcio que ahora solicita Rosario Fernández y se expulse de la casa a Castellanos, pues le ha robado ya alhajas, y se le consigne el sueldo para alimentos.

Firma «María de el Rosario Fernández» y el abogado don Miguel Cayetano Soler.

5. TESTIGOS CITADOS POR ROSARIO FERNÁNDEZ

—Manuela Duque, actriz sevillana que compartió el viaje inicial a Aranjuez y ejercicio cómico con el matrimonio Castellanos, declara que conocía y trataba a ambos esposos desde antes de casarse en Sevilla, y «...que la María del Rosario era muy niña y de corta edad...»; luego, en los Reales Sitios, la sometía Castellanos a malos tratos de palabra y obra para prostituirla. En prueba de que Rosario repugnaba los manejos de su marido cuenta varias anécdotas: cómo estando en La Granja un día vieron venir por la ventana a Francisco Castellanos con un sujeto de ‘carácter’ y ella le pidió que no la dejara sola, y Castellanos se enfadó mucho por ello. En otra ocasión, también en La Granja, un sujeto de ‘carácter’, ya difunto, identificado en la pieza reservada anexa al expediente de divorcio como el duque de Arcos, fue llevado por Castellanos al cuarto de Rosario y oyó cómo la testigo le recriminó luego el hecho a este, preguntándole para qué había ido ese sujeto y éste le enseñó «...un matamaridos (un alfiler para el pelo) y unas onzas de oro...»; añade la testigo que todos estos manejos eran conocidos por todos los trágicos de los Reales Sitios, 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 propia 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 público en los Sitios; y añadía 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 puede confirmar los malos tratos que daba el Tirano a su mujer. Declara también que todos los compañeros de profesión sabían de las maldades de Castellanos y asegura que Rosario «...no fue cómica hasta después que se casó...».

—Ana Martínez, soltera y de 18 años, declara que fue sirvienta de los Castellanos, primero en los Reales Sitios y luego en Madrid a la vuelta de Rosario Fernández 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 Atarés, el marqués de Mejorada, el Embajador de Venecia...».

Castellanos decide entonces presentar un recurso de fuerza [apelación a instancia superior] ante el Consejo de Castilla contra el tribunal de la Vicaría, y le es rechazado.

Rosario Fernández llama a nuevos testigos, en algunos casos los mismos de su marido:

—Francisco Roy, (8/11/1783), dice que intentó no ir a declarar con excusas cuando le citó Castellanos, pero este le obligó, lo mismo que a Leonart y a Rivas. Castellanos había proferido amenazas a todos si declaraban en su contra.

En relación a los Reales Sitios, declara que no estuvo allí pero que había oído a Manuela Duque sobre los maltratos y la entrega de su mujer a Bucareli, y a Gertrudis Valdés que «...las piedras del sitio se volvían contra Castellanos...» al ver cómo vendía a su mujer. También había oído a Eugenia López, compañera de Rosario en los Sitios,

que su marido la afeitaba y preparaba para venderla. Confirma el testigo las dádivas de Bucareli y el dinero aportado por este para que se retirasen del teatro.

—Margarita Pérez, 22 años, criada, declara que concurría Mora muy a menudo, y que Castellanos y su esposa temían por los tíos de este (duques del Infantado), y que el gobernador del Consejo le prohibió que volviese. También que había oído que Suasnabar pagaba 25 doblones que Rosario entregaba íntegros a Castellanos, pues ella no manejaba ningún dinero.

—Manuela Duque ratifica lo dicho en su testimonio a petición de Castellanos.

—Eugenia López, 37 años, viuda de Rafael González (actor), declara que conocía a ambos desde unos 9 años en los Reales Sitios, para representar tragedias; que Castellanos hacía «...con varias cosas inmundas unas composiciones para que su mujer dándose con aquel ingrediente estuviese más blanca...»; ratifica que todo era conocido del resto de cómicos; que Rosario trató con Bucareli, «...que era viejo y feo...» y que «...también los ha tratado en Barcelona, ...y era público en dicha ciudad que el citado Castellanos trataba una moza, y que a esta la llamaban por el trato que tenía con él la Tirana»; y que Castellanos introdujo en su casa a Canaleta, acaudalado comerciante, que le prestó y dio mucho dinero.

—Gertrudis Valdés, 32 años, viuda del actor Vicente Casas, ratifica lo ya declarado y añade que el trato con Bucareli le repugnaba enteramente (ya se ha dicho antes que era viejo y feo); coincidió con el matrimonio también en Cádiz: confirma que Castellanos vendió allí las alhajas que le quedaban de la ruina 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...».

—María Gómez, criada, conoce al matrimonio desde unos 6 meses atrás; añade a lo ya declarado cómo «...recientemente Rosario Fernández se encerraba en su alcoba, a pesar de que Castellanos le puso un yerro para que no se pudiese cerrar y ella mandó quitarlo y se encerró...», lo que encolerizó a Castellanos.

—Quiteria Rubio, 50 años, criada del matrimonio, ya citada por Castellanos, declara que Palafox comía con los esposos y la niña; que cuando vino de Barcelona Lleonart trayendo a la pequeña con sus padres, fueron en el coche de Palafox a recibirlos; ratifica un comentario de Castellanos ante los criados de la casa en relación a las purgaciones que padecía y cómo éstas se curaban con agua de garbanzos; y que Castellanos tenía toda confianza con el testigo Francisco Roy.

—Vicente Larrueda, 54 años, teniente de infantería agregado en Barcelona, amigo de Castellanos, está circunstancialmente en Madrid: había oído lo de Canaleta; en Madrid observaba conducta correcta por parte de Palafox en las tertulias en torno a Rosario Fernández.

—D. Félix Muñoz de Sarria, 61 años, mayordomo del marqués de Vallehermoso (Bucareli), conoció a ambos esposos en los Reales Sitios hasta que se retiraron; ratifica las visitas de este a casa del matrimonio y viceversa, así como las entregas de dinero y alhajas.

—Ana Martínez, soltera, 21 años, añade a su testimonio como testigo de Castellanos, que Rosario Fernández tenía entonces varias sirvientas para cosido, planchado y ama de cría; que ella era entonces de corta edad (10-12 años) y que cuidaba a una niña y un niño que tenían los Castellanos; ratifica lo demás insistiendo en lo decente de las tertulias con Palafox y el conocimiento y manejo que de todo tenía Castellanos.

—Nicolás Fernández de Cáceres, 28 años (20/11/83), abogado de los Reales Consejos, vive en la Plazuela del Cordón. Declara conocer a Rosario «...desde su tierna edad...» y a Castellanos «...desde que contrajo matrimonio con ella...»; los trató en Sevilla desde 1776 en que dejaron los Reales Sitios; concurre a casa de Rosario Fernández desde 1781 en que vive en Madrid.

Declara que un presbítero, Diego Pichardo, le había referido en Sevilla «...la relación con Bucareli y otros personajes y los malos tratos que Castellanos daba a su mujer, obligandola a salir a las tablas por lo que enfermó del pecho...»; asimismo, que «...le manifestó la misma M^a del Rosario que el referido su marido con sus procedimientos había provocado la ira y justo enojo de uno de los Sres. Ministros que entonces gobernaban a que dijese en cierta ocasión que

por estimar a M^a del Rosario y no darle que sentir, atendiendo su genio y docilidad, no ponía a su marido en un Presidio».

De su trato frecuente con ellos en Sevilla, cuenta de los celos y de las palizas que le daba, referidas por Pichardo y la hermana de Rosario. Se fingió loco y la persiguió con una espada en el verano de 1776; todo ello era del dominio público 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...»; Castellanos la perseguía, y una vez llegó a ir de madrugada a Almonte, entrando y registrando toda la casa con el asombro de la familia de su esposa. Se refiere al negocio al por mayor que Castellanos estableció entonces y que por su mal manejo y no entender, y además «...entregándose a un cajero que tomó...», se vino abajo, con deudas de unos 4.000 pesos. Con lo que quedó se fue a Cádiz para vender las alhajas de su mujer, 2 aderezos de brillantes, 1 con rubíes y piocha, el otro con topacios que valían unos 8.000 pesos, según evaluación de Fernando Alexandre, artista platero que frecuentaba la casa de los Castellanos. Alexandre dejó también de frecuentar a los esposos por los conflictos matrimoniales, especialmente después de la visita desesperada de Castellanos a Almonte. Por otra parte, M^a del Rosario tenía también muchos y ricos relojes y mucha plata labrada de 24 rs./onza.

Cuenta luego Cáceres el viaje de ambos a Cádiz, que en principio era de placer, para unos 20 días, y cómo allí le hizo volver al teatro, con ganancias de 26.000 rs. y «...que por el primer ensayo de la función con que principió en casa del Gobernador de dicha plaza tuvo la regalía de 25 doblones, y después otras muchas, así en dinero como en vestidos y que entraba en casa de Castellanos un fuerte jugador de Banca...».

Ya en Madrid, a principios de 1781, frecuenta a Rosario Fernández en una casa muy modesta y casi sin ropa, pasando muchas estrecheces. Cuenta que el padre de Rosario estaba por entonces en Madrid con ella y se quejaba de su pobreza. A pesar de todo, no recibió ni siquiera una carta de Castellanos y fue Palafox quien le ayudó a mudarse a la calle Amor de Dios con la debida decencia. Dice de paso

que conocía a los padres de Rosario desde que esta tenía 7-8 años. Castellanos hizo por volver a Madrid, pero su esposa se resistía por la paz y tranquilidad de que gozaba; y ratifica una vez más «...la índole sencilla y dócil de su mujer...», quien sólo ha reaccionado ante la injusta demanda de divorcio presentada por su marido.

Pasados unos meses, en febrero de 1784, Martínez Izquierdo, procurador de Rosario Fernández, presenta ante la Vicaría un escrito en que hace historia del proceso, afirmando que Castellanos está acorralado y dando cuenta de que amedrenta a su representada recurriendo al gobernador del Consejo de Castilla para que la separen del teatro y mencionando cómo Castellanos llegó a solicitar del superintendente de policía (Cantero), a través de Floridablanca mismo, la detención de Rosario Fernández a la salida de una función en el teatro.

A continuación, figura en el expediente certificado médico de un doctor Guardiola en el que dice que Rosario Fernández padece «...principio de obstrucción en los vasos lácteos quilosos...», lo que es muy grave y necesita ejercicio. Este certificado acompaña a la petición del abogado Soler de que se le levante el encierro o depósito que sufría esta desde fines de 1783, para hacer ejercicio y relacionarse normalmente. En este escrito, largo, refiere todas las pruebas de los testigos, dice que se han desdicho de las primeras declaraciones pedidas por Castellanos, que el delito de lenocinio supera a la acusación de adulterio, y amenaza con acudir a testigos de mucho peso. Solicita finalmente que admitan el divorcio y el fin de la cohabitación.

Rosario Fernández solicita entonces que testifique Antonio Valladares y Sotomayor [dramaturgo], quien declara el 18/3/84 que es cierto que Castellanos le contó cómo sacarle fácilmente 14.000 pesos al conde de Mora mediante una obligación diferida de pago ante un escribano.

6. DECISIÓN JUDICIAL SOBRE LIBERACIÓN DEL «DEPÓSITO» DE ROSARIO FERNÁNDEZ Y RECONOCIMIENTO DE CARTAS PROBATORIAS

Marzo de 1784: Exhorto del juez en que concede la liberación de Rosario Fernández de su depósito y solicita el reconocimiento por

testigos de lo que alega Castellanos a través de unas cartas probatorias contra Rosario Fernández.

Las cartas que presenta Castellanos están en cuadernillo aparte y preceden a la explicación en alegaciones que el procurador de Castellanos hace de su contenido:

—De Juan Canaleta a Rosario Fernández: se dirige a esta como «...Mariquita de mi alma...», acusa recibo de su carta de 14 del corriente [debe de ser junio de 1780], y le dice que se alegraría mucho si le dieran licencia para volver a Barcelona. Todo entre declaraciones de amor y de celos porque le ha visto «...en la luneta a Basancur [el conde del Asalto] un reloj muy parecido al suyo...».

—Esquela de Rosario Fernández a Canaleta, sin fecha, con la siguiente despedida: «...te aseguro por mi salvación el adorarte hasta la muerte y que ninguno ocupe mi corazón sino Canaleta...».

—De Rosario a Canaleta: Madrid 28 junio: «...Alma de mi alma...»; es respuesta a la carta anterior, pues habla de lo del reloj y dice que no ha dado el juguete a ese «...balón...» [el conde del Asalto pertenecía al regimiento de guardias walonas]; habla sobre lo que Canaleta le cuenta del parto de su mujer y que «...no la has tocado... no me lo creo, ...eso será aora desde que a parido porque no puedo creerme que desde que no me ves aygas estado tan moderado que lo dificulto ahora que ya ay onze días; ya empezaras a hacerle otro o otra lo que no me sucede a mi porque ni con el pensamiento te he llegado a ofender en nada...»; le contesta a sus preguntas por las visitas que ella recibe: «...no he tenido otras que de mi compadre el marques de Cogolludo que a estado a verme dos veces y el hermano de la Perelada porque me ha dicho que se lo encarga su hermana y a san crua, a colen [¿Croy d'Avre?] no le he visto porque está muy ocupado con una marquesa. Esto te digo para que veas que trazas llevo yo de pegartela...»; habla después de que todo el mundo le dice que la causa de no querer ella quedarse en Madrid es por Canaleta; «...en cuanto a mis asuntos nada te digo por no atormentarte que bastante lo estoy yo pues todo lo que he pedido en el memorial me lo han concedido. Esto te lo digo para que veas el tesón que tienen estas gentes...»; luego habla de que su consuelo es que será solo por 8 meses en que

no se vean; y le encarga algunas ropas, y se despiden. Firma «María Fernández» y (tachado) «Canaleta»: y le envía besos.

—Carta de Rosario a un oficial de guardias valonas en Barcelona: lo trata de «...Alma Mia...»; le extraña que esté dolido por no haber recibido carta suya desde Zaragoza, pero que le ha escrito desde Riaza (en camino desde Barcelona a Aranjuez), pues lleva todo el camino «...mala y llegado a las posadas a las doce de la noche y levantándome a las seis de la mañana para llegar pronto al Sitio...»; que sus reproches son un pretexto para romper, pues que ya no le incomodará más; «...de mis asuntos nada le puedo decir mas que a dos días de llegar a Madrid iban a hacer una junta a ver si se me pueden dar mi licencia».

—Carta de Rosario a Castellanos desde Madrid en respuesta a las sospechas de este [transcrita en su literalidad, pues al parecer está escrita de puño y letra por Rosario Fernández]: «...cuatro palabras que le escribí a Canaleta no compone mundo pero en lo que Vd. me dice que me quite de mi brutalidad [sic] debo decirle que es mentira que será algún enredo de ese pícaro que si no fuera por dar que decir hoy mirando a Vd. el picaron de Escayo [José Escayo, socio de Castellanos en la empresa del teatro de Barcelona] le había de echar a un presidio que documentos tengo en mi poder para ello y Vd. siempre ha protegido a pícaros y por eso esta Vd. tan lucido y estará en lo que Vd. me dice de la casa que tenia tomada el vecino le digo ..y debo decirle que se trata de una mujer de bien no de una puta ni de una mujer ramera se podía hablar con mas inominia y en fin V. haga por justificarlo bien entendido que yo e de dejar a Vd. satisfecho de que esas putas y cabrones le an llenado la cabeza de enredos y Vd. se a olvidado de que se trataba de su mujer y que sabe Vd. que aunque yo hubiera querido andar tan desenfrenadamente no lo ubiera echo siquiera por el temor de Vd y conociendo lo sutil que es en cuanto a el sujeto o los sujetos que Vd. me dice que vienen a mi casa desde que he sabido que Vd. no gustaba de ello les he dicho a todos que no vengan a mi casa y no veo a nadie [:] ... yjo de mi alma y de mi corazón no te puedo explicar el gozo que he tenido cuando recibí tu carta porque no sesé de besarla y de llorar de ver que te habías

desengañado que esto lo ha permitido el beato Miguel de los Santos porque viendo que mi hijita a quien yo tanto adoro me abandonaba que con todo no lo creía porque ya yo se que perderá cuanto hay en el mundo por su hijita me fui llorando a Jesus [la iglesia de Jesús de Medinaceli, en Madrid] que es donde esta el santo y le he empezado a hacer una novena porque el santo volviera por mi causa y te hiciera conocer la verdad. Y el rascamoyo [rascamoños] que me ha regalado la de alba vale mas de quince onzas y un gran vestido de tragedia y esperando que se acabe la tragedia para enviarme el coche para que vaya a verla que puede que me haga otro regalo. 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 cuando la carreras [la actriz Josefa Carreras] la dio ocho días yso ocho mil reales y eso que tubo 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 compañía...». Termina la carta, al parecer incompleta.

—Carta de Juan Fernández a su hija: (30-8-76): el procurador de Castellanos dice sobre esta carta que en Sevilla entre las personas que frecuentaban la casa del matrimonio había una «...que con bien fundados motivos dio a mi parte en sospechar respecto de su trato con M^a del Rosario...»; por esta carta que Castellanos descubrió se apercibió de «...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...». El descubrimiento de la citada carta es la que provocó que Castellanos, enfurecido, fuera de madrugada a Almonte, donde se encontraba su mujer, y registrara toda la casa.

A continuación (20/4/84) hay declaración escrita de Rosario Fernández en que a la requisitoria del juez para que entregue las cartas que tuviese, dice que no tiene ninguna, y que las que recibió de su marido, las rompió por no tener contenido importante. Firma María del Rosario Fernández.

7. NUEVAS DILIGENCIAS Y TESTIMONIOS A PETICIÓN DE FRANCISCO CASTELLANOS Y RESPUESTA DE ROSARIO FERNÁNDEZ

Nuevas alegaciones de Castellanos, firmadas por él mismo, a fines de junio de 1784. Se trata de acusaciones de nuevas «prostituciones» de María del Rosario. La acusa de acudir a una casa en calle del Gobernador, introducida allí por su criada María la Calesera. Para probarlo presenta testigos que dicen que desde hace 3-4 meses acude cierto sujeto (Suasnabar) con la Calesera y Rosario y se encierran en un cuarto; según otros testigos, en los últimos tres meses se han producido esos encuentros de Rosario Fernández con caballeros (el conde Mora) en casa de la Calesera. Castellanos añade que por causa de estos tratos, ha contraído la enfermedad gálica, que también contrajo Suasnabar y le condujo a la sepultura [murió efectivamente en 1784]; también quiere que se averigüe la verdad de la asistencia de Mora a casa de la Calesera y de si «...tuvieron merienda juntos, una vez en el Canal y otra en la Fuente del Berro...».

Los testigos que Castellanos presenta en esta ocasión (30/7/84) son Tomás de Burguera, 28 años, cajero de don Pablo Álvarez, comerciante en Cádiz y al presente en esta corte, de pretendiente; «...conoce a Castellanos desde 16 años antes por amistad y convivencia [Sevilla, 1768: alumno en la escuela seminario de actores fundada por Olavide], y a Rosario desde hace 13 años a través de su marido...»; ha oído en el café y paseos de sujetos que conoce pero no recuerda el nombre, que las personas que figuran en la acusación han «...tratado ilícitamente con la Tirana y han contraído con su trato la enfermedad venérea o gálica, la que habiéndosele agravado a la persona de la letra G (Suasnabar), le condujo a la muerte...».

Previamente, María del Rosario Fernández en 15 de junio de 1784, había pedido por escrito que se aclarasen las calumnias y bulos que corrían por su barrio respecto a su ida a la casa de calle Gobernador, pues recelaba que Castellanos era quien los propalaba y los usaría contra ella.

En respuesta a la petición de la actriz, se forma atestado (11/7/84) por don Martín de Contreras, alcalde de barrio de la Plazuela de San Juan, y por don Vicente de Parga, escribano, quienes reúnen a todos

los testigos para comprobar que la mujer que acudía a la casa de la calle del Gobernador era Rosario Fernández, resultando que en realidad era otra persona, la comadre de la Calesera.

A lo anterior se unen nuevos testimonios aportados por el procurador de la actriz, Martínez Izquierdo: el actor, compañero de Rosario, Vicente Romero (39 años), declara que aquella «...permaneció en la plaza de los toros y balcón nº 100 desde las nueve y media o diez hasta las doce y media de la citada mañana del día 5 del presente mes [julio] y desde la plaza se dirigió en derechura a su casa, y asimismo la mañana del día 9 último concurrió con toda la compañía a la del autor Manuel Mtez. ensayando la comedia para las funciones públicas que hoy representa y que desde aquélla también se fue en derechura a la suya...». En otro testimonio, Manuel de León (68 años), apuntador primero de la compañía de Martínez, afirma que «...es cierto que el día 5 de Julio próximo estuvo M^a del Rosario Fernández en la función de toros que se celebró por la mañana en la Plaza de la Puerta de Alcalá en el balcón numero ciento desde las 9 hasta las 12 y media...» y que le consta porque estuvo con ella y que luego se fue a su casa en un coche; y que «...con motivo de los ensayos que tuvieron que hacer de la comedia intitulada las Bodas de Camacho que se estaban practicando en los principios del mes de Julio próximo (a los que tiene que asistir el que declara) hace memoria de que en ninguno de los días en que se ejecutaron dichos ensayos faltó a ellos la citada M^a del Rosario Fernández...». Y Vicente González de la Salceda, 35 años, también individuo de la compañía de Martínez, afirma que estuvo en los toros con ella y en el ensayo de *Las bodas de Camacho* del día 9, «...en cuya mañana hace memoria estuvo el Sr. marqués de Hermosilla, comisario de los teatros públicos con los sastres para hacer los vestidos para el día 20 del propio mes y concluido dicho ensayo se retiró la susodicha en compañía del declarante y de Vicente Romero a su casa...».

A principios de agosto de 1784, el procurador Martínez Izquierdo pide una nueva declaración de Leonart, persona de mucha confianza de ambos esposos, quien había sido forzado por Castellanos en su primera declaración para que testificara a su favor. A Leonart

le consta la entrada en casa del matrimonio del «...fabricante Juan Canaletas, exigiéndole (Castellanos) cuantiosas cantidades y que costease el adorno de la casa y su diaria manutención, atrayendo a otros sujetos... inclinados a Rosario para aumentar las estafas y riquezas a que aspiraba...». Añade también Leonart que Rosario tuvo que marchar a Madrid dejando sus ropas y alhajas y que Castellanos malbarató estas con pretexto de deudas del teatro. Por otra parte, declara también que cuando regresó a Madrid Castellanos (1782), lo acompañó y fueron a una posada porque su esposa no salió a recibir a Castellanos, y que este le envió varios recados de que estaba en Madrid y a los pocos días Castellanos fue admitido en casa de su mujer.

Don Manuel Gilabert, médico de familia de la casa real, y don Antonio Flamenco, médico en esta corte, certifican el 10/2/85 que Rosario Fernández ha sufrido un cólico biliar, y logrado alivio por 2 sangrías, baños generales y otros medicamentos, y necesita marchar a San Martín de la Vega u otro sitio semejante, tomar leche de burra y hacer moderado ejercicio, o de lo contrario se arriesga «...a quedarse gafa o baldada...». El abogado Soler presenta petición para que el tribunal conceda permiso a Rosario para marchar fuera de Madrid, según lo prescrito por los médicos.

8. PRUEBAS PERICIALES CALIGRÁFICAS Y TESTIMONIO DEL SUPERINTENDENTE CANTERO

El 10/3/85 el procurador de Castellanos solicita las pruebas caligráficas de las cartas. Para ello, se nombra por el instructor del pleito a los maestros de primeras letras Felipe Cortés Moreno y Gerónimo Rumeralo. Estos aceptan el encargo, y a ellos se suman Carlos Agrícola y Manuel del Monte, todos ellos maestros de primeras letras reconocidos por el Consejo de Castilla. Se citan para el cotejo y lo hacen el 23/4/85, dictaminando que las firmas de Rosario Fernández no son de la misma mano que las que se han presentado para su cotejo, aunque la letra de las cartas si sería de la misma mano.

Rosario Fernández pide entonces, a través de su procurador, que se solicite certificación al superintendente de policía Cantero de la demanda que ella tenía preparada, previa a la petición de divorcio

de Castellanos. Cantero certifica que efectivamente, a instancias de Rosario Fernández, había citado a Castellanos para hacerle saber las quejas de su mujer, poniendo éste como condición al cese de sus prácticas el cese de las visitas de Palafox. Cantero hizo a continuación prometer a Palafox que no volvería, y amenazó a Castellanos de que si volvía a las andadas le castigaría. Fue entonces cuando este presentó la demanda inicial de divorcio. Cuenta entonces el procurador que Castellanos, al ver que su esposa respondía con otra demanda de divorcio, le envió un confidente para asustarla con que sus testigos e incluso ella misma, serían detenidos, debido a la supuesta protección del mismo Floridablanca de que Castellanos presumía.

9. PETICIONES DE CONCILIACIÓN Y SENTENCIA DEL JUEZ

Desde octubre de 1785, se pide reiteradamente acuerdo a las partes para cerrar el pleito. La Vicaría reitera a Castellanos que se dé por enterado durante enero de 1786, logrando que finalmente el procurador Aller conteste en el mes de febrero. Responde entonces que resulta «...curioso un litigio en que ambas partes pretenden lo mismo; ...siendo así, habría que ver las culpas de cada uno...», y considerando que Rosario Fernández «...ha cometido infinitos adulterios, lo que es una verdad igual que la de que su marido consentía...», aunque según ella dice «...no solo consentía sino que la prostituía [...]pero es que ella no era casta como Lucrecia, pues ...¿olvida que no es justo atribuir un delito de perversidad para excusar un exceso de fragilidad?...». Acaba sus reflexiones el procurador de Castellanos pidiendo lo mismo que la otra parte: la separación.

En marzo de 1786, Martínez Izquierdo pide la conclusión de la causa y se fija el 5 de abril la sesión del tribunal para sentenciar, pero don Cayetano Soler, el abogado de Rosario Fernández, no puede ese día y solicita se fije para antes del día 3 de abril.

La sentencia del tribunal tiene la fecha de 24/4/86 y concluye lo siguiente: no ha lugar en derecho al divorcio, pues se ha probado la infidelidad de Rosario Fernández y el consentimiento y lenocinio de Castellanos. El tribunal declara temporal separación de los esposos para evitar el influjo «malvado» de Castellanos. Exhorta a ambos al

arrepentimiento y a que «...vuelvan a reunirse en matrimonio». En cuanto a la hija común, hasta que se reúna de nuevo el matrimonio, ordena el tribunal que la ingresen en el colegio o escuela que acuerden y esté bajo la supervisión de su madre, así como que el pago de los gastos sea a cargo de su padre.

10. RECURSO ANTE LA NUNCIATURA

Ambas partes recurren la sentencia y se proponen apelar a la nunciatura. Así lo hacen y esta ordena al Vicario (Cayetano de la Peña y Granda) y al Notario de la Vicaría (Asenjo) que se inhiban de la causa y esta pase a la Nunciatura Apostólica (octubre-diciembre 1786).

III. TEATRO

1. CARTA DE ROSARIO FERNÁNDEZ AL CORREGIDOR ARMONA

Barcelona, 23 de febrero de 1780.

(AVM, 1-480-1/59)

«...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 Ardite 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 cumpliese 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 hallábamos 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 siendo 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...». Firma de su mano: «Su más afecta y humilde servidora María Fernández. Suplico a usía haga presentes mis respetos a los pies de mi señora».

2. MEMORIAL DE ROSARIO FERNÁNDEZ A LA JUNTA DE TEATROS DE MADRID

(AVM, 2-461-15):

«...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 fue llamada a la corte por disposición del Gobierno, para que sirviese a este público,

y que, sin embargo de las más activas súplicas que dirigió a los pies del Trono para que la permitiesen su regreso a 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 a 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 a 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 a 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 a Castellanos para engañar de nuevo a su mujer con las ofertas más expresivas de su enmienda, que también aseguró al Sr. Corregidor de esta villa, ó imponerle en su defecto la debida corrección. Con esta confianza admitió a su marido y experimentó en algún modo su moderación. Se concluyó el año cómico, y precisada la suplicante a 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 a bien compensar con el empleo de mancebo de aposentos que confirió a su marido, sin duda en el firme concepto de que su producto serviría para el fin a 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 a 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 a 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 a 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 a V. S. M. I. rendidamente que, en atención a todo lo expuesto, y a los vivos deseos que la animan a 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, 11 de Febrero de 1785». María Fernández.

3. ESCRITURA DE COMPAÑÍA QUE OTORGAN MANUEL MARTÍNEZ Y MARÍA DEL ROSARIO FERNÁNDEZ PARA LA AUTORÍA DE UNA DE LAS COMPAÑÍAS CÓMICAS DE ESTA CORTE

AHPM, escribanía de Juan Villa y Olier, 1788, f. 151-155:

«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.

»2^a ...Que durante este, el Manuel Martínez siendo autor de una de las compañías de esta corte ha de poder por si solo y sin intervención de la María del Rosario Fernández dar las disposiciones correspondientes así para la compra de cualesquiera efectos que ocurra, composición de otros o anticipación a los individuos de su compañía y solo con la obligación de recoger los correspondientes resguardos de todas las sumas que invierta para seguridad de esta compañía y en todo evento pueda la María del Rosario Fernández recibir por aquella parte de su caudal contra los que la recibieren.

»3^a ...También es condición que todos los años concluida la temporada de los teatros ha de formar el Manuel Martínez la cuenta con los recados 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 María 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 recoja el Manuel Martínez 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 María del Rosario Fernández...

»5ª ...que si sucediese... algún incendio, ruina de los teatros u otro por el cual tuviese desfalco o alguna perdida esta Compañía... aquello 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.

»6ª ...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 María 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 Martínez...».

4. ESCENOGRAFÍA DE MARTA LA ROMARANTINA (AVM, 1-384-1)

«...Jornada 1ª. Una mutación de cárcel con su telón correspondiente... 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 en que baja la dama... 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... Una mutación de jardín entera con varias estatuas y en el medio una columna con un caballo para la dama... el caballo vuela y los adornos de los lados se transforman en mascarones... y en medio un escotillón por donde se hurta la dama... 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 vuelve a salir un pelicano que cubre a la dama. Un balancín con un caimán...».

5. DATOS DE LA FUNCIÓN EN QUE SE PRODUJO LA RETIRADA DE
 ROSARIO FERNÁNDEZ LA TIRANA
 (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: «María 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»; 26/11: «...la sra. María 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 Cristóbal Fernández. por 139 rs.; también hay un recibo de Julián Sánchez 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 corpóreas 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... 4.000 rs...».

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, garcía, fransua [?]; fagot: Julian Miqueli. 401 rs.». El salario de todos es de 16 rs. excepto: Cruz (25 rs.), Jauregui (20 rs.), bajos (24 rs.), trompas (20 rs.). «Vist^o Laserna».

CRONOLOGÍA BÁSICA

1755:

- 24 SEPTIEMBRE: Nacimiento de Rosario Fernández en el barrio de Triana (Sevilla).
- 1 NOVIEMBRE: Terremoto de Lisboa.

1758:

- Traslado de la familia Fernández-Ramos al barrio del Sagrario.

1759:

- AGOSTO: Muerte del rey Fernando VI.
- DICIEMBRE: Entronización del rey Carlos III.

1761:

- 22 ENERO: Inauguración del teatro de Santa María de Gracia en Sevilla.

1766:

- 23 MARZO: Motín de Esquilache.
- 7 ABRIL: Motín en Sevilla.
- MAYO: El conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla.
- MAYO-JUNIO: Apertura de un local teatral en San Juan de Aznalfarache por el autor José Chacón.

1767:

- 1 ABRIL: Muerte en Madrid de la actriz María Ladvenant y Quirante.
- ABRIL: Expulsión de la Compañía de Jesús.
- SEPTIEMBRE: Toma de posesión de Olavide como asistente de Sevilla.
- 25 DICIEMBRE: Apertura del teatro de la calle San Eloy en Sevilla.

1768:

- CARNAVAL: Bailes de Máscaras en el teatro San Eloy.
- VERANO 1768: Comienzo de la actividad de la escuela-seminario de actores, establecida por Olavide en Sevilla.

1769:

- 4 JULIO: Apertura del teatro francés de Cádiz y visita de los actores de la escuela-seminario de Sevilla.
- OCTUBRE: El secretario de Estado, marqués de Grimaldi, pide a Olavide el paso a los Reales Sitios de una compañía de actores formada por los alumnos de la escuela-seminario junto a profesionales de la compañía de actores del teatro de Sevilla.

1770:

- 21 ENERO: Matrimonio de Rosario Fernández con Francisco Castellanos.
- 24 ABRIL: Llegada de la Compañía de Trágicos Españoles a Aranjuez.
- JULIO: Clavijo y Fajardo se hace cargo como director de la Compañía de Trágicos Españoles.
- AGOSTO: Rosario Fernández debuta en el teatro de la Granja de San Ildefonso.

1773:

- VERANO: El conde de Aranda es sustituido como presidente del Consejo de Castilla y destinado a la Embajada en París.

1775:

- AGOSTO: Desastre militar del ejército español en Argel.

1776:

- JUNIO: Rosario Fernández la Tirana y su marido Francisco Castellanos vuelven a Sevilla.
- JULIO: Nace Antonia Castellanos Fernández, hija del matrimonio Castellanos-Fernández.

– OTOÑO: Caída del primer secretario de Estado, marqués de Grimaldi, sustituido por el conde de Floridablanca. Clausura de las temporadas teatrales en los teatros de los Reales Sitios.

1777:

– OCTUBRE: Rosario Fernández la Tirana vuelve a los escenarios en Cádiz.

1778:

– NOVIEMBRE: Auto condenatorio de la Inquisición contra Olavide.

1779:

– PRIMAVERA: El matrimonio Castellanos pasa a trabajar a Barcelona.
– VERANO: Inicio de las hostilidades con Inglaterra en el marco del desarrollo de la guerra por la independencia de las colonias inglesas de América del Norte.

1780:

– JULIO: Debut de Rosario Fernández la Tirana en Madrid.

1781:

– FEBRERO: Aparece el primer número del periódico semanal *El Censor*.
– ABRIL: Rosario Fernández la Tirana, primera dama de la compañía de Manuel Martínez.
– 30 AGOSTO: Representación de la tragedia *Celmira* de Du Belloy en traducción de Olavide, presenciada por Leandro Fernández de Moratín.

1782:

– FEBRERO: Toma de Mahón por las tropas españolas, lo que supone la recuperación de la isla de Menorca, en manos británicas.
– JUNIO: Francisco Castellanos vuelve a Madrid procedente de Barcelona, con el fin de reunirse con su esposa, la Tirana.
– OTOÑO: Intensificación del sitio de Gibraltar por las tropas españolas.

1783:

- FEBRERO: Fin del cerco a la plaza de Gibraltar e inicio de conversaciones de paz con Inglaterra.
- ABRIL: Vuelta desde Gibraltar del brigadier de guardias españolas, don Joaquín de Palafox, *apasionado* y protector de Rosario Fernández.
- 13 OCTUBRE: Demanda de divorcio interpuesta por Francisco Castellanos contra su esposa, Rosario Fernández.

1784:

- ENERO: Se inicia la publicación del periódico mensual *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*.
- JULIO: Celebraciones por el nacimiento de los infantes gemelos, hijos de los príncipes de Asturias, y de la paz con Inglaterra.

1786:

- ABRIL: Sentencia del litigio matrimonial del matrimonio Castellanos-Fernández.
- JULIO: Aparición del *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, luego *Diario de Madrid*.
- VERANO: Leandro Fernández de Moratín intenta estrenar su comedia *El viejo y la niña* con la compañía de Manuel Martínez.
- OCTUBRE: Se inicia la publicación del diario *Correo de Madrid (o de los ciegos)*.

1788:

- MARZO: Acuerdo de coautoría de Rosario Fernández y Manuel Martínez.
- ABRIL: Inicio de la polémica teatral reflejada en la prensa entre los partidarios de la Tirana y de su rival María Bermeja.
- MAYO: Aparición de los primeros anónimos contra Floridablanca.
- SEPTIEMBRE: Estreno por la compañía de Eusebio Ribera de la comedia de Tomás de Iriarte *El señorito mimado*.
- DICIEMBRE: Muerte del rey Carlos III.

1789:

- MAYO: Se inicia de manera regular la intensa colaboración teatral entre la Tirana y el dramaturgo Luciano Comella.
- VERANO: Sucesos revolucionarios en Francia.
- JULIO: *Elogio de Carlos III*, de Francisco Cabarrús.
- SEPTIEMBRE: Celebraciones por el nuevo reinado de Carlos IV y jura del príncipe de Asturias.

1790:

- 22 MAYO: Estreno de *El viejo y la niña* de Leandro Fernández de Moratín por la compañía de Eusebio Ribera.
- JUNIO: Atentado en Aranjuez contra el primer secretario de Estado, Floridablanca.

1791:

- FEBRERO: Estreno por la compañía de Martínez del melólogo de Tomás de Iriarte *Guzmán el Bueno*.
- VERANO: Coincidencia en la compañía de Martínez de Rosario Fernández la Tirana e Isidoro Máiquez.
- NOVIEMBRE: Poder notarial de las dos compañías de los teatros de Madrid para ejercer acciones frente a los ataques de don Mariano Urquijo, en su *Discurso sobre el estado actual de los teatros españoles y necesidad de su reforma*, prólogo a su traducción de la tragedia de Voltaire *La muerte de César*.

1792:

- FEBRERO: Estreno de *La comedia nueva o El café* de Leandro Fernández de Moratín por la compañía de Eusebio Ribera.
- FEBRERO: Nombramiento del conde de Aranda como primer secretario de Estado en sustitución de Floridablanca.
- MARZO: Muerte del corregidor de Madrid don José Antonio de Armona.
- OCTUBRE: Rosario Fernández interpreta el papel de Hormesinda en la tragedia de don Gaspar Jovellanos, *La muerte de Munuza*.

– DICIEMBRE: Nombramiento de Manuel Godoy como primer secretario de Estado en sustitución del conde de Aranda.

1793:

- ENERO: Luis XVI es guillotinado en París.
- MARZO: Inicio de la llamada Guerra de la Convención contra la Francia revolucionaria.
- MAYO: Rosario Fernández protagoniza la tragedia *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala.
- VERANO: Estreno por Rosario Fernández de varias obras de Luciano Comella: *Doña Inés de Castro*, *La escocesa Lambrun*, *Los amantes desgraciados*, puestas en música por el compositor Blas de Laserna.
- OCTUBRE: Rosario Fernández otorga testamento.
- 3-4 DICIEMBRE: La Tirana sufre un vómito de sangre cuando representaba el papel de Sofronia en el drama *Asdrúbal* de L. F. Comella.
- DICIEMBRE: Rosario Fernández solicita a la comisaría de teatros de Madrid su jubilación.

1794:

- VERANO: Francisco de Goya realiza un primer retrato de la Tirana.

1799:

- Francisco de Goya realiza el retrato de cuerpo entero de la Tirana que se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid.

1803:

- 27 DICIEMBRE: Muere María del Rosario Fernández en su casa de la calle Amor de Dios en Madrid.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archives Diplomatiques	AD
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 Histórico de la Universidad de Sevilla	AHUS
Archivo Municipal de Almonte	AMA
Archivo del Palacio Arzobispal de SevillaAPAS
Matrimonios Ordinarios	Matrs. Ords.
Asuntos Despachados	Asts. Desps.
Archivo Histórico Diocesano de MadridAHDM
Archivo de la Real Audiencia de Sevilla	ARAS
Biblioteca Colombina	BC
Biblioteca Nacional de España	BNE
Biblioteca Histórica Municipal de MadridBHM
Archivo de la Villa de MadridAVM
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).APSV
Archivo Parroquial de Santa Cruz (Sevilla).	APSC
Archivo Parroquial de Santa Ana (Sevilla)	APSA
Archivo Parroquial del Sagrario (Sevilla)APSS

BIBLIOGRAFÍA

- ABBAD, F. y OZANAM, D., *Les intendants espagnols du XVIII^e siècle*. Madrid, Casa de Velázquez, 1992.
- ÁGUEDA, M., *'La Tirana' de Francisco de Goya*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Ed. El Viso, 2011.
- ÁGUILAR PIÑAL, F., *La Sevilla de Olavide*. Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1966.
- , *Temas Sevillanos. Segunda Serie. La enseñanza primaria en Sevilla durante el siglo XVIII*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988.
- , *Impresos sevillanos del siglo XVIII: adiciones a la tipografía hispalense*. Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1974.
- , *Historia de Sevilla, siglo XVIII*. Sevilla. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1989.
- , *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, Cátedra Feijóo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad, 1974.
- , «Sentimiento de Sevilla en la muerte de Carlos III», en *Temas Sevillanos*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- , *Madrid en tiempos del mejor alcalde*, 3 vols. San Cugat, Ed. Arpegio, 2016.
- ALCÁZAR MOLINA, C., «España en 1792. Floridablanca: su derrumbamiento del gobierno y sus procesos de responsabilidad política», en *Revista de Estudios Políticos*, n^o 71 (1953), pp. 93-138.
- ALIER, R., *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*. Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- , «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», en *Revista de Literatura*, L, 100 (1988).

- , «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», en *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, nº 1 (1992). Ejemplar dedicado a «Las teorías teatrales», pp. 57-74.
- , «Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII», en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp. 455-472.
- , prólogo y edición de *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Qui-rante. y María del Rosario Fernández, la Tirana*, de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2007.
- , prólogo y edición de *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2009.
- ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001.
- 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.
- Anales eclesiásticos y seculares de la muy Noble y muy Leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía, por don Justino Matute y Gaviria*. Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1887.
- ANDIOC, R., *Diario de D. Nicolás y D. Leandro de Moratín*. Madrid, Castalia, 1968.
- , *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia, 1988.
- , «El extraño caso del estreno de ‘Munuza’», en *Bulletin Hispanique*, nº 1, junio, 2002.
- ANDIOC, R. y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- ANGULO EGEA, María, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
- ARIÈS, PH., *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Pion, 1960.
- ARMONA Y MURGA, J. A. de, *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de Emilio Palacios Fernández, Joaquín Álvarez Barrientos y María del Carmen Sánchez García. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, 1988.
- , *Noticias privadas de casa útiles para mis hijos*, edición de Joaquín Álvarez Barrientos, José María Imízcoz y Yolanda Aranburuzabala. Gijón, Ediciones Trea-Instituto Fejoo de Estudios del Siglo XVIII-Universidad del País Vasco, 2012.

- ARTOLA, M., *Antiguo Régimen y Revolución liberal*. Barcelona, Ariel, 1978.
- BALDUQUE MARCOS, L. M. y CEPEDA GÓMEZ, J., *El ejército de Carlos III: extracción social, origen geográfico y formas de vida de los oficiales de S.M.* Madrid, Universidad Complutense, 1993.
- BASTÚS Y CARRERA, V. J., *Tratado de declamación o arte dramático*, edición, introducción y notas de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla. Madrid, Fundamentos, 2008.
- BATICLE, J., *Francisco de Goya*. Madrid, Ed. ABC, 1995.
- BERLANSTEIN, L., *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Harvard University Press, 2001.
- BLANCO WHITE, J., *Cartas de España*, ed. Antonio Garnica. Madrid, 1986.
- BLASCO MARTÍNEZ, L. y PESET REIG, J. L., *Higiene y sanidad en España al final del antiguo régimen*. Madrid, Universidad Complutense, 2005.
- BOLAÑOS DONOSO, P., «La escuela-seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, pp. 749-767.
- , «De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado (1679-1731)», en *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.
- BOLUFER, M., *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- , *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: Apología de las mujeres*. Valencia, Universidad de Valencia, 2008.
- , «Una ética de la excelencia: Cayetana de la Cerda y la circulación de Madame de Lambert en España», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 40 (2015), pp. 241-264.
- CALDERONE, A. et al., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida, 1997.
- CAMBRONERO, C., «Comella», en *Revista Contemporánea*, nº 102, 103, 104, Madrid, 1896.
- CAMPESE GALLEGO, F. J., *Los comuneros sevillanos del siglo XVIII. Estudio social, prosopográfico y genealógico*. Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2004.

- , *La representación del común en el Ayuntamiento de Sevilla (1766-1808)*. Universidad de Sevilla-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», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, pp. 5-11.
- , *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
- CARREIRA, X. M., «Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas», en *Revista de Musicología*, vol. X, nº 2 (1987), pp. 581-599.
- CASO GONZÁLEZ, J. M., *Ilustración y Neoclasicismo*, en *Historia y crítica de la literatura española, IV* (F. Rico, ed.). Barcelona, Crítica, 1983.
- , «El Censor, ¿periódico de Carlos III?», en *El Censor, obra periódica* (ed. facsímil). Universidad de Oviedo-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1989.
- , estudio preliminar y notas a las *Obras Completas* de Jovellanos, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII y KRK Ediciones.
- CASTELLANO, J. L., *Gobierno y poder en la España del siglo XVIII*. Granada, Universidad de Granada, 2006.
- CASTELLS, I., «Els rebomboris del pa de 1789 a Barcelona», en *Recerques*, nº 1 (1970).
- CEÁN BERMÚDEZ, J., *Memorias para la vida del Excmo. Sr. don Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras*. Madrid, 1814.
- COLOMA, L., *Retratos de antaño*. Madrid, 1895.
- CONTRERAS ELVIRA, A., «Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII», en *ADE-Teatro*, nº 132 (2010).
- COTARELO Y MORI, E., *María del Rosario Fernández, la Tirana*. Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1897.
- , *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de Madrid*. Madrid, 1896.
- , *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- , *Orígenes y establecimiento de la ópera en España, hasta 1800*. Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bib. y Museos, 1917.
- , *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904.
- , *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- , *Iriarte y su época*. Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1897.

- CRUZ, J., *Los notables de Madrid: las bases sociales de la revolución liberal española*. Madrid, Alianza, 2000.
- CRUZ Y OLMEDILLA, R. de la, *Teatro, o Colección de los saynetes y demás obras dramáticas*. Madrid, 1786.
- CUMBERLAND, R., *Memoirs of Richard Cumberland. Written by himself*. Filadelfia, Parry and McMillan, 1856.
- DEFOURNEAUX, M., *Pablo de Olavide, el afrancesado*. Sevilla, Padilla Libros, 1990.
- , «Molière et l'Inquisition espagnole», en *Bulletin Hispanique*, t. 64, n° 1-2 (1962).
- Diaries and correspondence of James Harris first Earl of Malmesbury*. Londres, 1843.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona, Bosch, 1978.
- DIDEROT, D., *La paradoja del comediante*, con un estudio preliminar de Jacques Copeau. Buenos Aires, Ediciones El Aleph, 1999.
- , «Éloge de Richardson» (1761), en *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière. Paris, Bordas, 1988.
- DI PINTO, M., «La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Bolonia, 1978.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1986.
- , «Repercusión en Sevilla de los motines de 1766», en *Archivo Hispalense*, t. 71 (1988), pp. 3-13.
- , «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.
- , *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1996.
- FUENTES, J. F., *José Marchena, biografía política e intelectual*. Barcelona, Crítica, 1989.
- GAMERO, M., *El mercado de la tierra en Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1993.
- GARCÍA DIEGO, P., *Jano en Hispania: una aproximación a la figura y obra de Jerónimo Grimaldi (1739-1784)*. Madrid, CSIC, 2014.
- GARCÍA GARROSA, M. J., *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Universidad de Valladolid, 1990.
- , *La 'Celmira' de Du Belloy en la traducción de D. Pablo de Olavide*. Proyecto de in-

- investigación FFI2009-13326-C02-01, Ministerio de Ciencia e Innovación de España.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, J. L., *Fernando VI*. Madrid, Arlanza, 2001.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C., «Al cuidado del cuerpo del Rey: Los sumilleres de corps en el siglo XVIII», en *Cuadernos de Historia Moderna*, 199 (2003), Anejo II, pp. 199-239.
- GÓMEZ TERÁN, E., *Infancia ilustrada y niñez instruída*. Madrid, Imp. Real Joseph Rodríguez Escobar, 1726.
- GÖRING, PAUL, *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge University Press, 2004.
- GLENDINNING, N., *El siglo XVIII*. Barcelona, Ariel, 1981.
- , *Vida y obra de Cadalso*. Madrid, Gredos, 1962.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., «Fortuna y trayectoria escénica de una comedia calderoniana: *Bien vengas, mal, si vienes solo*», en *Anuario Calderoniano*, 3 (2010), pp. 137-153.
- 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.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, C., conde de Fernán Núñez, *Vida de Carlos III*. Madrid, 1857.
- FISCHER, C. A., *Voyage en Espagne aux années 1787 et 1789*. Paris, 1801.
- HAMILTON, EARL J., *Guerra y precios en España, 1651-1800*, Madrid, Alianza, 1988.
- HEREDIA HERRERA, A., «Elite y poder: comerciantes sevillanos en el siglo XVIII», en *Archivo Hispalense*, nº 213 (1989), pp. 70-92.
- , «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.
- HERMOSILLA MOLINA, A., *Cien años de medicina sevillana. La Regia Sociedad de Medicina y demás Ciencias de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, 1970.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, C., «La historia social en el aula: el divorcio matrimonial», en *Familia, curso de vida y reproducción social en la España centro-meridional, 1700-1860*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.
- HERR, R., *España y la Revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1964.
- HERRERA NAVARRO, J., «Precios de las piezas teatrales en el siglo XVIII», en *Revista de Literatura*, LVIII, 115 (1996).

- HERVÁS Y PANDURO, L., *Envejecimiento y muerte del hombre*. Madrid, 1780.
- HIGUERA Y ALFARO, Miguel de la (trad.), *Tratado de la acción de el orador u de la pronunciación, y del gesto. Obra muy necesaria para todos los que se dedican a hablar en Público; escrita en lengua Francesa por Mr. Conrat, y traducida a la Castellana por...* Madrid, Antonio de Sancha, 1784.
- HUERTA CALVO, J. (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid, Gredos, 2003.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G., «Forma, estructura y significado en Inés de Castro. El poder de la música en los melólogos de Comella-Laserna», en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.). Madrid, CSIC-UAM, 2008.
- LAFARGA, F., *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Bibliografía de impresos. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983.
- , *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida, 1997.
- 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.
- La muerte de César: Tragedia francesa de Mr. de Voltaire traducida en verso castellano, y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma. Por Don Mariano Luis de Urquijo*. Madrid, 1791.
- LARRIBA, E., *El público de la prensa en España a finales del siglo XVI (1781-1808)*, traducción de Daniel Gascón. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- LE GUIN, E., *Boccherini's Body: An Essay in Carnal Musicology*. University of California Press, 2005.
- , *Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. University of California Press, 2013.
- LOPES, M. A., «Nacer y sobrevivir: la peligrosa infancia en Portugal durante los siglos XVIII y XIX», en *La infancia en España y Portugal. Siglos XIV-XIX*, ed. F. Núñez Roldán. Madrid, 2010.
- 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.
- LÓPEZ DE JOSÉ, A., *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII, Aranjuez y San Ildefonso*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

- LLOPIS AGELÁN, E. y GARCÍA MONTERO, H., *Coste de la vida y salarios en Madrid, 1680-1800*, Documentos de Trabajo, nº 0901, Asociación Española de Historia Económica, 2009.
- 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», en *Obras Completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1961, t. III, pp. 293-429.
- MÁRQUEZ REDONDO, A. G., *El Ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla, 2010.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos del Dieciocho en España*. Barcelona, Lumen, 1981.
- MIRAS, D., «Prólogo a *El Barón de Leandro Fernández de Moratín*», en *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, nº 9 (1991).
- MORANT, I. y BOLUFER, M., *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid, 1998.
- MOREL-FATIO, A., *Etudes sur l'Espagne*, 2eme serie. Paris, 1906.
- MORENO CRIADO, R., *Los teatros de Cádiz*. Cádiz, Gráficas del Exportador, 1975.
- MORENO MENGÍBAR, A., *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla, Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1998.
- MORGADO GARCÍA, A., «El divorcio en Cádiz en el siglo XVIII», en *II Coloquio de Historias Locales*. Cádiz, 1990.
- NAPOLI-SIGNORELLI, P., *Storia Critica de' teatri antichi e moderni*. Napoli, 1777.
- NOEL WILLIAMS, H., *Later Queens of the french stage*. New York, Charles Scribner's Sons, 1906.
- NÚÑEZ NÚÑEZ, F., *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. 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.
- NUSSBAUM, F., *Rival Queens: Actresses, Performance, and the Eighteenth-Century British Theater*. University of Pennsylvania Press, 2010.
- Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Biblioteca de Rivadeneyra, 1846.
- Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio*. Paris, 1826.

- OLAECHEA R. y FERRER BENIMELI, J. A., *El conde de Aranda (mito y realidad de un político aragonés)*. Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- ONAINDÍA, M., *La construcción de la nación española*. Barcelona, Ediciones B, 2002.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*. Madrid, Austral, 1963.
- ORTEGO AGUSTÍN, M. A. y FRANCO RUBIO, G., *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial*. Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- OZANAM, D., «Le Theatre Français de Cadix au XVIIIe Siècle (1769-1779)», en *Melanges de la Casa de Velazquez*, t. 10, 1974, pp. 203-231.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E., *El teatro popular del siglo XVIII*. Lérida, Milenio, 1998.
- PELEGRIN SANDOVAL, A., *Juegos y poesía popular en la literatura infantil juvenil, 1750-1987*. Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- PERDICES DE BLAS, L., *Pablo de Olavide (1725-1803), el ilustrado*. Madrid, Ed. Complutense, 1992.
- PEYTAVY, Ch., *Los sainetes de Sebastián Vázquez (1774-1799)*. Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- PIKE, R., *Aristócratas y comerciantes: la sociedad sevillana en el siglo XVI*. Barcelona, Ariel, 1978.
- PINEDA NOVO, D., *Historia de San Juan de Aznalfarache*. Ayuntamiento de San Juan de Aznalfarache, 1980.
- PIÑA HOMS, R., «Miguel Cayetano Soler, servidor de un estado en bancarrota», en *Memories de la Reial Acadèmia Mallorquina d'Estudis Genealògics, Heràldics i Històrics*, 19 (2009), pp 127-145.
- PONZ, A., *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, Imprenta de Ibarra, 1780.
- RINGROSE, D. R., *España, 1700-1900: el mito del fracaso*. Madrid, Alianza, 1996.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Calderón*. Madrid, Síntesis, 2002.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, L., *Reforma e Ilustración en la España del siglo XVIII. Pedro Rodríguez de Campomanes*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975.
- RODRÍGUEZ SANCHEZ DE LEÓN, M. J., *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid, CSIC, 2000.
- ROJAS Y SOLÍS, R., marqués de Tablantes, *Anales de la Plaza de Toros de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir (ed. fac.), 1992.
- ROLLET, C., *Les enfants au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 2001.

- ROMERO MURUBE, J., *Francisco de Bruna y Ahumada*. Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos, 1997.
- ROSSI, G. C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII: temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos*. Madrid, Gredos, 1967.
- RUBIO JIMÉNEZ, J., *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- SALA VALLDAURA, J. M., *Ramón de la Cruz. Sainetes*. Barcelona, Crítica, 1996.
- SÁNCHEZ-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», en *Archivo Hispalense*, t. 71 (1988), pp. 15-33.
- SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1952.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, F. M., «Las declaraciones de pobreza como fuente histórica», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LI (2011).
- SOLER PASCUAL, E., «Oposición política en la España de Carlos IV: la Conspiración Malaspina (1795-1796)», en *Revista de Historia Moderna*, Alicante, nº 8-9 (1988-1990), pp. 197-217.
- THOMAS, H., *Beaumarchais en Sevilla. Intermezzo*. Madrid, Planeta, 2008.
- TORNERO TINAJERO, P., *La población de Triana en 1794*. Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 1975.
- TOWNSEND, J., *Viaje por España en la época de Carlos III*. Madrid, Turner, 1988.
- TORTELLA, J., *Boccherini, un músico italiano en la España Ilustrada*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.
- TRATSCHESKI, A., «L'Espagne á l'époque de la Révolution Française», en *Revue historique*, Mai-Aout, 1886.
- TWISS, R., *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*. London, 1775.
- URZAINQUI MIQUELEIZ, I., «Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica», en *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Madrid, CSIC, 1995.
- WOODS, R., *Children Remembered: Responses to Untimely Death in the Past*. Liverpool University Press, 2006.

