Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 36, 2022, pp. 193-216
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.07

La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: Un componente de la historia teatral por explorar

The life trajectory of the actors of the 18th century: A component of theatrical history to explore

Christian PEYTAVY

Autoría:
Christian Peytavy
christian.peytavy@univ-pau.fr
Université de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), France
Laboratorio ALTER, EA 7504 (Arts/Langages: Transitions & Relations)
https://orcid.org/0000-0002-0075-9215

Citación:
PEYTAVY, Christian. «La trayectoria vital de los actores del siglo XVIII: Un componente de la historia teatral por explorar», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 193-216. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.07

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

© 2022 Christian Peytavy

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

Resumen

Los datos sobre la vida y la actividad de los actores, vistos como seres individuales y no como grupo, son numerosos pero muy dispersos. Recopilarlos gracias a herramientas modernas como MOVACT parece indispensable hoy en día: a través del prisma de la trayectoria vital de los actores, su movilidad por la Península, las compañías de las que formaron parte y las obras en las que actuaron, no solamente podremos conocerlos mejor, sino que afinaremos nuestro conocimiento de la actividad teatral en España en la segunda mitad del siglo XVIII y podremos abrir nuevas perspectivas de investigación.

Palabras clave: Teatro; siglo XVIII; actores; Movact; sainete

Abstract

The data on the life and activity of actors, seen as individual beings and not as a group, are numerous but very scattered. Collecting them thanks to modern tools such as MOVACT seems essential nowadays: through the prism of the life trajectory of the actors, their mobility through the Peninsula, the companies they were part of and the theatrical plays in which they acted, we will not only be able to know them better but will also enhance our knowledge of theatrical activity in Spain in the second half of the 18th century and open up new research perspectives.

Keywords: Theatre; 18th century; actors; Movact; sainete

Introducción

Puede parecer una evidencia decir que las actrices y los actores del siglo XVIII alcanzaron una fama variable según su estirpe, el tipo de compañía(s) de la(s) que formaron parte, su empleo en ella(s), la(s) ciudad(es) en la(s) que actuaron, sus dotes artísticas y su aceptación por el público, o sencillamente las contingencias de la vida. No hace falta presentar, por ejemplo, a María Ladvenant, María del Rosario Fernández (La Tirana) o María Antonia Fernández (la Caramba): la segunda llegó a ser retratada por Goya y las tres ya dieron lugar a extensos estudios, desde *Actrices españolas en el siglo XVIII* (Cotarelo, 2007) hasta la tesis doctoral sobre La Tirana de J. M.ª Martín Valverde (2015). Es muy probable, en cambio, que poca gente sepa tan bien quiénes eran Pedro Navarro, Ignacio Cadenas, Manuel Florentín, José Grandoti o Jaime Cabrera, a pesar de que ellos también hayan pisado las tablas madrileñas (por lo menos). Pero el hecho de que los actores y las actrices hayan sido estrellas fugaces o astros resplandecientes en la historia del teatro español no es y no debe ser un criterio suficiente para determinar si merecen o no el interés del investigador moderno. A lo sumo puede motivar el orden en el que éste se dedique a estudiarlos. En efecto, cada cómico es una pieza de un puzle que se quedaría incompleto sin él o sin ella. Es más: la escasa huella que por razones muy variadas dejó tal o cual actor o actriz puede resultar muy valiosa, precisamente por la fugacidad de su paso por la escena española, como lo veremos.

En ese trabajo, pues, trataremos de explicar por qué reconstituir y estudiar más esa «trayectoria vital» de todos los cómicos tiene una importancia que supera con creces el mero interés biográfico individual. Para ello, presentaremos una relativamente amplia muestra del tipo de datos (personales y laborales) que conviene recopilar ya que andan esparcidos en estudios anteriores, en los archivos de diversas instituciones o en los manuscritos de obras teatrales (las de costumbres teatrales en particular[1]): las fechas de nacimiento y de muerte de los actores, el periodo durante el cual ejercieron su oficio, datos relativos a su físico y su carácter, sus relaciones familiares o su situación civil, las compañías de las que formaron parte, su carrera artística y su circulación por la Península. Como es de prever, semejante tarea precisa de una herramienta adecuada, así que evocaremos la reciente base de datos colaborativa llamada Movact (MOVilidad de ACTores), que pretende facilitar este trabajo y arrojar una luz si

1. Son aquellas obras (sainetes, entremeses, loas o introducciones) en las que los actores y actrices hacían de sí mismos, y solían escenificar momentos ficticios –pero con elementos reales– de la vida de la compañía, antes, durante o después de un ensayo o una función. En adelante, por comodidad, utilizaremos el término «sainete de costumbre teatrales» para designar este tipo de obras.

no nueva por lo menos más amplia, sobre los actores y por consiguiente sobre la actividad teatral en España en la segunda mitad del siglo XVIII.

Nacimiento (y muerte)

Lo primero que solemos querer conocer para situar a un actor en el tiempo, son las fechas de su nacimiento y de su muerte. Estos datos, sin embargo, no son fáciles de conseguir porque las más veces supone hurgar en los archivos (entre las partidas de bautismos, matrimonios y defunción de las parroquias, por ejemplo), sin garantía de éxito, a pesar del tiempo que esta tarea requiere y las eventuales dificultades de acceso al archivo donde se encuentran. Por suerte, varias instituciones han iniciado un programa de digitalización de sus fondos, esfuerzo que conviene seguir estimulando a nivel municipal, regional o estatal. En efecto, es un avance importante tener acceso en línea a cada vez más manuscritos de la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM) o de la Biblioteca Nacional (BNM) así como a la hemeroteca digital de la misma, o a las partidas de bautismo, bodas y defunción del Archivo Diocesano de Madrid, aunque desgraciadamente no estén disponibles todavía bajo ese formato los registros de la parroquia de San Sebastián, tan íntimamente relacionada con los actores y su gremio ampliamente documentado por Subirá (1960). De ahí la importancia de las investigaciones previas y del trabajo colaborativo que hacen que ya conozcamos la fecha de defunción de cierto número de cómicos, entre los cuales están, por citar algunos, Francisca Muñoz (1766), Nicolás de la Calle (1767), María Ladvenant (1767), María Ignacia Ibáñez (1771), Vicente Merino (1776), María Josefa Huerta (1779), Manuel Santos Vera (1784), Vicente Galván (1785), Joaquín Palomino (1785), María Antonia Fernández (1787), Juan Aldovera (1789), Diego Coronado (1789), José Martínez Huerta (1793), Sebastiana Pereira (1796), Manuel Martínez (1795), Eusebio Ribera (1797), José Espejo (1797), Mariano Puchol (1801), Mariana Raboso (1806), Miguel Garrido (1807), Mariano Querol (1823), etc. Pero no es el caso para otros muchos.

Vida profesional

Que tengamos o no los datos precedentes, también nos interesa determinar el periodo de su vida en que el actor o la actriz ejerció su oficio. Para conseguirlo, están ante todo los diversos documentos administrativos, las listas oficiales de las compañías por temporada, las peticiones o los memoriales dirigidos a la Junta de teatros u otros documentos como el *Libro para el goze* [sic] *del Monte Pío que empieza este año de 1780* del gremio de actores referido por

Subirá (1960:127-128), de sumo interés para conocer la fecha en que varios se jubilaron o murieron.

También se les puede seguir el rastro en la prensa, que se trate a veces de la lista de actores de la compañía (la de la temporada 1794-1795, por ejemplo, fue publicada en *El diario de Madrid* del 9 de abril de 1794) o que sean menciones esporádicas cuando se anuncia el programa teatral de la función del día: por ejemplo, podemos leer en la rúbrica «Teatros» del *Diario de Madrid* del 5 de enero de 1788 que en el teatro del Príncipe habrá «dos tonadillas, la primera nueva, la cantan María Ribera y Tadeo Palomino»[2].

En los sainetes de costumbres teatrales, y en particular en los de principios de temporada (pero no exclusivamente), también suelen abundar los datos sobre los actores y las actrices que acaban de integrar la compañía, su procedencia, los cambios de empleo dentro de la compañía o cualquier otra novedad.

Algunos títulos son elocuentes: *Sainete nuevo para empezar temporada la compañía de Nicolás de la Calle* (Cruz, 1765), *Introducción jocosa para presentar a María Montéis en el teatro con la comedia de los Amantes de Teruel* (Vázquez, 1779b), *Loa para empezar la temporada la compañía de Eusebio Ribera el año 1793* (Rodríguez de Arellano, 1793), *Sainete nuevo para presentar al público de Madrid a la señora Mariana Márquez en la primera semana de la temporada de las representaciones de por la noche* (Vázquez, 1794), etc. En la primera obra, por ejemplo, Nicolás de la Calle descubre los quebraderos de cabeza propios de ser autor, ya que sucede a María Ladvenant, y en la segunda, nos enteramos de la situación de María Montéis, «que es cómica de los teatros / de fuera» (vv.181-182), y se hallaba sin trabajo «porque en las más capitales / están los teatros cerrados» (vv.339-340), y que su presencia en Madrid es motivada por la «necesidad y lo atrasado / de caudales» (vv.352-353), de manera que tiene permiso para demostrar sus habilidades en una comedia[3]; también se evoca de forma indirecta en el sainete el cambio de autor en la temporada 1779-1780 de una de las dos compañías (Juan Ponce sucede a Eusebio Ribera): la mujer del Ribera (Joaquina Moro), cuando se entera de que la nueva autora (María Mayor Ordóñez) acaba de levantarse, exclama: «¡Ah, qué bueno es ser Autora! / También yo hacía otro tanto, / a las diez me levantaba» (vv.80-82). En *Los temores de las nuevas* (Cruz, 1770), toda la compañía de Juan Ponce se va

2. Se pueden consultar estos ejemplares del *Diario* en la hemeroteca digital de la BNE.
3. Cotarelo indica en efecto que María Montéis decía en 12 de octubre 1779 a la Junta que hacía siete años que hacía primeras damas en Barcelona y Zaragoza, con caudal de 215 comedias y que deseaba entrar en los teatros de Madrid, sin lograrlo más que temporalmente (1899: 554). Desgraciadamente, la prueba no fue muy concluyente ya que María Montéis no forma parte de ninguna compañía madrileña en la temporada siguiente.

juntando para ver las habilidades de las nuevas actrices (Josefa Figueras, Francisca Ladvenant, Nicolasa Palomera y Juana Blanco), algo temerosas y dudando de si gustarán al público madrileño o no; en ¡*Válgate Dios por Garrido*! (Cruz, 1775), titulado más tarde y con razón por su autor *Las tres graciosas*, se presenta la novedad de aquella temporada, o sea el hecho de que había tres damas terceras: María de la Chica –de verso–, María Mayor Ordóñez –para cantar– y Mariana Raboso –para el baile–. *La entrega de sainetistas* (Vázquez, 1776a), por su parte, sirvió para presentar a los miembros de la compañía de Manuel Martínez para la temporada 1776-1777; *El recibimiento de Juan Ramos* (Cruz, 1776) se escribió porque el actor pasó a la otra compañía; *La compañía obsequiosa* (Cruz, 1779) se subtitula de manera explícita en el manuscrito *Saynete para la de Martínez en ocasión de presentarse al público en ella por la primera vez la señora Josefa Figueras*; en *El ensayo con empeño* (Cruz, 1782a), sin que sepamos por qué, descubrimos que Eusebio Ribera hace de autor interino de la compañía de Juan Ponce, y así fue durante un tiempo como lo confirma un documento que menciona un escrito de sainetes para los días de fiesta (es decir durante la temporada de verano) encargado por Eusebio Ribera[4]; *Para padrinos las damas* (Laviano, 1783) es una introducción para presentar a Antonio Robles, nuevo sobresaliente de la compañía, que había regresado a Madrid, mientras que en *Las mujeres conjuradas* (Vázquez, 1774b), se presenta a la joven Silveria de Rivas y Ladvenant; el ascenso de Polonia Rochel a graciosa en la compañía de Ponce sirve de trama a *El castigo en diversión y petición de Polonia* (Vázquez, 1782), mientras que el ascenso a graciosa de Nicolasa Palomera en la compañía de Manuel Martínez dio lugar al *Sainete nuevo para empezar a ser graciosa la Nicolasa*[5] (Vázquez, 1782); y cuando, al año siguiente, Nicolasa Palomera «pidió que la dejasen de cuarta dama como estaba antes, quejándose del gran trabajo y estudio que le producían rebatos de sangre, dolores de muelas, etc.» (Cotarelo, 1899: 563), Vázquez escribió otro sainete para presentar a la nueva graciosa: *Los embustes creídos*, *para empezar de graciosa la Vicenta Sanz* (1783). Y así podríamos citar muchos más, que se van recopilando en Movact.

4. Archivo Municipal de Madrid, M 1/380/2, papeleta del 15 de septiembre de 1782, (Coulon, Movact).
5. Según la *Cartelera teatral madrileña*, este sainete se volvió a representar en diciembre de 1789, lo cual resulta sorprendente porque no hubo ningún cambio de graciosa en la temporada 1789-1790: tanto Nicolasa Palomera como Manuela Montéis ya eran terceras damas (de cantado y de representado respectivamente) durante la temporada anterior (1788-1789) y lo seguían siendo en 1789-1790. En cambio, puede que se haya «masculinizado» el papel de Nicolasa, ya que en la temporada 1789-1790 hubo un cambio de 2.º gracioso. En efecto, tras la muerte de Diego Coronado, se incorporó Francisco López para acompañar al gracioso 1.º, que seguía siendo el mismo que en esta obra: Miguel Garrido.

Pero los sainetes que no son de costumbres teatrales también tienen su interés, o más bien los repartos que a veces figuran en los manuscritos o impresos, aunque lleven posibles –y a veces irremediables– borrones cuando la obra se volvió a representar. Y si no hay reparto como tal, a veces es posible reconstruirlo porque algunos dramaturgos como Ramón de la Cruz solían indicar en el margen izquierdo el nombre, apellido o apodo del actor abreviados en lugar del nombre del personaje al que interpretaba, lo cual también podía acarrear confusiones cuando la obra se volvía a representar con actores diferentes. Ocurre, sin embargo, que estos repartos sean incompletos, o que solo venga indicado el empleo en la compañía del que tendrá que hacer el papel, o hay abreviaturas, algunos se nombran por su apellido, otros por su nombre o por su apodo (Chinita, Camas, la Caramba, Nabenana, la Granadina –de ahí la gracia que interprete a una maja llamada la Toledana en un sainete (Vázquez, 1775b)–, etc.) o incluso una masculinización o feminización de los apellidos o apodos para designar a una esposa, un hermano o un hijo. Por ejemplo, en el reparto de *La malicia castigada* (Moncín, 1788), el papel de labrador se atribuye a «Granadino», o sea Manuel González, el hijo de la Granadina (María de la Chica). Mencionemos de paso, por su valor testimonial, que para iniciar la temporada 1776-1777 se estrenó *La entrega de sainetistas* (Vázquez, 1776a), sainete en el que asistimos a esta divertida situación que subraya que el apodo de María Antonia Fernández era reciente entonces[6]:

GARRIDO ¡Qué voces que pegan,
caramba!

Sale muy diligente la CARAMBA.

CARAMBA ¿Quién me ha llamado?

GARRIDO Yo dije casual «caramba»,
que de usted no me he acordado.

CARAMBA Es que me ha dado en llamar
a mí así, ¿está usted? (vv.51-56).

6. Le pusieron el apodo a raíz de cantar una tonadilla a poco de llegar a Madrid en 1776 (Cotarelo, 1899: 508).

Que obtengamos la lista de actores directamente, gracias al reparto, o que la tengamos que reconstruir «manualmente», es un hito temporal importante: nos permite saber que el actor estaba vivo y en activo, además de comprobar su papel y el nombre de sus compañeros en ese momento preciso. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que puede haber un ligero desfase entre esa lista del manuscrito y la realidad, debido al lapso de tiempo variable entre el momento en que se escribía la obra y el día de su estreno: podía haber enfermado o muerto algún actor, y no es raro que se barajen los empleos durante la temporada. Por ejemplo, Josefa Figueras, primera dama de la compañía de Ponce, pasa a ser primera dama de la de Martínez a partir del mes de noviembre de 1779 por haber fallecido María Josefa Huerta, siendo sustituida en la de Ponce por Luisa Callejo y Josefa Carreras (Cotarelo, 1899:458).

En todo caso, es importante cotejar el reparto con la lista oficial de actores de la compañía (si la tenemos) de aquella temporada (si la conocemos). Lo más normal es que coincidan, pero no siempre es el caso. Por ejemplo, Victoria Ibáñez figura oficialmente en la compañía de Juan Ponce para la temporada 1782-1783 y se especifica que procede de Cádiz (Cotarelo, 1899:461), y sin embargo Cotarelo dice por otra parte (1899:532) que «en 1781 trabajaba en Barcelona» y que «este año fue colocada después de la formación como novena dama de Ribera» –en todo caso será la de Palomino, ya que Ribera no vuelve a ser autor hasta 1783–. Esto permitiría entender sin embargo que no aparezca en la lista oficial de la compañía en 1781-1782, que Cruz escribiera *El payo cómico* para su presentación en 1781 (Cotarelo, 1899: 532) y el hecho de que ya figure en junio de 1781 en el reparto de *Los payos de Trillo* (Vázquez).

Cruzar los datos, pues, permite detectar algunos errores en los documentos a nuestra disposición como el hecho de que se indique en la lista de la compañía de Ribera de 1794-1795 que Mariano Querol y José García Ugalde eran barbas (cuando eran graciosos), con el consiguiente olvido de los verdaderos barbas, Manuel de la Torre y Joaquín Luna (Cotarelo, 2009:513).

En el caso de que no estén fechados ni la obra ni el reparto, este último nos puede permitir datar un manuscrito si disponemos de las listas oficiales de actores de la compañía por temporada, aunque puede llevar su tiempo y la datación puede resultar más o menos precisa en función de los cómicos que integran el reparto y de su número. Por ejemplo, sería aproximativa la datación de una obra en la que actuasen tan solo Miguel Garrido, Diego Coronado, María de la Chica y Nicolasa Palomera, porque estuvieron actuando juntos casi diez años (de 1773-1774 a 1781-1782): cuantos más actores integran el reparto más posibilidades tenemos de que la datación sea precisa. En el caso de *La burla vengada*, sainete que no figura en la *Cartelera teatral madrileña* y en cuyo manuscrito no se indica ninguna fecha, el análisis del reparto permite

afirmar con bastante seguridad que fue escrito en la temporada 1790-1791, porque cuanto más nos alejamos de esa temporada más incompatibilidades hay.[7] De ahí que dijera al principio que por muy efímero que fuera el paso de un actor en una compañía, mucho valor tenía, porque su presencia en un reparto puede permitir datarlo rápidamente y de forma muy precisa. A veces, sin embargo, estamos ante situaciones que no sabemos resolver, por lo menos de momento: en *La boda crítica* (Cruz, 1774a), los dieciséis primeros apellidos del primer reparto y los diecisiete del segundo coinciden exclusivamente con la temporada 1774-1775 y la de 1779-1780 respectivamente, pero en ambos casos, hay otro papel más, el del criado Lorenzo, que se atribuye a un tal Solís en el primero, y un tal Pérez en el segundo, de los cuales no tenemos constancia en la compañía aquellas temporadas (Movact).

Árboles genealógicos y lazos familiares

Pero ¿quiénes eran los cómicos? Álvarez Barrientos recalca que «había algunos nacidos en familias teatrales […] pero estaban también los que […] huían de sus padres o estaban mal avenidos con sus trabajos mecánicos de sastres, zapateros, peluqueros» (2019:197).

De formar parte de la primera categoría, bien podían empezar a edades tempranas en provincias o en la capital, aunque fuese para hacer papeles reducidos o de acompañamiento. José Correa, por ejemplo, expresó a la Junta de Teatros en 1786 que sus hijas, Petronila (nacida en 1771) y Lorenza (nacida en 1773) «se hallaban en edad de ir adiestrándose en las tareas cómicas» (Cotarelo, 1899: 500), y ambas integran la compañía madrileña de Manuel Martínez en 1787, de 10.ª y 11.ª dama, con apenas dieciséis y trece años. María Josefa Huerta, por su parte, ascendió a primera dama de la compañía de Manuel Martínez en 1776 con apenas dieciocho años (Cotarelo, 1899: 529), y Silveria de Rivas y Ladvenant en octubre de 1774 antes de tener siquiera quince años (Cotarelo, 1899: 583). Y cuando la Granadina dice de Silveria que hace que vuelvan al teatro muchos polacos y chorizos que andaban «retirados / desde que se murió su madre» (Vazquez, 1774 b: vv.119-120), aludiendo a María Ladvenant, fallecida siete años atrás, en abril de 1767, la inscribe en una tradición familiar ya amplia. La lista provisional de la compañía de la que María Ladvenant era autora y primera dama en 1763-1764 (Cotarelo, 1899: 446) cuenta con muchos familiares suyos: Francisca (7.ª dama), María (una prima homónima, 8.ª dama), Juan (2.º galán), Isidro y Rafael (partes de por medio).

7. Para más detalles, remito a otra publicación donde traté este caso más detenidamente (Peytavy, 2018: 7-8).

A veces, el gran número de deudos en la compañía genera chistosos comentarios. Miguel Garrido dice que «en la noche de San Juan / se me figura que estamos» porque «hay ramos por todos lados» (Vázquez, 1776a: vv.285-288), una afirmación justificada por el hecho de que aquella temporada, eran cuatro los Ramos en la compañía de Martínez: María (7.ª dama), Juan (2.º galán), Rafael (7.º galán) y Francisco (8.º galán). Añadiremos que, en el corto apartado dedicado a María Ramos, Cotarelo supone que la actriz «sería hermana de los Ramos» (1899:578), un dato que la lectura del sainete nos permite confirmar, ya que ella misma dice que es «hermanita de los Ramos» (v.384).

Pero además de los miembros de familias histriónicas rápidamente identificables por tener un mismo apellido como los Ladvenant, los Ramos, los Correa, los Martínez, los Luna o los Ferrer, por no citar más que algunas, no hay que perder de vista las conexiones y alianzas que se establecían entre las familias mediante las bodas de cómicas y cómicos (Simón de Fuentes con Nicolasa Palomera, José Ordóñez con Francisca Laborda, Francisca Martínez con Francisco Ramos, etc.). Así que se relacionan las familias llegando a crear a veces árboles genealógicos muy enredados, como el que reúne los apellidos Calle-Valledor-Galván-Palomera-Fuentes-Rodrigo-Sanz, etc., dando la sensación a veces de que todas las familias de cómicos tenían alguna rama en común.

Las alusiones a estos parentescos son numerosas en los sainetes: Francisca Martínez le dice a Juan Ramos «Cuñado, no te sofoques» (Vázquez, 1782b: v.257); María Mayor Ordóñez declara «la propia oferta hago yo / que acaba de hacer mi hermano», refiriéndose a *Mayorito*, que acaba de hablar (Vázquez, 1776a: vv.271-272); Francisco Ramos, refiriéndose a Francisca Martínez, se presenta diciendo «Yo soy Ramos, su marido» (Vázquez, 1776a: v.249); Antonio Rodrigo le pregunta a Vicenta Sanz, algo confusa, «¿no ves que soy tu marido?» (Vázquez, 1783: v.79); a la Paca (Francisca Martínez), le indigna que Garrido hable con familiaridad a su padre (Vázquez, 1775a: vv.321-324), etc. Por eso, aunque ya conozcamos muchos de estos parentescos, estas alusiones los confirman, como en el caso de María Ramos evocado antes, o permiten comprobar su evolución: por ejemplo, sabemos en *Riña de Polonia con Chinita* que, en 1775, todavía son solteras María Josefa Huerta,[8] Manuela Guerrero y Francisca Laborda,[9] la cual, en efecto, era muy joven aquel año y nueva en el teatro, pero no tardó en casarse con José Ibarro, antes de 1776 (Cotarelo, 1899: 534). Y más

8. «En el estado en que estoy / es preciso acariciarlos [los hombres] / Dios me depare uno bueno / a quien contar mis trabajos», (Vázquez, 1775a: vv.321-324).
9. Francisca pide que no se mate a todos los hombres y que el que quede «sea buen muchacho», lo cual suscita un comentario de un compañero («porque se case contigo / y no te entierren con ramo», una alusión a la tradición de que la novia entregaba un ramo a la

allá del interés biográfico, le puede permitir al lector moderno entender mejor a veces las palabras o actitudes de unos con otros en los sainetes de costumbres teatrales (celos, castigos, riñas, preocupación, etc.).

El físico

Son regulares las alusiones al físico de los actores. Por ejemplo, de Polonia Rochel se dice que «no tiene media vara / de los pies a la cabeza» (Vázquez, 1782a: vv.267-268), de Nicolasa Palomera que es «de la estatura de un huevo» (Vázquez, 1783: v.214), Rafael González pone de relieve su voz gruesa y su corpulencia que puede asustar al público (Vázquez 1782a: vv.135-138), Joaquina Moro decía de sí misma que estaba muy obesa, «lo propio que una tinaja» (Cotarelo, 1899: 557) y se habla de su «cuerpo alifantado [sic]» (Vázquez, 1775a: v.64), se evoca la altura de Josefa Figueras, llegando a compararla Chinita con la Giralda (Vázquez, 1775a: v.475).

La gordura y corta estatura de Miguel Garrido también ha dado lugar a muchos comentarios en los sainetes: él mismo se califica de «grano de pimienta» (Vázquez 1774b: v.74), y cuando se disfraza de mujer los demás piensan que está embarazada (Vázquez, 1774 b: vv39-43); Manuel Martínez dice de él que «lo ha echado / todo en bandullo y en piernas» y que es un «hombre enano / con más nalgas y más pechos / que una vaca» (Valladares, 1775-1776: 11), la Caramba lo califica de «infeliz figura» que «dedal de sastre parece / por lo chico y por lo ancho» (Vázquez, 1776a: v.59 y vv.61-62), Simón de Fuentes lo califica de «gorrión con zapatos» (Vázquez, 1776a: v.120), etc.

También se menciona la gordura de la joven Silveria de Rivas y Ladvenant[10] y la del barba Nicolás López: la Granadina lo llama «elefante racional / con más panza que pellejo / de aceitero» (Vázquez, 1774b: vv.103-106), y Martínez exclama «¡qué disparate! No miras / qué gordo está y qué pesado» (Vázquez, 1776a: vv.227-228) cuando Garrido quiere que Nicolás haga de volatín. Al revés, Vicente Romero dice que es flaco[11] y se comenta la frágil constitución de Juan Ramos, ya que «tiene / de dama el organizado / cuerpecito», con lo cual no sorprende que se desmaye (Vázquez, 1774b: vv.236-240)[12].

Virgen), y Manuela añade que «Borda y yo / sin acomodar estamos», (Vázquez, 1775a: vv.231-238).

10. Dice Garrido que «es un quebranto / el mirar que tan gordita / se la coman los gusanos», (Vázquez, 1774b: vv.134-136).
11. «Estoy flaco, que a estar gordo / yo le diera a usted respuesta» (Vázquez, 1782b: vv.249-250).
12. Cotarelo dice «pequeño de cuerpo pero noble de espíritu» (1899: 577).

Evidentemente, para los actores que tuvieron una larga carrera artística, estos datos evolucionan a la par que su empleo en la compañía, de galán a vejete. La Granadina dice en 1774 de Vicente Galván «que ya está viejo» (Vázquez, 1774b: v.8), y en la temporada 1776-1777, se dice que tanto Manuel Martínez como la Granadina ya eran abuelos[13]. En 1778, la Guzmana, además de contar su «mala fortuna / de que [la] entierren soltera», dice de Coronado que es «un hombre que ya es viudo / y en medio de la mollera / tiene visos de corona» (Vázquez, 1778: vv.179-181), y en 1782, cuando amenazan con matarle, Espejo exclama: «¡No tires canario! / No estaba mala la fiesta / de querer tú conseguir / lo que en cincuenta o sesenta / años no han podido lograr / ni doctor, ni contingencias / del teatro, ni apoplejías / de Pascua y Carnestolendas» (Vázquez, 1782a: vv.59-66).

Estos datos permiten apreciar mejor, por ejemplo, los nombres de las majas a las que unos hombres interpretan en *Ya es gremio las majas* (Vázquez, 1775b): Nicolás López, por su obesidad, se llama «La elefanta», Garrido, por su corta estatura y gordura, es «la Chinche», y Simón de Fuentes, por su altura, es «La cigüeña». El propio Simón dice que es un hombre «de cerca de nueve palmos» (Vázquez, 1776a: v.118) y Garrido lo compara con «la torre de Babilonia» (Vázquez 1776a: v.121); su mujer, Nicolasa Palomera, además de calificarlo de «marido y medio» (Vázquez, 1774b: v.99), le dice que es «más largo que un palo / de adonde los toldos cuelgan» (Vázquez 1782b: vv.203-204); cuando Simón cree que su mujer ha perdido el juicio, Rodrigo se sorprende «que un hombre de tres varas / llore así» (Vázquez, 1783: vv.269-270)[14] y Nicolasa no aprecia que se ponga tan blando con la joven nueva, Silveria de Rivas, cuando «en casa parece / una figura de mármol» (Vázquez, 1775a: vv.103-104). Simón debía de ser celoso y a veces violento, porque cuando Nicolasa propone a Garrido que le acompañe a su casa después de la función, éste se niega por miedo al «sopapo» que teme que le dé Simón en caso de que los vea (Vázquez, 1778: vv.91-95). De hecho, su notorio «carácter duro y pendenciero» (Cotarelo, 1899: 513) se refleja en los sainetes: cuando Simón dice que él hará «baladrones, tunos / soldados, pillos y majos» (Vázquez, 1776a: vv.295-296), Coronado añade que son «piezas en que los poetas / ya te han naturalizado» (vv.297-298), y en *La entrega de sainetistas*, cuando Granadina explica que

13. En *La entrega de sainetistas* (Vázquez, 1776), Manuel Martínez y la Granadina se precian de que hable el otro primero, ella diciéndole que le toca a él siendo «galán / autor y abuelo» (vv-135-136) y él a ella por lo mismo: «en tal caso / tú eres graciosa y abuela / antes que yo unos años, / y así por mujer / no debes rehusarlo» (vv.136-140).
14. A lo cual Simón contesta «¿Que no tenemos / los hombres largos sensible / el corazón y podemos / a costa de nuestros ojos /llorar con pucheros?» (vv.270).

Nicolasa Palomera «no es / para bromas ni porrazos», Coronado añade: «todo será que a Simón / se le alboroten los cascos, / verás si aguanta y recibe / los que descarguen sus manos» (Vázquez, 1776a: vv.209-212), un comentario atinado sabiendo que Simón estuvo preso en 1787 por maltratarla mucho (Cotarelo, 1899: 514 y 563).

Carácter, riñas, dotes artísticas y murmuraciones

Aunque las peleas que oponen actores y actrices en las obras fueran un práctico pretexto para dar lugar a un sainete –*La riña de Polonia con Chinita*, *Las mujeres conjuradas*, *Los graciosos descontentos*, etc.–, y que por lo tanto puedan ser algo convencionales, podemos pensar que «reflejaban» las tensiones y rivalidades que sí existían. Recordemos, por ejemplo, que, en 1763, Gabriel López (Chinita) «estuvo preso con otros compañeros por haber dirigido un memorial al Rey en contra de la autora María Ladvenant» (Cotarelo, 1899:541). En las obras, Garrido le aconseja a Vicenta Sanz que solo confíe en sí misma –«mira, en protecciones / no fíes de compañeros, / porque harto hará cada uno / de protegerse a sí mesmo [sic]» (Vázquez, 1783: vv.37-40)–, las mujeres de la compañía temen que la joven Silveria de Rivas «se alce ella sola / con todos nuestros aplausos» (Vázquez, 1774b: vv.127-128), los hombres y las mujeres de la compañía de Ribera están enfrentados en *El cid de los cómicos* (Cruz, 1774b) porque las actrices «pretenden actuar solas, arguyendo que son ellas las que garantizan el éxito y por consiguiente el producto de las representaciones» (Movact), y en *La competencia de graciosos* (Cruz, 1777), los hombres de la compañía amenazan con darles una paliza a los cinco nuevos aquella temporada porque rondan la calle de la graciosa Polonia Rochel para ganarse sus favores. Y aunque pueda parecer exagerado que, en varios sainetes de 1775, 1776 y 1779, tanto Chinita como Eusebio Ribera y Manuel Martínez salieran a escena enfadados con una espada o un chafarote en alto, dispuestos a matar a las mujeres, a sus compañeros o a los graciosos por diversas razones[15], no lo era tanto si recordamos que Simón de Fuentes realmente estuvo preso en 1780 «tras una violenta disputa con Manuel Martínez a quien quiso atravesar con un espadín» (Cotarelo, 1899: 514 y 563).

Las alusiones a las dotes artísticas de cada uno también son numerosas. En *Las pensiones de los nuevos*, (Cruz, 1769), José Espejo alaba las cualidades de muchos de sus compañeros: el talento de Chinita, la elocuencia de Juan Manuel

15. Así ocurre en *Riña de Polonia con Chinita* (Vázquez, 1775a: vv.105-108), en *Sainete para la tonadilla de la cucaña* (Vázquez, 1776: v.1) y en *Los graciosos descontentos* (Vázquez, 1779a: vv.79-80).

López, el despejo de José Campano, el celo de Simón de Fuentes, Vicente Merino y Eusebio Ribera, la gravedad de María Ignacia Ibáñez, el gracejo de Mariana Alcázar, la ingenuidad de Joaquina Moro, el aseo de Gertrudis Rubert o la erudición de Francisco Callejo. En *¡Válgate Dios por Garrido!,* María Mayor Ordóñez alude a la evolución vocal de Garrido: «Sabe usted que se iba haciendo / hombre a mi lado, que a veces / tenía el gaznate de hierro, / y que en mi escuela empezaba / ya a trinar como un jilguero» (Cruz, 1775: 3), y Garrido por su parte valora las dotes de cada una de las tres graciosas –el chiste y la viveza de Granadina, los embelesos de la voz de María Mayor Ordóñez, y el salero de Mariana Raboso– ya que «a cada una la dio el cielo / su gracia particular / con distinto lucimiento» (folio 6).

Está claro que no hay que tomar siempre al pie de la letra estas indicaciones, utilizadas a veces en una perspectiva cómica diciendo así de unos lo contrario de lo que son, o pretendiendo hacer bien algunos lo que en realidad no saben: José Espejo, por ejemplo, quiere cantar y no debe saber hacerlo bien, porque «hace gorgoritos ridículos» según reza una acotación, él mismo exclama «¡estos diantres de trinado / me revientan! Si yo tengo / el gaznate muy delgado» (Vázquez, 1776b: vv.69-71) y Eusebio Ribera enseguida le recomienda que desista de la idea por su propio bien: «Amado / Espejo, mira hombre, no cantes / que te han de tirar los bancos» (vv.74-76).

En cualquier caso, la acumulación de indicios, a la larga, puede confirmar una hipótesis y la sinceridad o no de tal o cual afirmación. Así Garrido dice por ejemplo de Sebastiana Pereira que «como un cardo / tiene la tal Sebastiana el genio» (Vázquez, 1774b: vv140-142), algo que corrobora lo escrito por Cotarelo acerca de la actriz: «sobresalía en los papeles fuertes y sus compañeros la llamaban cara de pocos amigos» (1899: 577).

Por otra parte, los informes de los comisarios subrayan la buena conducta de los actores o su conducta desarreglada, de notoriedad pública. Lo mismo que alaban la buena conducta o las buenas costumbres, por ejemplo, de Joaquina Arteaga (Cotarelo, 1899: 478-479), Antonia Febre Orozco (506), Victoria Ferrer (510), José Martínez Huerta (529), Francisca Laborda (534), Juan Antolín Miguel (552), Antonia de Prado (571) o Vicente Romero (590), evocan por otra parte la buena conducta aunque mediana aplicación de Rosa García Ugalde (519), la «poca habilidad pero honradez» de Pedro Ruano (592) y la conducta desarreglada de Rafael González (522), o dicen de Vicente Merino que es «hábil y estimado del público pero mal trabajador» (551), y que de la «conducta y costumbres, [de Antonio Robles] se ha oído públicamente de algunos lances en el Prado» y «no hace buena vida y hay quejas secretas de su mujer» (584).

Las murmuraciones eran habituales, y si Cotarelo, acerca de Juan Ramos, dice que «la malicia de sus compañeros le supuso amante de La Tirana» (1899: 577), no nos sorprende que la Granadina sugiera que la Guzmana y Coronado tengan una relación algo más que amistosa,[16] o que se diga, después de afirmar que Juan Ramos no es muy proclive a mariposear –«Es / con las mujeres huraño» (Vázquez, 1774b: vv.236-240)–, que su hermano (sin especificar cuál) es todo lo contrario: «Si su hermano fuera así, / no estuviera tan chupado[17]» (vv.91-92). En todo caso, los sainetistas (y el público) estaban bastante al tanto de la vida de los cómicos –de hecho, las citas sacadas de las obras teatrales son de los dramaturgos y no de los actores que los dicen en escena–, y a la hora de escribir sus obras, no tienen ningún reparo en aprovecharlo. Evoquemos por ejemplo el caso de Vicente Sánchez, casado con Mariana Raboso pero cuya relación de pareja no era buena, de manera que pocas veces trabajaron juntos en el mismo lugar. En un sainete, Vicente ayuda a Antonia Prado a prepararse y parece tener algún compromiso con ella, pero no vacila en repudiarla para cortejar a otra actriz nueva, de manera que cuando quiere hacer las paces con Antonia, ésta recalca la afición de Vicente por las mujeres: «¡ah, pieza! / que tú eres de cuantas veo / tantas quiero» (Vázquez, 1794: vv.466-470), algo que él no niega –«Si es flaqueza…» (v.468)– y que quizás justifica su apodo, «Camas», así como el nombre de la maja a la que interpreta en *Ya es gremio las majas*: «Pincha a seis» (Vázquez, 1775b). En cuanto a su mujer, debía de hacer otro tanto, porque la Granadina decía de Mariana Raboso «que hacía con los amantes como con las tercianas, que tan pronto los tomaba como los dejaba» (Cotarelo, 1899: 575).

Dependencia con el público y situación económica

Como en este trabajo nos interesa más la perspectiva individual que la colectiva, sólo recordaremos estas palabras de Álvarez Barrientos con respecto a la condición social de los actores:

> Como en el resto de Europa, estaban vilipendiados y su profesión era considerada infame desde el punto de vista legal. […] Desde el punto de vista social, la sociedad española, aunque había sectores contrarios, tenía bastante buenos ojos para ellos, sobre todo desde la segunda mitad del siglo. Es verdad que hubo ataques, los más importantes por parte de algunos miembros de la

16. «Guzmana, / me parece que te muestras / algo parte apasionada / de Coronado» (Vázquez, 1778, vv.183-186).
17. Palabra equívoca que sirve a menudo para designar el hecho de que las mujeres consigan sacarle dinero a un hombre hasta arruinarlo, pero con connotaciones sexuales evidentes en muchos casos.

> Iglesia (aunque otro sector los consideraba bien), pero tanto la sociedad como el Estado estaban a favor de este cuerpo que consideraban útil. De hecho, los diferentes gobiernos intentaron mejorar la situación de los cómicos (2019b).

Y es verdad que el público solía mantener una relación afectiva con los actores y las actrices, como lo refleja *El coliseo por de fuera* (1782b) de Cruz, y los cómicos tenían todo interés en tener al público de su lado. El actor Miguel Garrido admite sin pudor ninguno ante el público al principio de la temporada teatral que hará todo lo posible para granjearse sus favores para «pillaros / el dinero, que es el fin / a que todos anhelamos.» (Vázquez, 1776a: vv.44-46). En efecto, de la afluencia o no del público dependía que cobrasen lo que se les debía:

> Si la recette était mauvaise, pour équilibrer le budget, on suspendait tout simplement le paiement de certains frais, à commencer par le salaire des comédiens et des musiciens de l'orchestre, manque à gagner qui était éventuellement récupéré par la suite si la situation financière le permettait (Coulon, 1993:62).

De esta estrecha dependencia entre actores y público tenemos sobrados testimonios en diversos sainetes de costumbres teatrales: «Pobres compañías nuestras, / ¡qué escasas que siempre estáis / de salud y de pesetas!» dice Pinto (Vázquez, 1794: vv.251-254), y cuando le preguntan a Simón de Fuentes cuál de las dos compañías va a sacar más dinero este año, contesta que «una y otra puede ser / que saquemos a cual menos» (Vázquez, 1783: vv.253-254). También se evocan estas dificultades en 1778-1779 en *El diablo autor aburrido* (Cruz, 1779b), siendo peor aún la temporada siguiente de 1779-1780 (Coulon, 1993:581). De hecho, que sea en el explícito *Pues ya que lucro no tenemos trabajando noche y días, deshagamos compañía y otro destino busquemos* (Vázquez, 1780), o en *El castigo en diversión y petición de Polonia* (Vázquez, 1782a), los actores dicen que por falta de público se ven abocados a la miseria o a cambiar de oficio, o incluso a marcharse de la capital. En el segundo, el galán 3.º justifica así la decisión de marcharse de Madrid:

> […] ha sido nuestro intento
> necesidad, no capricho.
> Trabajamos, no comemos,
> no cenamos ni almorzamos, […]
> los acreedores aprietan,
> cada vez la entrada es menos,
> con que en esta situación
> no era tan grande el exceso
> de ir a buscar a otra parte
> el pan que aquí no tenemos (vv.481-49).

Y es cierto, porque en septiembre de 1782 las deudas de la compañía de Ponce alcanzaban ya los 12 510 reales (Coulon, 1993:63). Están documentados

los apuros económicos de los actores para mantener a su familia o debido a su precaria salud en las numerosas peticiones que hacen a la Junta. Antonia Navarrete y su marido Antonio Moreno, por ejemplo, se presentaron en la corte «en la mayor pobreza pidiendo ser admitidos en las compañías» (Cotarelo, 1899: 558), Francisca Martínez Huerta recurre a la Junta en 1785 pidiendo que se le dé algo, siendo viuda con un hijo pequeño y sin recursos (Cotarelo, 1899: 527), Vicente Romero pide aumento de ración por tener una hija de corta edad y una mujer enferma (Cotarelo, 1899: 590), etc.

No sorprenden, entonces, las numerosas alusiones a cierta pobreza de los actores en las obras, aunque pudiese variar bastante la situación de cada uno, y la de un mismo actor a lo largo de su vida. El galán 3.º (Rafael Ramos) dice en 1782 «hay mañana / que sin ochavo amanezco» (Vázquez, 1782a: vv.501.503), Miguel Garrido justifica aquel mismo año el hecho de que llegue al ensayo vestido de caza «porque están mis faltriqueras / tan deterioradas que / si lo que cazo no echan / en mi puchero, esta pascua / volveré a comer lentejas» (Vázquez, 1782b: vv.108-112), etc. Era innegable, pues, lo que decía María Montéis y completaba José Espejo: «[…] aquel / que no trabaja…», «…está malo / de bolsillo, de barriga / de vestido y otros trastos» (Vázquez, 1779b: vv.353-356).

En efecto, el hambre, la enfermedad, y la muerte acechaban por todas partes, y podía llevarse a cualquiera sin previo aviso, incluso a edades tempranas: Silveria de Rivas y Ladvenant falleció en 1781 antes de cumplir los veintidós años, María Josefa Martínez Huerta en octubre de 1779 a los 21 años de edad (Cotarelo, 1899:529 y 583), María Ignacia Ibáñez en 1771 con unos 26 años[18], etc.

Movilidad de los actores

El teatro del siglo XVIII se investiga a menudo en una perspectiva diacrónica, pero en una ciudad particular o un área específica: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Aguilar Piñal, 1974)*; El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII* (Zabala, 1982)*; El teatro andaluz en el siglo XVIII* (Sáez Pérez, 1992); *El patio de comedias de Palencia durante el reinado de Carlos III* (Vallez Curieses, 2004); *El teatro en Cáceres, archivos y documentación* (1586-1926) (Berrocal y Narganes, 2009); *El teatro en la Rioja (1580-1808), Los patios de comedias de Logroño y Calahorra* (Domínguez Matito, 2011), etc. Son estudios valiosos e indispensables, pero sabemos que en función de las oportunidades que surgían, la vida de

18. Contamos basándonos en su fecha de bautismo –julio de 1745– y su fecha de muerte –abril de 1771– (Cotarelo, 1899: 531).

muchos actores estaba bajo el signo de la movilidad, con lo cual solemos tener una visión «troceada» de su trayectoria vital. Esta movilidad se debía en parte al hecho de que Madrid tuviera la preferencia y que la Junta de teatros pudiera exigir que vinieran a la capital los mejores actores de provincias:

> Para evitar cualquier clase de competencia que pudiese entorpecer la formación de las compañías teatrales de los coliseos madrileños, [se] prohibía que en el resto del país se practicase ningún ajuste cómico hasta que estuviesen terminados los de las agrupaciones que habían de trabajar en aquéllos (Zavala, 1982:105).

La procedencia de los actores se indicaba regularmente (pero no siempre) en las listas oficiales, como las recopiladas por Cotarelo, y las ciudades referidas son numerosas: Cádiz, Barcelona, Sevilla, Granada, Valencia, Córdoba, Málaga, Murcia, Zaragoza, Mallorca, etc. Recopilar temporada tras temporada la lista de estos movimientos por ciudad de los que tenemos constancia nos permite tomar la medida de la movilidad de los actores. Como mera muestra, citemos aquí a algunos actores y actrices que proceden de Cádiz y llegan a Madrid para la temporada cuyo inicio se indica entre paréntesis: Paula Martínez Huerta (1761), Mariana Raboso, Gertrudis Borja, Juan Ramos, Vicente Ramos, Francisco Javier Ruiz, Gabriela Santos, Tadeo Palomino, Vicente Espinosa (1772), María Mayor Ordóñez y Juan Ponce (1773), Vicente Sánchez (1774), Ildefonso Coque (1775), Antonio Hermosilla, Cristóbal Soriano (1778), Catalina Tordesillas, Luisa Callejo, Josefa Carreras, Mariana Raboso, Vicenta Antón, Petronila Morales, Luis Navarro, Mariano Raboso (1779), Josefa Carreras, Vicenta Sanz, Mariano Querol, Juan Luis Ordóñez (1780), Mariano Puchol (1781), Luisa Callejo, Victoria Ibáñez, Manuel García Parra (1782), Antonio Robles, Joaquín Tapia, María Bermejo (1787), Antonio Rodrigo (1788), Francisca Laborda, José Ordóñez (1789), José Morales (1790), María Morante, Mariano Raboso (1791), José Ibáñez (1792), Mariana Márquez (1794), etc.

Y podemos cruzar los datos porque podemos encontrar a veces indicaciones del mismo cariz en los sainetes. Así la última de la lista anterior, Mariana Márquez, dice que se esperaba otro recibimiento en Madrid, «después / que [ha] caminado cien leguas / para llegar aquí» (Vázquez, 1794: vv.105-107), y más adelante, Antonia Prado la abraza diciéndole «gaditana mía» (v.350), un dato confirmado por la lista oficial de la compañía de la temporada de 1794-1795 (Cotarelo, 2009:512).

Ésos son hilos de los que hay que tirar: es importante juntar lo que sabemos o podemos encontrar sobre su estancia en Cádiz (con las listas oficiales, los repartos de obras o el contenido de las mismas) con lo que sabemos del periodo de su vida en Madrid o en otras ciudades, ya que no todos terminaron su

carrera artística en la capital. En efecto, aunque hubo actores que pidieron ser admitidos en las compañías madrileñas o que se colocara en ellas a un familiar, como ya lo hemos visto, otros no pudieron quedarse por diversas razones, o sencillamente porque no gustaron. Es más: ser llamados a Madrid no siempre significaba tener una situación envidiable, ya que algunos actores, que eran de los primeros y mejor pagados en su ciudad de provincia, se podían quedar en un rango menor en la lista de empleos de la compañía madrileña que les tocaba, y podían cobrar menos. José Ordóñez y su mujer, por ejemplo, piden licencia (y la consiguen) para marcharse de Madrid en noviembre de 1788 «por cinco o seis años para ir a provincias donde los gastos son menos y mayores las utilidades» (Cotarelo, 1899:500).

La circulación de los actores también se hacía entre provincias, de manera que aquello parece un vaivén permanente, a pesar de las dificultades y del coste que podía suponer viajar largas distancias en aquella época. Así tenemos constancia, por ejemplo, de que Felipa Alcaraz estuvo en Madrid en 1767, en Murcia en 1768, en Valencia en 1773 y de nuevo en Madrid en 1774; María Bastos, por su parte, estuvo en Madrid en 1762, figura en Murcia en 1772, luego en Sevilla y después en Cádiz en 1779, antes de volver a Madrid en 1784; Antonia de Prado va y viene entre Cádiz y Sevilla entre 1783 y 1786, antes de ir a Barcelona en 1788, etc. Por lo tanto, es importante comprobar en cada ciudad, que sea el lugar de destino o de salida, si coinciden las informaciones sobre la presencia o ausencia de tal o cual actor, desde las listas oficiales (si las hay) hasta los repartos en las obras, de manera que se pueda reconstruir la trayectoria profesional del actor, y aclarar las zonas todavía oscuras o menos documentadas de su vida.

Si le seguimos el rastro a José Ordóñez (*Mayorito*), por ejemplo, sabemos que estuvo por primera vez en Madrid en 1768 en la compañía de Ponce, pero sin partido (Cotarelo, 1899; 560), así que no figura en la lista oficial aquella temporada. En 1769 y 1770, ya figura de partes por medio y partes iguales en la compañía de María Hidalgo y la de Juan Ponce respectivamente, antes de pasar a 7.º galán en 1771. Desaparece de las listas madrileñas de 1772 hasta 1775, año en que vuelve de 5.º galán en la compañía de Martínez, procedente de Valencia donde podemos suponer que estuvo aquellos años, pero es un periodo que habría que investigar más. Asciende luego a 4.º galán en la temporada de 1776 y desaparece de las listas madrileñas hasta que vuelve a la capital en 1782 de galán 2.º en la compañía de Ponce. Procedente de Barcelona esta vez, y también convendría indagar más su estancia allí. Se queda en Madrid con ese mismo empleo hasta el final de la temporada 1788-1789. Consigue con su mujer la licencia para marchar a provincias de la que hablamos antes,

probablemente para ir a Barcelona ya que Cotarelo dice que «en 1792 seguían en Barcelona [él y su mujer] y recuerdan que de los seis años de licencia sólo han corrido tres [y] se les renueva el permiso» (1899:560), pero no debe haber sido por mucho tiempo –y quizás entonces contra su voluntad[19]– porque en la temporada siguiente (1793-1794), aunque no figure en la lista oficial proporcionada por Cotarelo (1899:471-472) parece que está de nuevo en Madrid: en la *Loa para empezar temporada la compañía de Eusevio* [sic] *Ribera el año de 1793*, «sacan en medio al Mayorito y la Rita»[20]. El actor toma noticias de si han cambiado mucho las cosas desde que se fue, y dirigiéndose al público dice «segunda vez, pueblo ilustre, / gustoso a servirte vuelvo» y tras su larga arenga, Querol le pregunta: «¿Has sido dómine allá / en Cataluña algún tiempo?», confirmando que allí estaba (Arellano, 1793:16 y 17) Parece que su vuelta a Madrid ha sido de poca duración ya que no figura en las listas madrileñas durante las temporadas siguientes, y Cotarelo dice que lo jubilaron en 1804 (1899:560). Convendría saber si estuvo en Barcelona hasta entonces, y hacer lo mismo con todos los actores.

De ahí, repito, la importancia de recopilar y cruzar los datos de todas las fuentes y ciudades posibles, para tener una visión más clara, segura y completa de la trayectoria vital de los actores, o incluso para intentar contestar las múltiples preguntas que suscitan numerosos manuscritos. Por ejemplo, sabiendo que los sainetes suelen enmarcarse en el área geográfica donde se representan, sorprende que buena parte del sainete *El antojo cumplido* (anónimo, sin fecha) se desarrolle en la feria de Leganés y que en la portada del sainete se pueda leer «para Ysidra Martínez, en la Coruña, a 22 de febrero de 1773» y que al final de la obra, figure (tachado) «Granada, 17 de septiembre de 1777». ¿Dónde se habrá representado por primera vez y cómo habrá viajado este manuscrito? ¿Será la versión original o una enmendada, como lo puede dejar pensar el papel tachado en el reparto final? En cuanto a la citada Ysidra Martínez, ¿será la misma que estuvo en 1766 en la compañía de Nicolás de la Calle y que se marchó al año siguiente porque no colocaron a su marido Antonio Orozco? En cuanto al actor llamado Chocomeli que hace de aguador, según el reparto muy parcial del folio 10, ¿será familiar de María Chocomeli (dama 2.ª), de la que tenemos constancia en la compañía de Francisco Conde en 1796 en Logroño?

19. Evidentemente, en el sainete, dice que es lo que más deseaba, «como al agua anhela el sediento / el soldado a la victoria / el náufrago triste al puerto / el enfermo a la salud» (p.17).
20. En el manuscrito figuran las aprobaciones de la censura de 30 de marzo de 1793, con lo cual parece más que probable la presencia real del actor en la capital, de lo contrario, se habría modificado.

Los casos así, sin respuesta de momento, abundan. También nos gustaría saber, del sainete de Sebastián Vázquez titulado *Los pasajes graciosos de un lugar*, estrenado en Madrid en 1779, y de su otra versión sin fecha y con leves cambios, titulada esta vez *Dos locos sueltos*, ¿cuál de las dos es anterior a la otra? ¿Dónde se representó la segunda y por quién, sabiendo que en el reparto del principio de la obra figuran nombres como Verges, Collar, Estrada, Moncín o Zarate? Pero para contestar estas preguntas, precisamos de más datos sobre las compañías por temporada en todas las ciudades, uno de los principales objetivos de Movact.

Una herramienta: Movact

El desarrollo de la tecnología, con la informática, internet y la digitalización de cada vez más fondos, propicia la aparición de herramientas para sacarles más provecho y permitir su fácil difusión. Ya existen precedentes como el DICAT[21], pero no existe hasta la fecha nada similar para el siglo XVIII. Por eso nació MOVACT (MOVilidad de ACTores), una base de datos colaborativa en pleno desarrollo, pero ya accesible en línea (www.movact.es), dedicada principalmente a los actores y al teatro de la segunda mitad del siglo XVIII.

La base consta actualmente de más 650 fichas de actores abiertas, completadas poco a poco. El objetivo, además de recopilar con paciencia los datos que mencionamos en estas páginas relativos a su físico, su carácter y sus dotes artísticas, es asegurarse de que no hay etapas de su vida en blanco. Eso supone seguir su rastro en todas las ciudades por las que pasaron, valiéndose en particular de las listas de las compañías de las que formaron parte o de los repartos de las obras en las que actuaron, con su correspondiente papel. Cuantas más listas de actores de cada ciudad y repartos integremos en la base de datos, más completos serán, de forma automática, los perfiles de los actores y más se desdibujará su trayectoria vital y su circulación por la Península.

Ya nos sirvió MOVACT para redactar este trabajo, y a medio plazo, debería fomentar nuevas investigaciones tanto internas gracias a los múltiples modos de búsqueda con filtros combinables (por actor, por compañía, por temporada teatral, por ciudad, por obra, por dramaturgo, etc.), como externas, en los archivos, para completar los vacíos constatados y sacarles provecho a los repartos de todos los manuscritos, y de paso tratar de datarlos para aquellos que no tengan fecha, según el método expuesto antes pero de forma mucho más rápida gracias a la «búsqueda multipersonas»: esta búsqueda permite

21. Valiosa base de datos a modo de diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (siglos XVI y XVII), dirigida por Teresa Ferrer Valls y acabada en 2008.

comprobar de forma casi instantánea si existe una coincidencia parcial o exacta entre una lista de actores cualquiera sacada de un manuscrito (sea cual sea el número de personas) y la lista de actores de una compañía y una temporada en particular de la base, o si existen en Movact otras obras en las que están los mismos actores juntos.

De forma paralela al desarrollo de las fichas biográficas, también irá aumentando el catálogo de obras disponibles –sainetes y tonadillas de forma prioritaria, pero cualquier obra se podrá incluir– con su resumen, su lista de personajes y sus eventuales repartos correspondientes: ya son más de 100 las obras disponibles y otras tantas por validar, con ya 1600 papeles diferentes.

Dado el inmenso trabajo que supone alimentar esta base de datos, para que realmente alcance todo su potencial, el trabajo colaborativo es fundamental, y es indispensable que se animen a participar, de forma puntual o no, todos los especialistas del siglo XVIII (o doctorandos) que hayan podido reunir unos datos biográficos, resúmenes de obras, repartos, o la composición de una compañía durante sus investigaciones relacionadas con el teatro, una ciudad concreta, un dramaturgo, un tipo de obras o un actor concretos. Participan desde el principio y con mucha ilusión Mireille Coulon (Ramón de la Cruz), y se han ido añadiendo Heinrich Falk (Luis Moncín), Alberto Escalante Varona (Fermín de Laviano), Ana Contreras Elvira (Nicolás González Martínez y posiblemente las comedias de magia), Aurèlia Pessarodona Pérez (Barcelona, Valledor, las tonadillas), pero otros muchos especialistas estarían dispuestos a participar si el proyecto consiguiese una visibilidad y un apoyo institucional mayores, que esperemos que consiga en un futuro no muy lejano. Por eso se está intentando desarrollar la red de instituciones que podrían participar en el proyecto, facilitando el acceso a sus archivos o siendo patrocinadores.

Conclusión

Conocer a los actores significa evidentemente interesarse en los aspectos personales, como el físico, el carácter, las dotes artísticas, o los lazos familiares. Además de hacer más vivo el retrato de los cómicos, eso permite entender mejor varios comentarios, actitudes o situaciones en las obras, lo cual demuestra un fino conocimiento de la vida y actualidad de las compañías por parte de los dramaturgos, algo que se puede ver en las obras de costumbres teatrales en particular.

Pero al hablar de «trayectoria vital de los actores», se pone también de relieve la idea de movimiento, tan característica de la vida de los actores en el siglo XVIII, como lo hemos podido comprobar. Requiere que se aprovechen los valiosos e indispensables estudios locales sobre el teatro, pero que se rompan

sus fronteras geográficas y se creen puentes para tener una visión global. Por eso hay que recopilar la mayor cantidad de informaciones sobre las compañías de todas las ciudades donde había una actividad teatral y seguir el rastro de los actores estén donde estén, uno tras otro. Es preciso asegurarse de que cada vez coinciden los datos en la ciudad de salida y en la de llegada, comprobar que se trata del mismo actor y no de un homónimo, y averiguar también la coherencia de las listas oficiales con los repartos en las obras. Porque desde nuestro punto de vista, los repartos son la clave: cada uno corresponde a un día concreto en la vida del actor, cada uno es un granito de arena en el reloj. Además de dibujar poco a poco esa trayectoria vital, nos pueden servir para reconstruir los elencos, para datar manuscritos o estudiar los papeles que cada actor interpretó, de forma cronológica.

Movact sólo es una herramienta de su tiempo al servicio de este inmenso proyecto. Es muy probable, en todo caso, que nos ayude a ampliar nuestra visión de la actividad teatral en España, que mejore nuestro conocimiento sobre los actores vistos individualmente y también sobre las obras y su propia circulación. Por eso esperamos que encuentre un eco favorable entre la comunidad científica dieciochesca y que cada vez más personas se animen a participar.

Bibliografía citada

AGUILAR PIÑAL, F. (1974), *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

ANÓNIMO, (sin fecha), *El antojo cumplido*, BNM, mss.14 603/30.

ANÓNIMO (1790-1791), *La burla vengada*, BHM, TEA 1-87-25.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2019a), *El actor borbónico,* Madrid, ADE.

ÁLVAREZ BARRIENTOS (2019B), «Entrevista a Joaquín Álvarez Barrientos: "En el siglo XVIII, los actores no podían ser enterrados en sagrado si no renunciaban a su profesión"», Todo literatura, <https://www.todoliteratura.es/noticia/51749/entrevistas/entrevista-a-joaquin-alvarez-barrientos:-en-el-siglo-xviii-los-actores-no-podian-ser-enterrados-en-sagrado-si-no-renunciaban-a-su-profesion.html> [Consulta: diciembre de 2020].

ANDIOC, R. & M. COULON, (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808),* (2 vols.), Madrid, FUE.

COTARELO Y MORI, E. (1899), *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez.

COTARELO Y MORI, E. (2007), *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández «La Tirana»*, Madrid, ADE.

COTARELO Y MORI, E. (2009), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, ADE.

COULON, M. (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, PUP.

CRUZ, R. de la (1765), *Sainete nuevo para empezar temporada la compañía de Nicolás de la Calle,* BNM, 14599/15.

CRUZ, R. de la (1769), *Las pensiones de los nuevos*, BHM, TEA 1-183-20.

CRUZ, R. de la (1770), *Los temores de las nuevas*, BHM, TEA 1-183-29 / i-14.

CRUZ, R. de la (1774a), *La boda crítica*, BNM, mss.14521/15/1.

CRUZ, R. de la (1774b), *El cid de los cómicos*, BHM, TEA 1-184-25.

CRUZ, R. de la (1775), ¡*Válgate Dios por Garrido*!, BHM, I/11, 16.

CRUZ, R. de la (1776), *El recibimiento de Juan Ramos*, BHM, TEA 1-183-11.

CRUZ, R. de la (1777), *La competencia de graciosos*, BHM, TEA 1-204-64.

CRUZ, R. de la (1779a), *La compañía obsequiosa*: *saynete para la de Martínez en ocasión de presentarse al público en ella por la primera vez la señora Josefa Figueras*, BHM, TEA 1-183-67.

CRUZ, R. de la (1779b), *El diablo autor aburrido*, BHM, TEA 1-154-51.

CRUZ, R. de la (1782a)*, El ensayo con empeño,* BNM, mss.14602/23.

CRUZ, R. de la (1782b), *El coliseo de por fuera*, BHM, TEA 1-169-26 A.

DOMÍNGUEZ MATITO, F. (2011), *El teatro en la Rioja (1580-1808), Los patios de comedias de Logroño y Calahorra,* Biblioteca de investigación, 23, Universidad de la Rioja.

JIMÉNEZ BERROCAL, F & D. Narganes Robas, (2009), *El teatro en Cáceres, archivos y documentación (1586-1926)*, Mérida, Junta de Extremadura.

LAVIANO, M. F. de (1783), *Para padrinos las damas*, BHM, TEA 1-184-30 A y B.

MARTÍN VALVERDE, J. M. (2015), *M.ª Rosario Fernández «la Tirana» (1755-1803): La actriz y su tiempo*, Sevilla, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana (tesis doctoral).

MONCÍN, L. (1788), *La malicia castigada*, BHM, TEA 1-157-7 B.

MOVACT, <www.movact.es>, [consulta: mayo 2021].

PEYTAVY, C. (2018), «MOVACT: circulación de actores y obras por España (1770-1808)», *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza,* València, Javier Lluch-Prats (ed), Anejos de Diablotexto Digital, 3, 2018, pp.196-207.

RODRÍGUEZ DE ARELLANO, V. (1793), *Loa para empezar la temporada la compañía de Eusebio Ribera el año 1793*, BHM, TEA 1-186-68 (P) A

SÁEZ PÉREZ, I. (1992), «*El teatro andaluz en el siglo XVIII-Granada*», *Bulletin Hispanique*, Vol. 94, pp.141-167.

SUBIRÁ, J. (1960), *El gremio de representantes españoles y la cofradía de nuestra señora de la novena,* Madrid, CSIC.

VALLADARES DE SOTOMAYOR, A. (1775-1776), *Los cómicos españoles y prueba de los franceses*, BHM, TEA 1-152-38.

VALLE CURIESES, R, (2004), *«El patio de comedias de Palencia durante el reinado de Carlos III», publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses, 75, pp.19-238.*

VÁZQUEZ, S. (1774a), *Chirivitas el yesero,* (BHM), TEA 1-153-18 A.

VÁZQUEZ, S. (1774b), *Las mujeres conjuradas*, BHM, TEA 1-184-54.
VÁZQUEZ, S. (1775a), *Riña de Polonia con Chinita*, BHM, TEA 1-183-31.
VÁZQUEZ, S. (1775b), *Ya es gremio las majas y recibimiento de una*, BHM, TEA 1-156-20 A y B.
VÁZQUEZ, S. (1776a), *La entrega de sainetistas*. BHM, TEA 1-185-23 C y D.
VÁZQUEZ, S. (1776b), *Sainete para la tonadilla de la cucaña*, BHM, TEA 1-184-1.
VÁZQUEZ, S. (1778), *Coronado dormido*, BHM, TEA 1-153-33 B.
VÁZQUEZ, S. (1779a), *Introducción jocosa para presentar a María Montéis en el teatro con la comedia de los Amantes de Teruel*, BHM, TEA 1-184-1 Y.
VÁZQUEZ, S. (1779b), *Los graciosos descontentos*, BHM, TEA 1-212-37
VÁZQUEZ, S. (1780), *Pues ya que lucro no tenemos trabajando noche y días, deshagamos compañía y otro destino busquemos*, BHM, TEA 1-159-1 A y D.
VÁZQUEZ, S. (1781), *Los payos de Trillo*, BHM, TEA 1-168-3 A.
VÁZQUEZ, S. (1782a), *El castigo en diversión y petición de Polonia,* BHM, TEA 1-154-29.
VÁZQUEZ, S. (1782b) *Sainete nuevo para empezar a ser graciosa la Nicolasa,* BHM, TEA 1-184-21 A y C
VÁZQUEZ, S. (1783), *Los embustes creídos*, *para empezar de graciosa la Vicenta Sanz*, BHM, TEA 1-183-63 A y C.
VÁZQUEZ, S. (1794), *Sainete nuevo para presentar al público de Madrid a la señora Mariana Márquez en la primera semana de la temporada de las representaciones de por la noche*, BHM TEA 1-158-36 A
VÁZQUEZ, S. (?), *Dos locos sueltos*, BNM, mss. 14/598/18
ZABALA, A. (1982), *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo.