Rojas Zorrilla en Barcelona. Aproximación histórica a la cartelera teatral (1718-1900)[*]

M. Teresa Julio

Universitat de Vic

En 1579, Felipe II autoriza al Consejo del Hospital de la Santa Cruz a erigir un teatro en la ciudad de Barcelona. El privilegio se ratifica unos años después y reza de esta suerte:

> Nos, don Felipe, por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Aragón [...] por cuanto por parte de los administradores del Hospital General de la Santa Cruz de la nuestra ciudad de Barcelona nos ha sido hecha relación, que como las rentas y entradas que el dicho hospital tiene sean muy pocas, y grandes los gastos que en él se ofrecen, por la multitud de pobres y enfermos que en él se recogen, padecen muy grande necesidad, suplicándonos humildemente que para algún remedio de ella fuésemos servido conceder y otorgarles que llegando a la dicha ciudad cualesquier comediantes o representantes de comedias, no puedan representar aquellas, sino en la parte o lugar donde el dicho hospital o sus administradores señalaren, de manera que les pueda resultar el provecho que en otras partes se podrá haber y suelen pagar, así los

[*] El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación «Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla I» (HUM2005-07408), aprobado y financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Investigador principal: Dr. D. Rafael González Cañal. Universidad de Castilla-La Mancha.

> que representan como los que van a oír las dichas comedias [...] En testimonio de lo cual mandamos despachar la presente con nuestro sello real común pendiente sellada. Datamos en la nuestra villa de Madrid —a veinticinco— días del mes de julio —del año del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo mil quinientos ochenta y siete, y de nuestros reinos [...]. Yo el Rey[1].

Con este documento firmado por el monarca, nacía en la zona baja de las Ramblas el primer teatro de la capital catalana, y casi único hasta 1847, en que se construye el Liceo[2]. Las obras comienzan en 1596 y las primeras representaciones datan de 1597. Al no tener en regla los permisos preceptivos del Ayuntamiento, se derribó y se volvió a construir de nuevo. Las obras acabaron en 1598, mal momento, en tanto que en ese mismo año aparecía una pragmática real que impedía la representación de comedias en España[3]. La prohibición se prolongaría dos años más. Hasta 1603 no se hizo la inauguración oficial del Teatro del Hospital, Teatro de Barcelona, Casa de Comedias, Casa Teatro, Teatro Principal, Teatro de la Santa Cruz o, simplemente, Teatro, nombres con que se ha conocido a lo largo de la historia este nuevo lugar escénico[4].

A las ocho y media del 27 de octubre de 1787, tras la representación del día, sufrió un espectacular incendio. Inmediatamente, se buscó un local situado al lado del convento de los Agustinos Descalzos de Santa Mónica, en la esquina de la calle de Santa Madrona, delante de las Atarazanas. En este espacio alternativo comenzaron las representaciones el 3 de noviembre de 1787. En solo un año, los barceloneses reconstruyeron el teatro del Hospital, cuyo estreno oficial se hizo el día de la onomástica del rey Carlos III, 4 de noviembre, con la ópera italiana *La caccia d'Enrico IV* y la comedia de don Ramón de la Cruz *El café de Barcelona*.

La programación del coliseo barcelonés se distinguía poco de la de otros teatros, como los de Madrid, Sevilla o Valencia. Desde sus orígenes hasta mediados del XIX el repertorio de piezas era en castellano y los autores procedían, en su mayoría, del

[1] Texto publicado por Suero i Roca [I, 1987: 9-10]. Actualizo la puntuación y la ortografía de todos los textos que se citan en este trabajo.

[2] Alfons Par [1929] y Sala Valldaura [1999] informan de la existencia de algunos pequeños teatros, como el Teatro de la calle de los Gigantes y el de la calle Xuclà y Garay, que se abrieron en torno a 1820. En estos dos últimos se celebraban sesiones solo los sábados y domingos. Posteriormente aparecerían el Circo Barcelonés (1826), el Teatro de Gracia (1836), los teatros de la Merced, del Carmen, etc. No obstante, estas salas nunca hicieron sombra al teatro, por excelencia, de Barcelona, el de la Santa Cruz, algunos de ellos por sus efímeras vidas y por la falta de recursos. El teatro de Montesión, fundado en 1837, se convertiría al cabo de diez años en el Liceo.

[3] Esta pragmática se publicó a raíz de la muerte de Catalina Micaela de Austria, duquesa de Saboya, hija de Felipe II e Isabel de Valois.

[4] Sobre los orígenes del Teatro de la Santa Cruz, *vid*. Bernat y Durán [1824], Suero i Roca [1987: I] y Sala Valldaura [2000].

barroco español, del XVIII o bien eran contemporáneos. El catalán como lengua teatral no subió a las tablas hasta mucho más tarde, si bien es cierto que se puede encontrar puntualmente alguna pieza breve u obra bilingüe que marca la excepcionalidad. La gran tradición operística de la capital catalana dio entrada al italiano, que en algunas ocasiones fue prohibido por pragmáticas reales, no sin el consiguiente revuelo de los empresarios que veían muy mermados sus ingresos[5]. Lógicamente, con la ocupación gala, en 1808, la compañía francesa se apropió del teatro e impuso su repertorio, con poco éxito, a juzgar por el breve tiempo que representó en solitario, pues para hacer frente a los muchos gastos y pocos ingresos tuvo que convivir con la compañía española y, al poco, desapareció.

A partir de 1830 se produce la revolución burguesa y el declive del monopolio del teatro de la Santa Cruz en materia teatral. Como señala Salvat [1980], el Gran Teatro del Liceo, inaugurado en 1847, se convierte en el símbolo de la burguesía ascendente elegante y moderna, mientras que el teatro de la Santa Cruz queda reservado para la gente más tradicional de la urbe. Nacen así las pugnas entre liceístas y cruzados, que se enzarzan en continuas disputas y ponen su punto de mira en las carteleras teatrales. El conflicto se resuelve en la temporada 1850-1851 cuando Santiago Figueras se encarga de la programación de ambos teatros. A partir de la segunda mitad del XIX, empiezan a surgir nuevas salas de espectáculos por diferentes puntos de la ciudad: Teatro Odeón (1850), Teatro Olimpo (1851), Tívoli (1851 y 1875), Circo Barcelonés (1853), Los Campos Elíseos (1853), Teatro Romea (1863), etc.

Rojas en la cartelera del siglo XVIII

Las primeras noticias de la cartelera teatral del Teatro de la Santa Cruz datan de 1718. Alfons Par [1929] publicó los documentos más antiguos, el primero de ellos con fecha del 6 de noviembre de 1718, localizado en el Archivo del Hospital de la Santa Cruz, hoy Hospital de Sant Pau. De la exhumación de esos papeles y del trabajo de Sala Valldaura [1999], obtenemos la siguiente información referente a Rojas.

Entre el 17 de noviembre de 1718 y el 12 de diciembre de 1799 (primera y última representación que nos constan), el toledano sube a escena en 173 ocasiones con las

[5] Suero i Roca reproduce el contenido de la orden dada desde Madrid a finales del dieciocho: «En ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real Orden de 28 de diciembre de 1799». Esta pragmática no iba contra las lenguas vernáculas, como podría pensarse en principio, sino contra el italiano. Las autoridades barcelonesas se rebelaron contra ella y se derogó el 27 de julio de 1801.

obras que se reseñan a continuación. Este período no es completo: falta documentación entre 1718-1729, 1731-1774 y la que corresponde al año 1776, lo que significa carecer de un total de unos sesenta años de datos informativos.

Títulos	Representaciones
El monstruo de la fortuna o La lavandera de Nápoles[a]	31
El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona[b]	24
Donde hay agravios no hay celos, Amo criado	23
Progne y Filomena[c]	15
Los áspides de Cleopatra	15
Entre bobos anda el juego	10
El rico avariento (auto sacramental)	10
Casarse por vengarse	8
La más hidalga hermosura[d]	8
Del rey abajo, ninguno	7
También la afrenta es veneno[e]	6
Primero es la honra que el gusto	5
El Caín de Cataluña	4
Profeta falso Mahoma	4
La traición busca el castigo	1
Los bandos de Verona	1
Los encantos de Medea	1

La falta de documentación no nos permite extraer conclusiones contundentes, pero sí hacer una serie de reflexiones generales. Y la primera de ellas es que, si comparamos esta fragmentaria cartelera barcelonesa (no sé hasta qué punto significativa) con la completísima cartelera teatral madrileña de Andioc y Coulon [1996], observamos que las comedias son prácticamente las mismas y el escalafón varía poco[6]. Llama la atención la variedad de títulos que ofrece esa cartelera: 17 en total.

[a] Escrita en colaboración: Calderón, Montalbán y Rojas.

[b] Escrita en colaboración: Coello, Rojas y Vélez de Guevara.

[c] Queda la duda de si se trata de la obra de Rojas o de la de Guillén de Castro. Esta comedia se representó el 17-11-1718. Si fuera la de Castro, la primera documentación de la subida de Rojas a los escenarios dataría del 22-11-1718 con *Los áspides de Cleopatra*.

[d] Escrita en colaboración: Zabaleta, Rojas y Calderón.

[e] Escrita en colaboración: Vélez de Guevara, Coello y Rojas.

[6] Andioc y Coulon recogen las siguientes obras de Rojas representadas en Madrid en el período 1708-1808. Señalo entre paréntesis el número de representaciones: *Donde hay agravios* (118), *La lavandera de Nápoles* (85),

La segunda reflexión nos conduce a que Rojas fue un autor de repertorio cuyas obras se representaron a finales del XVII y a lo largo de todo el XVIII. A principios del setecientos las compañías de Cristóbal de Palomino y de Nicolás Moro apostaron por él, al igual que los empresarios Coque, Florentín, Morales y Escayo lo harán a finales de siglo.

Como es bien sabido, las obras de Rojas continuaron representándose en el Madrid del XVII mucho después de su muerte. A finales de siglo, en 1683, en la sátira contra don Gaspar Téllez de Girón, duque de Osuna, escrita por don Juan Sánchez de Talavera se citan unas 260 comedias, de entre ellas 13 escritas en solitario por Rojas. Si tenemos en cuenta que el toledano escribió 37 piezas, estamos hablando aproximadamente de un 35 % de su producción. Y si era conocido y representado en Madrid, también podía serlo en la capital catalana, porque (1) los títulos que vemos representados en Barcelona a lo largo del XVIII son los mismos que en la corte y, además, la historia del teatro catalán barroco es la historia de la adopción de formas dramáticas de procedencia castellana [Rossich, 2001: 57], esto es, no existía un teatro catalán, sino un teatro importado de la capital, y controlado desde ella, que se imponía en las tablas del Teatro de la Santa Cruz, y un teatro, por cierto, que servía de modelo para el teatro de creación propia, profano, culto y noble y en castellano; y (2) su popularidad se explica en parte porque en la pugna neoclásica entre reformadores y casticistas, Rojas no fue de los peor parados.

Los casticistas defensores de los títulos que reinaban en los teatros barrocos defendieron a Rojas al igual que a Lope, Calderón o sus continuadores. Los reformistas no sólo no vieron en el toledano a un autor no reprobable, sino que consideraron que algunas de sus piezas, retocadas y bien compuestas, podían continuar en los escenarios. Porque, como ha estudiado Palacios [1990], el inicial proyecto reformador en materia teatral que se instauró con la llegada al trono de Carlos III, cuya finalidad era eminentemente educativa, fracasó, y la falta de comedias que subir a los escenarios obligó a reformular las directrices de dicho proyecto. Por ello, el presidente del Consejo de Castilla, el conde de Aranda, encarga a Bernardo de Iriarte una selección de comedias barrocas que, modificadas, pudieran adecuarse tanto al gusto del público español, que todavía disfrutaba de las obras del Siglo de Oro, como al gusto neoclásico. Así es como nace la carta-informe que Iriarte escribe al conde de Aranda el 20 de agosto de 1767 a propósito de la representabilidad de las comedias barrocas. En dicha carta, Iriarte declara haber leído más de 600 títulos y, de ellos, sólo 60 se ajustan a los intereses

La más hidalga hermosura (48), *Los áspides de Cleopatra* (47), *El Caín de Cataluña* (42), *Del rey abajo, ninguno* (44), *Entre bobos anda el juego* (44), *El Catalán Serrallonga* (40), *Los bandos de Verona* (35), *Progne y Filomena* (27), *Obligados y ofendidos* (19), *El pleito que tuvo el diablo* (19), *También la afrenta es veneno* (14), *Los trabajos de Tobías* (13), *Santa Isabel* (¿de Rojas o de Manuel Villaflor?) (9), *Los encantos de Medea* (2), *Lo que quería ver el marqués de Villena* (2), *No hay amigo para amigo* (1) y *No hay ser padre siendo rey* (1).

neoclásicos[7]. En esa lista, Rojas ocupa la tercera posición, de las veinte posibles, como autor potencialmente representable, precedido de Calderón y Moreto. Los títulos que propone Iriarte son: *Abre el ojo, Entre bobos anda el juego, Casarse por vengarse, Sin honra no hay amistad, Lo que son mujeres, No hay amigo para amigo* y *Donde hay agravios no hay celos.*

Podemos afirmar sin error a equivocarnos que el informe de Iriarte no tuvo muchas repercusiones, al menos inmediatas y en Barcelona, pues una ojeada a la cartelera teatral catalana entre 1767 y 1800, muestra que de los siete títulos que recomienda Iriarte, sólo suben tres a las tablas, los mismos que ya corrían antes de la carta-informe (*Entre bobos anda el juego, Casarse por vengarse* y *Donde hay agravios no hay celos*) y, junto con estas tres piezas recomendadas, continúan representándose títulos neoclásicamente reprobables como *Los áspides de Cleopatra* o *El profeta falso Mahoma*. No será hasta el siglo siguiente cuando se estrenen las comedias costumbristas *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres* —en las adaptaciones de Castrillón (15-06-1815) y Gorostiza (31-01-1828)—, y, en cambio, el otro título propuesto, *No hay amigo para amigo*, será totalmente desconocido por el público barcelonés.

La presencia del teatro antiguo español, como se le conocía por aquel entonces, en el Teatro de la Santa Cruz es constante y dominante a lo largo del XVIII, y Rojas aparece en la programación con mayor o menor asiduidad, pero siempre está presente. Un repaso a la última década del siglo nos muestra que el 43 % de las comedias programadas procedían de autores del XVII y de esa línea barroca de continuidad con que comienza el XVIII. El autor más representado en esa época es Calderón (31 obras, 126 representaciones) seguido de Cañizares (21 obras, 142 representaciones). Rojas no ocupa los primeros puestos, pero tiene una digna mención con 9 títulos distintos y unas 70 representaciones[8].

Un par de comentarios sobre Rojas en la cartelera del XVIII:

1. Tomás Sebastián y Latre, secretario del Consejo de Estado y amigo del conde de Aranda, decidido a desterrar el teatro barroco de las tablas, al menos como se representaba en su momento, refundió en 1773 *Progne y Filomena*, sometiéndola a las tres unidades, renovando el desarrollo argumental, ofreciendo un nuevo mensaje ideológico y suprimiendo las figuras de los graciosos[9]. Según Palacios, las duras críticas del refundidor al original de Rojas tuvieron consecuencias funestas en la cartelera madrileña y fueron la causa de su declive [2000: 363]. Esta obra se representa en

[7] Reproduzco las cantidades que aparecen en la carta de Iriarte transcrita por Palacios [1990]. No obstante, en el estudio preliminar Palacios baraja la cifra de cien comedias que se han sometido al examen de Iriarte (cuando éste dice haber leído 600), de las que se salvan 60, si bien en la lista final aparecen 73.

[8] Sobre autores, obras y representaciones entre 1790 y 1799, *vid.* Sala Valldaura [1999].

[9] Esta refundición, o más bien reescritura, ha sido analizada últimamente por Álvarez Barrientos [2007].

Madrid por última vez en 1776; en cambio, continúa programándose en las carteleras barcelonesas hasta 1789.

2. *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona*, obra escrita en colaboración con Vélez de Guevara y Coello, aparece documentada a partir de 1774 (por falta de más datos) y se convierte en un «clásico» durante la última década del XVIII y gran parte del XIX. Según Sala Valldaura [1999: 19], el éxito que había tenido en Madrid hasta 1783 es una prueba del interés por los ambientes y los argumentos históricos catalanes, mucho antes del Romanticismo y de la novela histórica. Aprovechando el éxito de la pieza, Pedro Bedotti compuso un baile, titulado *El famoso bandolero y catalán Serrallonga*, que se estrenó el 16 de enero de 1814, interpretado por Pascual Brunetti, director de la compañía italiana y primer actor y bailarín, y más tarde empresario del teatro, y por una de las actrices y bailarinas más admiradas de comienzos del XVIII, la señora Carolina Pitrot, que interpretó el papel de Joana de Torrelles. *El catalán Serrallonga* continuará programándose hasta entrada la segunda mitad del XIX[10]. Su decadencia se produce cuando el 11 de marzo de 1858 se estrena con apabullante éxito *Don Juan Serrallonga o los bandoleros de las Guillerías* del *renaixentista* Víctor Balaguer, al que la florida prosa de Bernat y Durán tilda de ser autor en el que «la leyenda épica tuvo su cantor y la aspiración de grandeza catalana su bardo ungido» [1924: 380].

No extraña que Rojas perviviera en los escenarios en tanto que su repertorio se adecua a los géneros más populares del XVIII[11]. *El catalán Serrallonga* y *La lavandera de Nápoles* formarían parte de ese teatro romancesco, con historias de acción y aventuras; son las comedias de «guapos y bandoleros», de que habla Palacios. *Entre bobos* encarnaría la línea de teatro realista que renueva la comedia de figurón, no condenada por los neoclásicos, que vieron en ella la posibilidad de adoctrinar al público mostrando la ridiculez de los vicios y de los caracteres. Y, por último, *Los encantos de Medea* formaría parte de ese teatro espectacular, con argumentos inverosímiles y gran uso de maquinaria teatral y aparato escénico que dominaría las tablas del siglo siguiente.

Estas formas dramáticas populares se consolidan especialmente a comienzos del ochocientos. Sin embargo, hay algunos cambios significativos en la programación de Rojas a medida que avanza el siglo.

[10] La última representación de que tenemos constancia se dio en el Teatro Principal el 28 de mayo de 1855.

[11] Seguimos la clasificación de Palacios [1996].

Rojas en la cartelera del siglo XIX

Para analizar la historia del teatro barroco en la Barcelona del XIX tenemos que distinguir tres períodos:

Primer período: 1800-1830

En este primer período se produce una continuación de las ideas estéticas de finales del siglo anterior. De los 17 títulos distintos de Rojas del setecientos pasamos a 11 en los primeros treinta años del ochocientos. Algunas de las comedias del toledano que se representaban en el XVII desaparecen (*Los áspides de Cleopatra, Progne y Filomena, Primero es la honra, Profeta falso Mahoma, La más hidalga hermosura, También la afrenta es veneno, Entre bobos* y el auto *El rico avariento*), surgen nuevos títulos: *Abre el ojo* y *Lo que son mujeres*; y se revitaliza la comedia de magia *Los encantos de Medea*.

En la cartelera teatral barcelonesa podemos encontrar en el período de 1800-1830 los siguientes títulos y número de representaciones:

Títulos	Representaciones
El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona	37
El monstruo de la fortuna o La lavandera de Nápoles	27
Del rey abajo, ninguno	15
Los encantos de Medea	14
Donde hay agravios no hay celos, Amo criado	13
Abre el ojo	8
Lo que son mujeres	8
Casarse por vengarse	4
El Caín de Cataluña	4
Los bandos de Verona	3
La traición busca el castigo	1

Por razones históricas este período no es completo. El 5 de agosto de 1808 se anuncia en la cartelera del *Diario de Barcelona* que «por imprevistos accidentes, hoy no habrá diversión en dicho Teatro». El local permanece cerrado dos años, hasta el 14 de agosto de 1810. A partir de esa fecha comienza el teatro francés, interpretado por franceses. Durante el cierre hay algún intento por parte de la compañía española de retomar las representaciones, como indican las noticias teatrales publicadas en fecha 25-28 y 29 de abril de 1809. Pero el día 3 de mayo de ese mismo año se anuncia que, debido a la falta de venta de los abonos, se suspenden las actuaciones. El dominio de

los galos llega a la escena y solo representa la compañía del Teatro Francés. En 1811 se pensó que la presencia de obras en español podría aumentar la asistencia de público. Aparece así una compañía de aficionados que se instala en el teatro. El acuerdo al que se llega es el de que las dos compañías, la española y la francesa, actúen todos los días conjuntamente. El proyecto no prosperó y, a partir del 11 de julio, toma las riendas la Compañía Española, que pasa a llamarse «Sociedad Dramática Española», dirigida por Laure Lebrun. Tras la expulsión de los franceses, en 1814, toma las riendas el reusense Felipe Blanco y su compañía de actores profesionales.

A este cierre hay que añadir el motivado por óbitos reales entre el 1 de enero y el 1 de mayo de 1819, y entre el 13 de septiembre y el 22 de diciembre de 1821, a causa de la fiebre amarilla. Sobre la muerte de la reina, dice lo siguiente la noticia aparecida en el *Diario de Barcelona*:

> El excelentísimo Sr. Capitán General de este ejército y principado me ha comunicado la infausta noticia de haber fallecido el 26 del pasado a las 9 y 22 minutos de la noche, la Reina nuestra señora. Con el mayor sentimiento anuncio este triste acontecimiento, porque llenará de amargura a los fieles barceloneses, que tan repetidas pruebas tienen dadas en todos los tiempos de fidelidad a sus soberanos; por cuyo motivo cesará desde hoy toda diversión pública, hasta nueva orden. Barcelona, 1º de enero de 1819. Copons.

Teóricamente, las diversiones públicas debían cesar durante tres meses a causa de la muerte de la reina María Isabel Francisca de Braganza; pero este período se alarga al morir, también, en el mes de enero la reina madre, María Luisa de Parma, y su esposo Carlos IV [Suero i Roca, 1990: III, 119]. El 5 de abril de 1819, el *Diario de Barcelona*, publica las «compañías para el año cómico que empezará en 11 de abril de 1819 y concluirá en 16 de febrero de 1820», pero, en realidad, la primera representación no se ejecuta hasta el 1 de mayo con *El desdén con el desdén* de Moreto.

En cuanto a la cartelera en el período 1800-1830, Suero y Roca distingue dos épocas:

(a) De 1800 a 1814. Predominan las obras del Siglo de Oro (687)[12] sobre las francesas, que tienen un considerable número: 612. Los primeros puestos son ocupados por Calderón, Lope, Moreto y, en cuarto lugar, Rojas, que se presenta ante el público catalán con 49 representaciones y 8 títulos distintos: *El catalán Serrallonga* (17), *La lavandera de Nápoles* (14), *Donde hay agravios* (8) —en alguna ocasión aparece con el subtítulo de *Los empeños de un balcón* y

[12] La cifra que aparece entre paréntesis indica el número de títulos de comedias.

catalogada como comedia de «gracioso» (09-05-1805)—, *Los bandos de Verona* (3), *El Caín de Cataluña* (4), *La traición busca el castigo* (1), *Casarse por vengarse* (1) y *Del rey abajo, ninguno* (1).

(b) De 1814 a 1830. Predominan las obras francesas (223), seguidas de las de los dramaturgos del XVIII y comienzos del XIX (123) y las de los autores del Siglo de Oro (121). Es interesante destacar que en este subperíodo los autores barrocos que más se representan, por este orden, son: Lope, Rojas, Calderón, Moreto y Tirso, seguidos de Cañizares y Zamora.
En este período, Rojas sube a las tablas en 80 ocasiones con 7 títulos distintos: *El catalán Serrallonga* (20), *Los encantos de Medea* (14), *Del rey abajo, ninguno* (14), *La lavandera de Nápoles* (11), *Lo que son mujeres* (9), *Abre el ojo* (8) y *Donde hay agravios* (4).

Si comparamos la cartelera teatral madrileña y la barcelonesa, se observa una diferencia notable entre los gustos del público, pues en la capital, en el primer subperíodo domina Lope, Calderón, Moreto y Tirso; y en el segundo, Tirso, Lope y Calderón.

Al parecer, la espectacularidad de la puesta en escena es uno de los factores que justifica el éxito de algunos de los títulos del toledano, pues en los carteles se insiste fundamentalmente en ella. Así, por ejemplo, *El catalán Serrallonga* se anuncia «con sus correspondientes tiros» (17-05-1800); *La lavandera de Nápoles*, como drama «con todo su aparato» (17-06-1813) o «exornado de todo su correspondiente aparato teatral, lucida comparsa y evoluciones militares» (12-04-1828). O, por poner un caso más, *Los encantos de Medea* se anuncian «con todo su teatro» (05-08-1814), «con toda su tramoya» (24-06-1817), «con su correspondiente tramoya, vuelos y transformaciones» (27-07-1817). Y, a propósito de esta comedia tan del poco gusto de los neoclásicos, encontramos un curioso anuncio publicado en el *Diario de Barcelona* (22-06-1817), donde se pone de manifiesto que la teoría teatral y los intereses del público y de los empresarios iban por caminos bien distintos:

> La Dirección, persuadida de que la corrección teatral ha de ser por grados, y de que no es justo privar al pueblo enteramente de aquel espectáculo que habla solo a los sentidos, ha destinado para hoy a las cuatro y media de la tarde, la comedia en tres actos titulada: *Los encantos de Medea*, con toda su correspondiente tramoya, vuelos y transformaciones; seguirá el bolero y se dará fin con el sainete *El extremeño en Madrid*. Actores en la comedia: señoras Fort, Galán; señores Chiner, Ibáñez, Blanco, Prieto menor y resto de la compañía[13]. Y a las 8 la compañía italiana ejecutará la ópera en dos actos *El Tancredo*.

[13] La señora Bárbara Fort figura entre las primeras actrices nuevas de la compañía española, compartiendo esta categoría con la señora María Dolores Pinto y las señora María Molina. Juana Galán es la primera que

A lo largo de estos años, las representaciones de Rojas se ejecutan por excelencia en el Teatro de la Santa Cruz. Sólo en una ocasión aparece una pieza suya en el pequeño teatro de los Gigantes en el barrio de Gracia: el 7 de enero de 1821, *El catalán Serrallonga*. Es el único estreno del toledano en este teatro de corta vida[14]. El 22 de mayo de 1821 se avisa a los espectadores que «por indisposición del gracioso y la segunda dama no hay función en el de la plaza de los Gigantes, y se anunciará al público el día en que haya». Tenemos motivos fundados para dudar de la fiabilidad de esa indisposición, pues el día 13 de mayo había aparecido la siguiente noticia, en referencia a la falta de espectáculo de los días 8 al 12 de dicho mes: «Los individuos de esta sociedad dramática [la del teatro de los Gigantes] hallándose faltos de recursos para poder seguir sus representaciones por no producir éstas para el preciso gasto diario, determinaron con anuencia de la superioridad el suspender éstas por uno o más días». Del 13 al 21 de mayo sí se registran representaciones, pero se suspenden el 22 y ya no se recuperan jamás.

La idea de reformar los dramas barrocos para ajustarlos a los nuevos criterios estéticos continúa presente hasta bien entrado el siglo XIX tanto en la mentalidad neoclásica como en la romántica:

> Pero no son solamente los neoclásicos los que exigen la reelaboración de las comedias clásicas. Al aparecer las primeras tentativas románticas, los defensores de estas se remontan al teatro barroco para introducir nuevas ideas y encontrar dramas representables en un período de fuerte censura y de caos económico. [Gies, 1990: 112].

Nace el decimonónico «furor de refundir» a los clásicos, que se representan con cierta asiduidad. Y el público barcelonés vio cómo *Abre el ojo, Del rey abajo, ninguno* y *Lo que son mujeres* pasarían por las manos de Félix Enciso Castrillón, Dionisio Solís y Manuel Eduardo Gorostiza. La refundición de *Amo y criado* de Eugenio Hartzenbusch, que se estrena en el teatro madrileño de la Cruz el 24-4-1829, es prácticamente desconocida en la capital catalana. La primera representación de que tenemos constancia data del 28 de julio de 1842.

Abre el ojo sube a los escenarios barceloneses el 15 de junio de 1815 y se anuncia como «la comedia nueva *Abre el ojo a los solteros*», obra jocosa en tres actos y en verso que también aparece en las carteleras como *Abre el ojo que asan carne, el aviso a los solteros*. En el período comprendido entre 1815-1830 se representará en 8 ocasiones.

aparece en la lista de «en clase de segundas». Francisco Chiner representa en condición de «actor primero»; Dionisio Ibáñez, «carácter anciano»; Felipe Blanco, «carácter jocoso» y Manuel Prieto, menor, actúa entre los actores de tercera clase.

[14] El Teatro de los Gigantes, que había iniciado su andadura el 19 de octubre de 1820, estaba situado en la plaza del mismo nombre.

La refundición de Dionisio Solís de *Del rey abajo, ninguno* se estrena en el Teatro de la Santa Cruz el 1 de noviembre de 1818, se representa con cierta frecuencia y pronto se convierte en un «clásico» de la cartelera. Entre el día de su estreno y 1830 sube a las tablas trece veces:

> Hoy 1º de octubre destinado para la entrada del señor Diego María Garay, se ejecutará la siguiente función. Dará comienzo la compañía española con la comedia en tres actos de nuestro antiguo poeta don Francisco de Rojas titulada *Del rey abajo, ninguno y labrador más honrado García del Castañar*, últimamente refundida en Madrid por un ingenio de aquella corte: los versos con que está escrita y el sostenido carácter del protagonista la hacen recomendable y digna de elogio. La desempeñarán las señoras Galán, Menéndez, y señores Galindo, Chiner, Viñolas, Ibáñez, Blanco, García, Orgaz, etc. (01-10-1818).

La refundición de *Lo que son mujeres* de Gorostiza llega por primera vez a Barcelona el 31 de enero de 1828 y se instala con gran éxito[15]. El actor de la compañía española José Valero, a cuyo beneficio se destina la función esa noche, ha seleccionado el título, seguro del éxito de la empresa. El anuncio que aparece en el *Diario de Barcelona*, reza de esta suerte:

> Josef Valero [...] tiene la satisfacción de ofrecer a tan ilustrado público una de las mejores piezas de nuestros autores antiguos, refundida y arreglada por uno de los poetas dramáticos que más han contribuido en este siglo al honor de la literatura española y a la mejora de nuestro teatro. Esta es la comedia en cinco actos, nueva en este coliseo, titulada *Lo que son mujeres*, original de nuestro acreditado poeta D. Francisco de Rojas, y refundida por Manuel Eduardo de Gorostiza. Brillan en ella la pureza del idioma, las gracias del estilo y la riqueza de la versificación; sus caracteres son originales, tomados de la misma naturaleza, y delineados con la mayor maestría. Gorostiza ha sabido conservar todas las bellezas del ingenio, ciñéndose con la mayor escrupulosidad a las reglas del arte; hacer más interesante la acción, suprimiendo inútiles episodios; y conducir el plan a un más fácil y sencillo desenlace. Los actores a quienes está confiado el desempeño de esta comedia son las señoras Juana Galán, Dolores García y Felisa Rodríguez, y los señores Antonio Valero menor, Antonio López, Josef Pla, Antonio Bagá y el interesado [...] A las seis y media.

[15] La obra de Rojas-Gorostiza se estrena en la capital catalana con seis años de retraso. Los escenarios de Madrid y Sevilla habían tenido la oportunidad de gozar de ella desde 1822. La suerte escénica de esta comedia ha sido estudiada por González Cañal [2007].

El éxito de la obra lleva a que en mayo vuelva a subir a las tablas:

> La general aceptación con que fue recibida en este coliseo la hermosa comedia de nuestro célebre poeta don Francisco de Rojas, arreglada y puesta en cinco actos por D. Manuel Eduardo de Gorostiza, titulada *Lo que son mujeres*, cuando se ejecutó por primera vez en el mes de enero del corriente año, ha obligado a la compañía española a ponerla de nuevo en escena destinándola para esta noche, con la segura esperanza de que el público agradecerá su elección (05-05-1828).

En poco más de dos años la pieza se representa en diez ocasiones. Y, de entre ellas, destaca una muy singular, ejecutada el 20 de febrero de 1830. Ese día, sábado de Carnestolendas, la entrada era a favor del primer gracioso de la compañía española don Josef Orgaz:

> Ninguna novedad ofrece por sí sola la antedicha comedia, mas si se fija la atención en el nuevo repartimiento que se ha dado, no hay inconveniente en asegurar que es del todo nueva y que logrará deleitar cual nunca, pues es un capricho del todo desconocido en este teatro.

El «capricho» es que los hombres interpretan los papeles femeninos y las mujeres, los masculinos. Esta excepcionalidad, propia de la época de Carnaval en la que el mundo va al revés, agradó sobremanera al público. Si bien no era frecuente en nuestro teatro, tampoco era algo «desconocido», como se afirma. A principios del XIX ya encontramos algunos ejemplos esporádicos de representaciones similares[16].

Segundo período: 1830-1860

En este segundo período se producen tres hechos destacables que influyen directamente en el ambiente cultural de la capital catalana. El primero de ellos es el desarrollo económico y la ascensión al poder de la burguesía. El segundo, consecuencia del primero, la aparición de algunos nuevos y pequeños teatros y, por consiguiente, la ampliación de la oferta teatral. Y el tercero, fundamental en la historia de Cataluña y en la historia de su teatro, es el resurgimiento cultural del espíritu nacionalista que se conoce con el nombre de *Renaixença*. Todo ello irá fraguándose poco a poco y tendrá repercusiones importantes en el siguiente período.

[16] Sala Valldaura señala una representación similar del sainete «Trapala y Tramoya», del 4 de febrero de 1807, que se representa «cambiando los papeles, las mujeres harán de los hombres y éstos de aquellas» [2000: 105].

Como señala Bernat y Durán, tras la guerra de la Independencia se despierta el sentimiento nacionalista catalán. Causas políticas posteriores a la guerra retrasaron el florecimiento literario. En aquel momento,

> faltaba el poeta, y no tan solo el poeta: faltaba también el ardor patriótico, el sentimiento colectivo, que ha sido el *alma mater* de todas las literaturas dramáticas [1824: 347].

Y, si faltaba el poeta, el poeta llegó: don José Robreño, autor dramático y gracioso de la compañía en verso del teatro de la Santa Cruz. Robreño, con sus entrañables y simpáticos personajes, supo ganarse el favor del público, de un público que empezaba a ver en su lengua comedias y no solo entremeses y breves piezas cómicas.

La cartelera teatral se diversifica y sobre los escenarios aparece la más variopinta de las ofertas: junto a los éxitos de dramaturgos contemporáneos representados muchas veces por las compañías españolas llegadas de Madrid (Larra, Hartzenbusch, Zorrilla, García Gutiérrez, Bretón de los Herreros o Echegaray), encontramos a los clásicos o a lo que queda de ellos tras las refundiciones; junto a las obras autóctonas en castellano, catalán o bilingües, que arrasan en los escenarios, hallamos numerosas traducciones francesas, inglesas, alemanas, que hacen también las delicias del público. La oferta no podía ser más variada y el número de espacios teatrales va en aumento.

¿Cuál era la situación del teatro clásico español en ese ambiente? El teatro clásico barroco siempre aparece en la cartelera teatral barcelonesa. No con la frecuencia, lógicamente, de épocas anteriores, pero siempre está presente; hay un continuo goteo de obras antiguas. Las compañías españolas que representan en la ciudad siempre llevaban en su hatillo algunos títulos consagrados: *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, La niña boba* (título con que se popularizó la obra de Lope)*, El diablo predicador, El desdén con el desdén, Marta la piadosa* y, por supuesto, piezas del toledano.

En estos treinta años se representa a Rojas en más de un centenar de ocasiones. El título por excelencia es *Del rey abajo, ninguno* (58 representaciones), seguido de *Lo que son mujeres* (32), *El catalán Serrallonga* (23)*, Amo criado* (7), *Abre el ojo* (6) y *Entre bobos anda el juego* (3), en la adaptación de Eduardo Asquerino. Tal vez no sean unas cifras para echar las campanas al vuelo, pero son importantes en tanto que prácticamente Rojas no falta ni un solo año en las carteleras.

La pregunta que surge de inmediato es por qué en el XIX continúan representándose los clásicos barrocos, a veces en situación agónica. Podemos aportar diferentes razones:

(a) Por un lado, existía un público fiel al teatro barroco, que gustaba ver representadas en escena obras que ya conocía y que formaban parte de su vida.

(b) Por otro, la inclusión de clásicos en el repertorio de una compañía permitía dar mayor variedad a la oferta. Así leemos la siguiente noticia, que justifica el título propuesto:

> **Liceo**. Deseando la dirección ofrecer una agradable variación en las funciones que se den en este teatro, no ha dudado en poner en escena la linda comedia en tres actos *García del Castañar* (09-01-1843).

(c) Aún había otro motivo, mucho más mundano, pero no por ello menos importante. Un clásico podía salvar a la compañía unas noches por conflictos internos, debidos a la competencia entre compañías, o por la indisposición de alguno de los actores.

Al iniciarse la temporada teatral de 1837-1838, la compañía española tiene verdaderos problemas para estrenar los títulos previstos a causa de la «deserción» de doña Concepción Samaniego, primera dama, que atraída por los cantos de sirena de los teatros madrileños, a donde aspiraba actuar cualquier actor de provincias, deja «colgados» tanto a sus compañeros como al empresario. La obra que les sirve para arrancar su andadura hasta resolver los problemas ocasionados por la señora Samaniego no es otra que *García del Castañar*. El anuncio publicado el 26 de marzo de 1837 en el *Diario de Barcelona* reza así:

> **Compañía Española**. La empresa no ha perdonado gasto ni fatiga empleando los medios que estaban a sus alcances para dar a este ilustre público en el presente año cómico una primera dama digna en todos los conceptos de su buen gusto. En el momento en que perdió la esperanza de continuar con la célebre actriz que con tanta justicia había cogido mil laureles en el espirado, trató de obtener la que goza de más nombradía, y a este efecto procedió al ajuste de doña Concepción de Samaniego, cuya escritura quedó firmada por ambas partes y canjeada desde el mes de enero. La empresa se convenció de que esta señora no tenía compromisos anteriores para cubrir su responsabilidad, justificó este hecho por medios legales, como consta en los documentos que obran en su poder y manifestará a los que gusten enterarse de ellos. Posteriormente la Sra. Samaniego, faltando a la buena fe y a sus deberes, se ha trasladado a Madrid, donde la empresa ha invocado contra ella la acción de las leyes, esperando con el más sólido fundamento que se hará toda la justicia que le corresponde, mandando la autoridad competente a dicha señora que sin pérdida de tiempo se traslade a esta plaza. Entre tanto se ve en la dura precisión de suspender las representaciones de las muchas piezas nuevas que iban a darse desde la abertura del Teatro. La Sra. Galán tendrá que suplir por el pronto la ausencia de la señora

> Samaniego, y que tanto ella como la empresa, fundados en la imperiosa ley de la necesidad, cuentan con la bondadosa indulgencia de un público sensato y generoso. Éste se hará cargo de un contratiempo que no era dable prever y evitar. Dará principio con la acreditada comedia *García del Castañar*. Baile nacional y el gracioso fin de fiesta *Don Chicho*. A las seis y media.

También era frecuente que la enfermedad transitoria de algún actor o actriz obligara a un cambio de título:

> A fin de variar las representaciones mientras sigue la enfermedad de la Sra. Samaniego, se pondrá en escena la comedia en cinco actos de graciosa y del teatro antiguo *Lo que son mujeres* (22-5-1840).

El teatro por excelencia donde se representaba a Rojas era el de la Cruz, si bien no faltan casos puntuales en los que subiera a las tablas de otros locales comerciales como el Liceo Filarmónico Dramático (génesis del futuro Liceo), por ejemplo, el 24-05-1838, y en el Gran Teatro del Liceo tras su inauguración.

Tercer período: 1860-1900

El tercer período, formado por los últimos cuarenta años del siglo XIX, se caracteriza porque en él eclosiona todo el ferviente movimiento cultural que se había ido gestando en el período anterior, y hay que destacar, por un lado, la consolidación del teatro catalán y, por otro, el monopolio casi exclusivo de los clásicos barrocos por las compañías de la capital.

Para entender el fenómeno del teatro en catalán hemos de partir de dos hechos:

(a) La aparición de un grupo de dramaturgos que apuesta por escribir y representar teatro serio en su lengua.
(b) La creación del Teatro Romea en 1863, que se convertirá en el Teatro Catalán Romea a partir de 1867.

La fecha clave para la escena catalana llega el 6 de abril de 1866 con el estreno de *Las joyas de la Roser* de Federico Soler, más conocido como Serafí Pitarra. A partir de ahí nace el teatro moderno y las salas de espectáculos estrenan, y con éxito, obras de Ángel Guimerá, José María Arnau, Eduardo Vidal y Valenciano, Conrado Roure, José Feliu y Codina, Joaquín Rubió y Ors, Víctor Balaguer y, más adelante, Apeles Mestre y Santiago Rusiñol.

El empuje nacionalista llevó a que algunas salas, como el Romea, que al principio representaba indistintamente en castellano o en catalán, se especializaran y representaran solo en catalán. La situación preocupó al Gobierno central hasta el extremo de publicar en enero de 1867 en el Boletín Oficial del Estado un decreto por el que se prohibía la representación de títulos que no fueran en castellano:

> En vista de la comunicación pasada a este ministerio por el censor interino de los teatros del reino con fecha 4 del corriente, en la que hace notar el gran número de producciones dramáticas que se presentan a la censura escritas en los diferentes dialectos [*sic*], y considerando que esta novedad ha de contribuir forzosamente a fomentar el espíritu autóctono de las mismas destruyendo el medio más eficaz para que se generalice el uso de la lengua nacional; la reina (Q.D.G.) ha tenido bien a disponer que en adelante no se admitan a la censura obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España. [transcrito por Salvat, 1980: 32]

El decreto se derogó en 1868 con la Revolución de Septiembre, y el Romea fue uno de los primeros teatros que abrió sus puertas, tras tan solo dos días de cierre, para «celebrar el triunfo de las libertades».

En cuanto al teatro clásico español en la capital catalana a finales del XIX, tiene unos rasgos propios. En general, las compañías autóctonas se sienten poco atraídas por él, aunque no faltan, por supuesto, contraejemplos: el actor y director Pedro Riutort es uno de los pocos que apuesta por los clásicos: así representa *García del Castañar* en el Teatro Ribas en marzo de 1885 e inaugura la temporada 1886-1887 en el Teatro Español con *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (18-9-86) y *La vida es sueño* (19-9-86). No obstante, en Barcelona, los dramaturgos barrocos son representados básicamente por las compañías españolas de Madrid que, en especial en la temporada de primavera-verano, llevan los éxitos que han cosechado en la capital y, lo que nos interesa a nosotros, a los clásicos.

El teatro barroco representado en las últimas décadas del XIX es, por decirlo de algún modo, un teatro de importación. El repertorio, en lo que respecta a los títulos, es muy limitado. Son las mismas piezas que hemos visto anteriormente y que irán configurando el canon dramático de los autores del Siglo de Oro. Sobresalen por el número de representaciones *El alcalde de Zalamea* y *La vida es sueño,* seguidas de *Entre bobos anda el juego, El castigo sin venganza* y *El desdén con el desdén.* Un dato curioso en lo que respecta a la producción de Rojas es que queda limitada a dos títulos: *García del Castañar* y *Entre bobos anda el juego*. Es ahora, en esta última parte de siglo, cuando empieza a popularizarse *Entre bobos*. Cabe señalar también que sólo y excepcionalmente

encontramos cuatro representaciones de *Amo y criado*, refundición de Harzenbusch, en la temporada 1862-63, puesta en escena en el Circo Barcelonés por el actor cómico Antonio Capo.

Un acontecimiento destacable de esta época, no solo de Barcelona, sino a nivel nacional es el nacimiento del actor, del divo. Por ello no podemos evitar hablar de Rafael Calvo y Antonio Vico, de sus estancias en la capital catalana y de sus clásicos. Es un fenómeno que ya empezaba a perfilarse a finales del período anterior. El actor y director don José Valero destacaba especialmente en su interpretación de *El mejor alcalde el rey*, y don José García Luna fue sin duda el mejor y más popular García del Castañar de la capital barcelonesa hasta la llegada de los actores sevillanos.

Una ojeada a los últimos veinte años nos proporciona un retrato del ambiente de la Restauración y la Regencia. En la década de los 80 Calvo y Vico eran bien conocidos por el público catalán, pues ya habían actuado con anterioridad. En 1882 llega Rafael Calvo con su propia compañía al Novedades. En su hatillo de clásicos sólo lleva un título de Rojas y es suficiente: *Entre bobos anda el juego,* y su interpretación de don Pedro de Toledo encandiló a los espectadores de Barcelona al igual que lo había hecho con los de Madrid; cinco representaciones en un solo mes no es una cifra desdeñable. Ese mismo año no actuó Vico. El año siguiente, 1883, encontramos a los dos divos con sus compañías correspondientes en el Teatro Español (Calvo) y en el Teatro Novedades (Vico), con sus clásicos. Calvo vuelve con *Entre bobos anda el juego*, mientras Vico opta por *Del rey abajo, ninguno* y *Lo que son mujeres*. Y así entre Calvo y Vico se mueven las piezas de Rojas. Desde 1882 a 1886, vemos a los dos actores competir en los teatros de la capital catalana al igual que en los madrileños. En verano de 1887 por primera vez los actores se unen para representar conjuntamente. El año siguiente será especialmente significativo: representan *Entre bobos anda el juego* (03-07-1888) y *García del Castañar* (04-08-1888), será la última vez que Calvo suba a la escena barcelonesa una obra del toledano, pues muere el 4 de septiembre de ese mismo año. Durante el período que nos ocupa, Calvo representa a Rojas, exclusivamente *Entre bobos*, en 14 ocasiones; y Vico, especializado en *García del Castañar*, lo hace en 10. Tras la muerte de Calvo, Vico deja de ser Vico, al menos el Vico que conocían los catalanes y, de hecho, durante su estancia en Barcelona el año siguiente en el teatro El Dorado (Teatro de Cataluña) con su propia compañía, apenas representa un par de clásicos (*La vida es sueño* y *El desdén con el desdén*). Aunque en la cartelera se anuncia el estreno de *Entre bobos* para el miércoles 10 de julio de 1899, no se representa. No obstante, Vico, que opta por títulos contemporáneos, aprovecha, siempre que puede, dejar un pequeño espacio para interpretar al don Pedro Crespo de *El alcalde de Zalamea*.

La fama de estos dos actores hizo que en 1888 se erigiera un pequeño teatro en la calle Lauria con el nombre de Teatro Calvo-Vico. Unos años después, en 1893, se convertiría en el Teatro Granvía.

Tras la muerte de Rafael Calvo, la compañía pasa a manos de su hermano Ricardo Calvo y Donato Jiménez, quienes representan por primera vez en El Dorado durante la temporada de verano de 1891. Entre su repertorio, limitado, se encuentra indiscutiblemente la refundición de *Entre bobos,* que se representa en 9 ocasiones entre 1891 y 1894.

El año siguiente, 1895, desembarca la Compañía de Teatro Español de Madrid al Novedades con la joven María Guerrero y su bien pertrechado hatillo de clásicos. No era la primera vez que pisaba Barcelona, pues la encontramos en la lista de actores de la compañía de Calvo-Jiménez de 1891. Durante el período de 1895 a 1900, en su repertorio incluirá el ya casi ineludible *Entre bobos anda el juego*. A pesar de la gran popularidad que adquiere con su interpretación de doña Isabel de Peralta, será uno de los clásicos que menos representa en la capital catalana. Tan solo lo interpreta en media docena de ocasiones.

Del paso de los divos por Barcelona hay que destacar sin duda la inyección de vitalidad que insuflan a los clásicos barrocos en la programación catalana del XIX.

A modo de epílogo

En este recorrido de dos siglos por la obra de Rojas en la cartelera barcelonesa se ha puesto de manifiesto que el toledano siempre ha estado presente entre los clásicos, que no ha sucumbido a los avatares culturales y que ha sabido esquivar con mayor o menor fortuna los embates del tiempo. No obstante, el Rojas del inicio de este trabajo no es el Rojas del final. Del auténtico Rojas barroco con diecisiete títulos programados, pasamos a un Rojas deslavazado y desnaturalizado, que se ha tenido que someter a las refundiciones neoclásicas y románticas para poder sobrevivir, y que se ha visto bamboleado justa o injustamente por los éxitos de los grandes actores. Al final, no queda más que una comedia del toledano, o mejor una refundición: *Entre bobos anda el juego.* Ahora bien, no hemos acabado todavía: el siglo se cierra con uno de los éxitos más clamorosos que ha podido cosechar Rojas, o lo que queda de él, en escena en los últimos siglos: el estreno en el Tívoli el 21 de junio de 1899 de *Don Lucas del Cigarral,* la zarzuela cómica del maestro catalán Amadeo Vives. Era el broche final para acabar este repaso. De Rojas ya tan solo queda el espíritu. Es lo que había y es lo que hay.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín [2007]: «Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, LXIX, nº 137, pp. 141-162.

Andioc, René y Mireille Coulon [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, 2 vols., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Avalle Arce, J. B. [1947]: «Una nueva pieza en títulos de comedias», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I, pp. 148-165.

Bernat y Durán, José [1924]: «Apéndice. El teatro catalán», en N. Díaz Escobar, *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, vol. II, Barcelona, Montaner y Simón.

Curet i Pairot, Francesc [1935]: *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Institució del Teatre.

Gies, David T. [1990]: «Notas sobre Grimaldi y el "furor de refundir" en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 111-124.

González Cañal, Rafael [2007]: «*Lo que son mujeres* en los escenarios», *Revista de Literatura*, LXIX, nº 137, pp. 109-124.

Palacios Fernández, Emilio [1996]: «Teatro», en F. Aguilar Piñal (ed.): *Historia de la literatura española en el siglo XVII,* Madrid, Ed. Trotta / CSIC, pp.135-233.

— [2000]: «Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII», en F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 349-378.

Par, Alfons [1929]: «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, XVI, pp. 326-346, 492-513 y 594-614.

Rossich, Albert, [2001]: «El teatre barroc (segle XVIII)», en *El teatre català: dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger, pp. 57-80.

Sala Valldaura, Josep Maria [1999]: *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicació de l'Abadia de Montserrat.

— [2000]: *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lleida, Editorial Milenio.

Salvat, Ricard [1980]: *La iluminación de gas y el espectáculo del siglo XIX*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad.

Suero i Roca, M. Teresa [1987-1999]: *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.