

Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público¹

It is necessary for the actors to earn the public's respect, with our behavior, with our study, with our dedication

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS

Autoría:

Joaquín Álvarez Barrientos
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España
joaquin.alvarez@cchs.csic.es
<https://orcid.org/0000-0002-9787-1165>

Citación:

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. «Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 15-35. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.01>

Fecha de recepción: 10/05/2021

Fecha de aceptación: 08/10/2021

© 2022 Joaquín Álvarez Barrientos

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



Resumen

El artículo aborda algunos aspectos relativos a los medios que emplearon los actores para prestigiar su profesión, desde la creación de instituciones de enseñanza a un discurso moral, de respeto y político, desde el siglo XVIII al XIX.

Palabras clave: actor; respeto; profesión; siglos XVIII y XIX.

Abstract

The article deals with some aspects related to the means used by actors to give prestige to their profession, from the creation of educational institutions to a moral, respectful and political discourse, from the 18th to the 19th century.

Keywords: actors; respect; profession; 18th and 19th century.

Imagen, pedagogía y respetabilidad

Aunque aún en el siglo XVIII los teatros eran como casas de vecindad, con los nuevos tiempos comienza a nacer el actor moderno, que, dentro de la sociedad del espectáculo, se sirve de los medios de comunicación y propaganda que el desarrollo

1. Palabras del actor José M.^a Rodero (en Amorós, 2020: 251).

pone a su servicio: noticias en la prensa, reseña de estrenos, escándalos, folletos, retratos en grabados o en lienzos. Si bien en España no fueron tantos los cómicos que se sirvieron del retrato, a diferencia de lo sucedido en Reino Unido y Francia, también fueron representados por los pinceles de pintores más o menos conocidos, apareciendo como individuos incorporados a la nueva sociedad, como seres iguales a aquellos que a veces los denostaban. Si no se supiera que son Isidoro Máiquez y La Tirana, al ver sus retratos, se les podría tener por dos burgueses o acomodados individuos similares a otros que pasaron por los estudios de Goya o Ribelles, si es que el retrato del cartagenero que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano y se atribuye a este último lo representa.

El actor moderno que tenía medios para ello se representó como se acostumbraba en la sociedad, como uno más entre ellos. Pero también, y de nuevo fue algo que tuvo más extensión y aceptación fuera de nuestras fronteras, con el orgullo de la profesión que ejercía, lo hizo realizando su trabajo, en acción. Este hecho muestra que ya no se consideraba la actividad cómica como indecorosa, de modo que el talento que los cómicos desplegaban en la escena era digno de ser recordado mediante una estampa o un lienzo. Es cierto que la opinión pública había cambiado mucho. En Inglaterra, Joshua Reynolds, entre otros, no se cansó de retratar a Garrick y a actrices como Abington y Mary-Ann Yates en el desempeño de sus papeles. Del mismo modo, se desarrolló la iconografía relativa al teatro, a la comedia y a la tragedia, como argumentos complementarios para avalar la trayectoria de los comediantes, su historia de adaptación a los tiempos.

En España se conservan pocas de estas imágenes, pero dan muestra del uso que se hizo de ese medio para publicitar la figura de los actores y hacerles ganar fama frente a otros, menos pudientes o capaces de atraer al público. Conocidas son las estampas en las que José Espejo interpreta a un ciego en *El careo de los majos* y en las que Máiquez encarna diversos personajes, así como las que tienen a Rita Luna por protagonista. Lo destacado en estos casos es el uso publicitario de esos medios, la consideración empresarial de la interpretación y la aplicación a una actividad recriminada de aquellos instrumentos utilizados para festejar y elogiar a otros profesionales.²

La estrategia formaba parte de otras que se dieron en paralelo en diferentes ocupaciones entre los siglos XVIII y XIX, procesos de dignificación y reformulación para que adquirieran consideración moderna y profesional, acorde con

2. Sobre el uso de los retratos por parte de los actores en la época, Aliverti (1998) y Álvarez Barrientos (2019: 117-134).

los cambios que la sociedad introducía en sus modos de relacionarse y en las coordenadas de prestigio y utilidad requeridas a los oficios. Dotarles de instituciones académicas y de planes de estudios formó parte de esos procesos que, si en muchos casos se iniciaron en el Setecientos, conocieron un gran empuje en el siglo siguiente, en especial a partir de 1845, cuando se inició el plan Pidal de reforma de la enseñanza. Los ingenieros fueron un cuerpo ejemplar en este sentido, pues aprovecharon bien las circunstancias políticas para establecer su escuela y conseguir una imagen que los tuvo por esencialmente competentes y útiles, básicamente liberales, aunque, como en todas las profesiones, hubiera elementos de diferentes ideologías. Su imagen les identificaba con el progreso y la modernidad. Por el contrario, los arquitectos, que también lucharon en el cambio de siglo por mejorar sus enseñanzas y ponerse al día en las demandas de la nueva sociedad –crearon su Escuela de Arquitectura en 1844–, eran considerados conservadores, absolutistas y no tan útiles como los ingenieros.

La puesta al día de las profesiones alcanzó a todos, militares, médicos, incluso toreros. Por ejemplo, Pepe Hillo en 1796 ya se refería a «toreros de profesión»; aun manteniendo la «cuadrilla», basada en la estructura gremial, dieron paso a una comprensión más actual de su trabajo, en la que no faltaron ni los manuales –los de Pepe Hillo (1982) y Paquiro (1983)– ni la escuela, creada en Sevilla en 1830 a iniciativa del conde de la Estrella (Romero de Solís, 2005).

Con los cómicos sucedió lo mismo. Si bastantes buscaron que se les considerara ciudadanos útiles, con una fuerte campaña desarrollada desde mediados del siglo XVIII con continuidad en sus reivindicaciones en el uso de la palabra «ciudadano» como término con el que designarse; si pretendieron que se aboliesen las leyes medievales que los tenían por seres indignos; si reivindicaron su condición de patriotas defensores de su nación frente al invasor francés; otros hubo que también buscaron el reconocimiento y la reforma de la actividad desde la instauración de centros que regularan la enseñanza de la profesión. Así, reclamaron escuelas y algunas se crearon en Sevilla y Madrid, de corta existencia (Álvarez Barrientos, 2019: 316-349), hasta la fundación en 1831 de la Escuela de Declamación Española (Soria Tomás, 2010). Estos intentos didáctico-profesionales se acompañaban de campañas dirigidas a reformar el imaginario colectivo en el ámbito de la consideración social, en las que tuvieron destacado papel actores como Isidoro Máiquez, Rafael Pérez y Antonio Prieto, estos últimos discípulos del primero y profesores en la Escuela de Declamación. Para que la nueva reglamentación fuera completa, junto a las escuelas, se publicaron manuales, a menudo traducidos que, como las mismas escuelas, no siempre fueron aceptados por aquellos comediantes que estaban instalados en

la tradición de aprender de sus colegas y sobre las tablas. Los manuales y las escuelas traían un nuevo modo interpretativo junto a una nueva gestión del oficio, que se correspondía con los nuevos gustos literarios, estéticos y sociales del público, así como con las nuevas maneras empresariales.

Pero además, dejar de aprender del modo tradicional –por vía oral, mediante la experiencia y heredando un saber que se guardaba como un secreto dentro de las compañías, como sucedía con oficios artesanales y manuales como aparejadores, albañiles, canteros y constructores–, implicaba una transformación en la noción del saber y otra que pasaba por valorar más la teoría que la práctica a la hora del aprendizaje, dejando a la experiencia en un papel subordinado, que debía ajustarse a ese modelo teórico. Estos cambios tardaron en ser aceptados, pero eran una manifestación más de los que se estaban dando en la época, en el paso al XIX, con respecto a las enseñanzas de los diferentes oficios.

Los actores fueron conscientes de que para que se apreciara su profesión debían cambiar sus hábitos de relación y sus costumbres sociales, tenían que adquirir los modales y maneras burgueses y ser ejemplares en su conducta para que no se les acusara de inmoralidad, de vileza, etc., apelativos que recogían las leyes europeas desde la Edad Media. Esta consciencia venía de antes, pero profesores como Félix Enciso Castrillón y Andrés Prieto la consignan en los manuales que escriben para uso de los alumnos de la Escuela de Declamación Española dentro del Real Conservatorio de M.^a Cristina, en 1832 y 1835, respectivamente. Es decir, esas ideas habían pasado a formar parte del plan de estudios, no eran ya solo reflexiones expuestas por diversos intelectuales cuando trataban sobre la interpretación; eran reivindicaciones que formaban parte del currículo, nociones de las que debía imbuirse el alumno. Así, el capítulo en el que Prieto reflexiona sobre el valor del profesional del escenario se titula, precisamente, «De la profesión dramática», y comienza reconociendo una realidad bastante extendida, pero aún no lo suficiente, con un lenguaje que debe mucho al léxico de la Ilustración: «la profesión dramática goza en el día de la consideración política y hace parte de las bellas artes; la estúpida preocupación ha desaparecido y el talento cómico ha tomado un nuevo vuelo con los torrentes de luz que se van esparciendo sobre todos los pueblos».³ La profesión actoral es respetable porque es útil, ya que el teatro es el medio más poderoso para «conocer y propagar los sentimientos nacionales y el amor a las artes y ciencias» (2001: 59). Prieto actualiza el discurso ilustrado, convertido ahora al lenguaje liberal, y evidencia una vez más las implicaciones políticas

3. Los procesos seguidos hasta ese momento para considerar la declamación como una bella arte y para ahuyentar los prejuicios sobre ella, en Álvarez Barrientos (2019: 135-196).

y nacionales que tenía su actividad, el compromiso de los cómicos con la organización estatal.

Explica estas ideas, para él obvias, al examinar la conducta de los cómicos y la consideración de que gozaron en diferentes tiempos y lugares, si bien lo que le interesa es destacar opiniones que presentan al actor como a un ciudadano cualquiera: «los cómicos, aunque tengan vicios, como inherentes a la especie humana, también practican las virtudes, y las cívicas en alto grado», y a renglón seguido recupera la posición que tuvieron en Cádiz contra los franceses (Álvarez Barrientos, 2019: 157-184), para recordar que él mismo, Dionisio Solís y los hermanos Máiquez defendieron a Fernando VII del «furor de los antropófagos de que se formaban la mayor parte de las huestes de Napoleón» (2001: 65-66). La utilidad y la honorabilidad de los comediantes se refrenda con otras acciones en años posteriores a la guerra, como las funciones «a favor de las urgencias del erario», o en ayuda de las víctimas de desgracias como el reciente terremoto de 1829 en el levante español. Así, pues, son sujetos políticos:

los cómicos pagan su contribución bajo la misma tarifa que los demás ciudadanos, entran en quinta y sirven en el ejército como los demás ciudadanos... ¿y no se pudiera decir que hacen algo más? Ellos dedican parte del producto de sus trabajos al alivio y consuelo de los indigentes, pues no hay teatro en España del que no se saque alguna cantidad para huérfanos, hospitales y demás obras pías. Véanse aquí, pues, verdaderos ciudadanos, instituidos con todos los sagrados caracteres de la ley (67).

La «normalización» de la figura de los comediantes no olvida su condición de buenos cristianos. Para que cambie definitivamente el crédito de los cómicos y la opinión positiva se extienda sobre todos, Andrés Prieto ve necesaria la ejemplaridad, llevar una conducta moral, pues más que cualquier otro profesional los actores están expuestos al juicio de la opinión pública. Así,

es muy esencial que el cómico se penetre de una gran verdad, y es que siendo más visible hallándose en más contacto con el público que otra cualquiera persona de la sociedad, debe necesariamente tener más circunspección y reserva en su conducta privada. El desorden y las bajas inclinaciones es lo que más se opone a la perfección de las artes, y no hay profesión que pida más entusiasmo y elevación en los modales y en los sentimientos que la del cómico.

La reputación del cómico no estriba esencialmente solo en su talento, sino en las consideraciones relativas a su persona, a su carácter y a su conducta en ciertas circunstancias, pues todo se pesa en la balanza de las opiniones. El cómico debe observarse y cuidar mucho de su exterior, de su compostura, y de tener siempre presente que las más veces se le juzgará en el teatro según se haya comportado en la sociedad (237).

Sus ideas estaban muy extendidas. Prieto las convirtió en lecciones, mientras que Larra las expuso, siguiendo el método inverso, en su famoso artículo «Yo quiero ser cómico» (*La Revista Española*, 1 de marzo de 1833), y Bretón de los Herreros en bastantes de sus críticas periodísticas. Por su parte, José Musso, atento observador del ambiente cultural y social que le tocó vivir, y en el que estuvo involucrado durante bastantes años, dio bastantes noticias en su diario sobre cómo eran percibidos por la sociedad los actores y el mundo del teatro en general. Así, por ejemplo, hace apreciaciones sobre la dedicación de los particulares a la escena en compañías privadas, demostrando el interés por el espectáculo y la ninguna aprensión de los jóvenes a ser tildados de «cómicos». El 31 de enero de 1831 comenta que, en Lorca, localidad de Murcia, se «han formado dos compañías cómicas y cada una ha construido su teatrillo con decoraciones». Estrenaron una comedia en prosa de Félix Enciso Castrillón, impresa en 1816 y reeditada ese año, titulada *Eduardo en Escocia o la terrible noche de un proscrito*, «pieza de circunstancia», en su opinión. Pero lo importante es que los aficionados, en asentada tradición, no dudan en divertirse valiéndose del teatro: «las compañías se han convidado mutuamente y, si hemos de juzgar por este primer ensayo, se aplauden también mutuamente. Por lo demás, no hay que buscar aquí el teatro de Atenas o el de París, ni Talmas ni Máiquez; son jóvenes que tratan de divertir a sus amigos y de divertirse y nada más», sin temor a ser objeto de crítica o maledicencia por parte de sus vecinos.⁴

Los actores formaban parte del imaginario cotidiano y algunos de ellos incluso de la cultura popular, de modo que era frecuente encontrar anécdotas sobre sus vidas y pequeñas biografías en obras misceláneas de gran difusión. Así, por ejemplo, el mencionado Musso, a la altura del 1 de octubre de ese mismo año, daba noticia de unas *Sales cómicas, agudezas y rasgos de imaginación de autores españoles y extranjeros*, en las que, junto a poemas y epigramas, había piezas en prosa sobre asuntos variopintos y noticias acerca de María Ladvenant e Isidoro Máiquez, dos de los actores que figuraban en el Parnaso de los cómicos. El hecho de que ambos se codeen con figuras universales asentadas en la cultura como Feijoo, Samuel Johnson, Molière y otros, les concede un relieve y una aceptación que los asimila a ellos. El relato biográfico que se hace de Ladvenant insiste en los elementos mencionados por Prieto: en su lengua «anidaban las gracias y en cada acción residía Apolo [...]; era digna de colocarse entre las afectuosas actrices antiguas y modernas», y fue elogiada por Nicolás Fernández de Moratín. Pero, sobre todo, su muerte dejó

4. Las citas proceden del Diario de José Musso Valiente, Archivo Municipal de Calasparra, Fondo del Conde del Valle de San Juan. Agradezco a David García López (Universidad de Murcia) estas informaciones sobre Musso.

un «sentimiento general» porque fue «ejemplarísima» (1836: 267-268. Cito por la segunda edición).

De Máiquez se hace una sucinta biografía que insiste en los tópicos ya asentados, sin atender a ninguno de los extremos políticos de su vida, para destacar que supo «con admirable maestría» acomodar lo aprendido en Francia «al carácter español, que es su mayor mérito» (269). En un texto casual, confeccionado para el entretenimiento de las horas de tertulia, pero en el que se aprendía, se transmitía así mismo el valor de algunos representantes del arte de Talía, su condición de españoles inteligentes, patriotas, cooperadores a la grandeza nacional. Esta normalidad era consecuencia de lo iniciado en el siglo XVIII y conoció una formulación multitudinaria en el *Diario Literario-Mercantil* del 26 de abril de 1825, donde casi en forma de decálogo se sistematizaba ese estado de opinión, privilegiando la perspectiva moral. El artículo anónimo titulado «¿Qué haría yo si fuera cómico?» se dirige primero a éstos y luego a las actrices explicando cómo ha de ser el actor ideal en lo profesional y en lo moral. Un prototipo perfecto de ser humano dedicado a la interpretación. En su interés por definir el nuevo modelo de cómico comprometido con su oficio, el articulista destaca la falta de conciencia profesional, amparada en parte en el mantenimiento de tradiciones y rutinas que no son ya de recibo en la nueva sociedad liberal. Valgan algunos ejemplos:

¿Qué haría yo si fuera cómico?

[...]

Si yo fuera cómico dedicaría toda la mañana a estudiar mis papeles, a leer poetas, historiadores, viajeros, y conseguiría con esto una instrucción esencial de que carecen la mayor parte de los que siguen la carrera del teatro.

Si yo fuera cómico asistiría puntualmente a la lectura de las piezas que han de representarse, escucharía sin distraerme, juzgaría de una obra nueva por la impresión que me hiciera en total, y sin atender exclusivamente al papel que me tocara desempeñar; ningún respeto, ninguna recomendación particular influirían sobre mi voto. En los ensayos, a los cuales nunca faltaría, pediría alguna vez consejo al autor sobre el modo de manifestar su pensamiento, y no creería saber siempre más que él lo que se propuso decir. Llevaría tan adelante la modestia que me resignaría a tratarle como a un igual, y puede ser que llegase a persuadirme que el genio que inventa tiene una especie de superioridad sobre el arte que ejecuta.

Si yo fuera cómico tendría mucho respeto al público, y preferiría renunciar a una diversión, a ser causa de que no se representase por culpa mía una comedia anunciada. No digo que no estaría jamás enfermo, pero cuando se avisase al público que lo estaba, no me verían en otra parte que en la cama. Por lo demás, mi profundo respeto hacia el público no llegaría hasta el punto de someterme a sus caprichos y sacrificarle mi dignidad de hombre y el interés del arte.

Si yo fuera cómico enseñaría lo que supiese a los jóvenes que principian la carrera, y tendría vanidad en formar artistas que pudieran sucederme. No rehusaría tampoco hacer alguna vez papeles subalternos, aunque no fuese sino para enseñar a los que los representan comúnmente el partido que se puede sacar aun de los más inferiores.

Si yo fuera cómico reflexionaría mucho sobre mi arte, y todas las noches me daría cuenta a mí mismo de las observaciones que hubiese hecho sobre mi papel, sobre el efecto que había producido en el público, escribiéndolas para que no se me olvidasen, o para componer al fin de mi carrera unas memorias, en las cuales puede ser que fijase la teoría de un arte confiado hace ya demasiado tiempo a las preocupaciones de la rutina y a la incertidumbre de las tradiciones.

¿Qué haría yo si fuese cómica?

Pensaría cuando estuviese en presencia del público que no se hablaba menos en los palcos y lunetas de mi conducta que de mi habilidad, y que para las cómicas existen dos reputaciones, una que deben ganar, y otra que pueden perder.

[...]

Si yo fuese cómica no confundiría el culto de Venus con el de Talía, y cuando hubiese recibido la manzana de Paris, no creería que tenía en mi mano el laurel de Apolo.

[...]

Si yo fuese cómica no tendría intimidación con gente ordinaria, temiendo que se me pegase insensiblemente algo de sus modales, y procuraría tratar con personas señaladas por su talento y finura, de quienes aprendería sin que ellos lo conocieran una porción de pequeñeces que acreditan la buena educación y que tal vez no podrían enseñarme otro género de amigos.

Si yo fuese cómica no quisiera poder pintar los vicios sino según los había observado en otros y, al contrario, quisiera expresar todos los sentimientos delicados según los experimentaba en mí misma.

[...]

Si yo fuese cómica no me ocuparía de ningún chisme mientras estuviese en el ensayo, no rehusaría una pieza bonita si mi competidora tenía en ella un papel interesante, y procuraría que no hubiese muchas faltas contra la ortografía en el billete en que escribiese para excusarme de trabajar por estar indispuesta.

Si yo fuese cómica conocería que el instinto no basta para suplir la habilidad, y que debía tener un poco más de instrucción que las demás mujeres; buscaría esta en los buenos libros y en la conversación de las personas ilustradas, que preferiría a la cháchara de mis apasionados ignorantes.

Si yo fuese cómica no quisiera serlo sino en el teatro, ni que las personas que tuviesen relaciones conmigo pudiesen creer que solo trataba de hacer bien el papel que me convenía.

[...]

Si yo fuese cómica procuraría ennoblecer mi profesión con el brillo de mis triunfos, con mi desinterés, con mi fidelidad; alejaría de mí todos los chismes,

todas las intrigas para lucir yo y deprimir a las otras, y tendría más vanidad en que el público me estimase un poco que en lograr los mayores aplausos.

Si yo fuese cómica quisiera ser benéfica, amable y buena fuera del teatro, a fin de que mi retirada de él no pareciese una renuncia a todos los placeres del mundo.

[...] (1825: 102-103).⁵

Las indicaciones tanto se dirigen a aspectos interpretativos como morales, a la consideración en que se debe tener a la profesión para alcanzar la dignidad laboral y social, que se consigue dentro y fuera de los escenarios. El diarista propone un modelo profesional desde lo técnico, lo artístico y lo moral, así como desde la actitud intelectual que ha de tener, como gestor de un oficio en el que continuamente se aprende pero que, además, está, como recordaría Prieto, expuesto a la mirada crítica o con prejuicios de los otros. Por eso, más que nadie, el cómico debe ser ejemplar. La propuesta es una reflexión moral sobre el tipo de profesional que se desea, sobre las condiciones que le faltan y los errores que comete, pero también sobre cómo es visto, considerado y valorado. El planteamiento continuaba vigente en el siglo XX, cuando el actor José M.^a Rodero señalaba: «Es necesario que los actores nos ganemos, con nuestro comportamiento, con nuestro estudio, con nuestra dedicación, el respeto del público» (en Amorós, 2020: 251).

Lo que se perseguía, por tanto, en aquellos años era conseguir la condición de ciudadanos, como ya la tenían otros profesionales. Andrés Prieto, en su *Teoría del arte dramático*, considera siempre que los cómicos son ciudadanos, lo mismo que no pocos teóricos del XVIII, que emplearon ese término para dirigirse a los actores. Son ciudadanos por su utilidad al Estado, porque colaboran en la buena marcha social pagando sus impuestos como los demás, alistándose cuando hay que defender a la patria, etc. Cuentan, además, con una Escuela de Declamación Española desde 1831, es decir, con una escuela patrocinada por la reina, que legitima su profesión y los muestra como sujetos válidos, que cuentan con una institución en la que aprender, similar a las que existen para otras profesiones. Precisamente, un par de años antes, en concreto el 28 de mayo de 1829, José Musso Valiente comentaba en su diario que ese día, en Madrid, habían hecho «los cómicos honras solemnes por la reina en [la iglesia de] San Sebastián». Y añadía, señalando los avances cívicos y ciudadanos conseguidos:

No deja de formar contraste el estado de los cómicos en España, tachada por los extranjeros de preocupada y fanática, con el de los mismos en Francia, preciada de ilustrada y tolerante. Allí están excomulgados y aquí forman una

5. El texto completo puede leerse en Álvarez Barrientos (2019: 302-308).

congregación o hermandad bajo la advocación de N.^a S.^a de la Novena, y tienen en las funciones eclesiásticas la misma parte que los demás fieles (Musso, 2004: 158).

Enseñanza del oficio: la Escuela de Declamación Española

La creación de la Escuela, primero cátedra, dentro del Real Conservatorio de M.^a Cristina, en 1831, responde a la política de erección de centros culturales, de entretenimiento y de educación, privados o no, propia del momento liberal, heredada de la tendencia cultural borbónica dieciochesca. A los del Setecientos y al Museo de Pinturas, de 1819, se sumaron el Ateneo en 1822 (y de nuevo en 1835), el Conservatorio de Artes y Oficios (1824), los museos de Artillería y de Ingenieros en 1827, tras haberse escindido el Militar creado en 1803, el Real Gabinete Topográfico (1831), el Liceo Literario y Artístico en 1837 y otros, por citar solo centros madrileños. Una política que, en el orden profesional, debería contemplar las diferentes leyes y reformas de la enseñanza, desde la del ministro Alejandro Mon hasta llegar en 1857 a la conocida como Ley Moyano de Instrucción Pública, que otorgó a la declamación la categoría de estudio superior.

Se llamó Escuela de Declamación Española, y no Escuela Española de Declamación, porque lo que se enseñaba era eso, el modo o la modalidad nacional de interpretación, frente a los modelos franceses, italianos, etc. Desde el siglo XVIII se hablaba de «declamación a la española», a la francesa, etc., para diferenciar las distintas escuelas y, en clara evidencia nacional, competir por el prestigio cultural. El nacionalismo que alcanzaba a todas las artes, pero también a la industria y a cualquier manifestación susceptible de expresar una posición propia que diferenciara. En momentos de fuertes procesos nacionalistas, junto al modo español de interpretar, caracterizado por la fogosidad, surgieron y se asentaron las escuelas de pintura, por ejemplo, y así se organizaron los museos: escuela española, flamenca, etc. La cultura también era un sistema de identificación nacional, un modo de prestigio e influencia sobre las otras naciones.

Por tanto, la Escuela debía formar actores españoles, es decir, en la declamación a la española. Pero, además de esta función identitaria, estudiar en la Escuela, en teoría, proporcionaba distinción profesional y moral y ciertas facilidades de contratación que no siempre se cumplieron. La trayectoria de varios de esos alumnos fue brillante o bastante lucida, como las de Julián Romea y su hermano Florencio, el cómico Mariano Fernández, los hermanos Boldún, el bufo Antonio Arderius y otros (Soria Tomás, 2010: 156-181). El análisis de las listas de actores contratados muestra que de la Escuela salió un buen número que estableció una red de relaciones vinculada a las empresas teatrales

y en algunos casos a importantes políticos, como en el caso de Julián Romea, evidenciando un cambio estructural en la condición profesional del actor, que ha dado pasos importantes en su normalización social. Se cumplía en parte el objetivo del centro de ser una palanca para la colocación de intérpretes en el mercado laboral y su inserción en el tejido social, como individuos respetables.⁶

Si la Escuela de Declamación Española mejoraba la imagen social y profesional de los actores, también intentó prepararlos para que ejemplificaran el modelo ideal de intérprete, respetuoso de la religión y del rey. Algunos de ellos, sobre todo los vinculados a la enseñanza, lo representaron sobradamente y fueron reconocidos con nombramientos y distinciones. Carlos Latorre, José García Luna y Julián Romea fueron nombrados Caballeros Supernumerarios de la Orden de Carlos III en 1847, y Antonio de Guzmán lo fue en 1856 (Soria Tomás, 2020: 419).

Pero, si hubo quien alcanzó éxito gracias a su paso por la Escuela, otros la criticaron por considerarla ineficaz en el logro de sus objetivos. Es el caso de Gaspar Gómez Trigo, que pasó por sus aulas y se dedicó a componer zarzuelas. En 1850 exponía su decepción, en línea con la crítica publicada por Mariano José de Larra el 1 de marzo de 1836 en *El Español*, en la que señalaba que los alumnos aprendían las maneras, defectos y clichés del profesor, no un método para desarrollar sus aptitudes. Denunciaba Larra la poca ambición de la institución y de sus docentes, contentos con su sueldo, su tratamiento de *don* y poco más.

Se crearon dos cátedras de declamación; se asignaron a cada una seis mil reales, o cosa semejante, por vía de honorarios; se nombraron dos catedráticos, individuos de las compañías de Madrid; se les dio 'don' en los oficios de nombramiento [que lo destaque da cuenta de la novedad que supuso], y muchachos en los bancos de la escuela, y se les dijo: 'Enseñad ahí cuanto sepáis; ya tenéis casa, uniforme, *don* y seis mil reales; ya está el teatro protegido; ya verán ustedes los actores que salen'. Y ya lo hemos visto, por cierto (Larra, 1997: 464).

Gómez Trigo señalaba que nada se aprendía, salvo «a leer con algún sentido» (1850: 49); que, de las dos horas destinadas a la declamación, una se perdía y la otra se empleaba en recitar fragmentos de comedias. Revelaba que no se exigía ninguna preparación ni requisitos para entrar y se aceptaba a todos los solicitantes, aunque no tuvieran cualidades (50). Finalmente, resultaba

6. José Musso comenta el 27 de abril de 1836 que «el Conservatorio ha tenido más de trescientos discípulos y ya se han colocado setenta y cinco. En el día tiene unos ciento cincuenta externos». Diario de José Musso Valiente, Archivo Municipal de Calasparra, Fondo del Conde del Valle de San Juan.

una pérdida de tiempo asistir a las clases porque, como indicó Larra, solo se asimilaban resabios y amaneramientos. Y en el plano práctico, haber pasado por ella no servía para contratarse.

Ahora bien, el crítico alumno aportó soluciones para mejorar la enseñanza del cómico, al que consideraba profesional con una importante misión social. Estas implicaban un cambio de paradigma, pues, frente a la falta de selección, había que eliminar a cuantos no tuvieran condiciones, y emplear docentes que no fueran actores para que los alumnos desarrollaran sus capacidades y no aprendieran solo sus tics. Al mismo tiempo, debía constituirse una comisión que supervisara las clases, los programas y la selección de los estudiantes, que habían de llegar con conocimientos básicos en historia y gramática (54). Pedía un buen teatro en la Escuela que serviría, además de para ensayar, para proporcionar ingresos, y una biblioteca. Por último, era necesario establecer un currículo que fijara la duración de la carrera, hacer exámenes y entregar al finalizar los estudios un diploma útil para la contratación (56). Todo ello contribuiría a olvidar el descrédito de la profesión, que él sí observaba aún, y a limitar el número de los que formaban el «no reducido batallón de comediantes de España» (51), dedicados a la escena creyéndola carrera fácil, cuando no lo es.

Con las reclamaciones de Gaspar Gómez Trigo a mediados de siglo da la impresión de que nada había cambiado, aunque no fuera así; es lo propio de periodos en que algo no ha terminado de nacer, ni de morir, y no es posible juzgarlo con claridad. Por supuesto, la situación no era igual en Madrid que en provincias, ni en una compañía estable que en otra de la legua, que seguían arrastrando mala imagen y falta de profesionalidad. Claro que en el caso de estas compañías se puede hablar de «otra» profesionalidad, pues debían desempeñarse con medios y recursos muy escasos, en locales sin posibilidades, en geografías alejadas de las corrientes estéticas, entre prejuicios, etc.

En todo caso, que los actores contaran con una escuela, implantada después en otras capitales, marcó un antes y un después en su consideración, ya fuera social, artística o profesional, y, al mismo tiempo, a algunos de ellos les proporcionó una salida o continuidad laboral una vez acabada su carrera sobre las tablas, aunque hubo quien compaginó ambas actividades, precisamente en unas décadas de profundos cambios laborales. Ser profesor en la última etapa de sus vidas, como les ocurrió a Carlos Latorre, a Rafael Pérez, a Joaquín Caprara, a Julián Romea, a Matilde Díez, por solo citar conocidos intérpretes, mostraba la transición sufrida, el prestigio alcanzado, la ascensión en la escala social, pues ser profesor en la Escuela, a un lado la dimensión personal, simbolizaba

el reconocimiento de la utilidad del gremio y como ciudadanos, avalado por la propia Corona que la patrocinaba (Álvarez Barrientos, 2008).

Isidoro Máiquez, entre la respetabilidad y el mito

Pero además de estrategias institucionales y administrativas para hacer respetable su profesión, los cómicos se valieron de otros recursos, comunes a bastantes oficios. Uno de ellos fue proporcionarse un panteón de actores ilustres, que reivindicara su actividad del mismo modo que hacían artistas, artesanos, intelectuales y políticos; se proveían con una tradición respetable que les avalaba. No fueron una excepción, pues lo mismo ocurría en otros países. Mientras muchas profesiones tenían su patrón, también ellos se hicieron con uno, en este caso laico, que fue Roscio, actor elogiado por Cicerón que alcanzó gran prestigio en Roma y simbolizó todo lo deseado para conformar la imagen positiva de la comunidad actoral: integración social, respeto artístico, utilidad, prestigio y poder económico. Roscio fue el santo laico de los actores en todos los países, que en seguida se nacionalizó, de modo había Roscio francés, Talma; Roscio español, Máiquez, etc.⁷

Pero, junto a ese patrón internacional, cada Estado se dotó de los suyos propios, del mencionado panteón. Y en él, entre todos los actores españoles, el que sobresalía como verdadero mito era Isidoro Máiquez, pues reunía los elementos para convertirse en una figura referencial, tanto por sus éxitos interpretativos y su trabajo en pro de la profesión actoral, como por lo que sufrió a manos del Absolutismo. Fue un héroe romántico del que se apoderaron los liberales de 1820, que se sirvieron de él para sus reivindicaciones político-culturales. Convertido en referente válido por y para los nuevos tiempos, el actor Isidoro Máiquez daba prestigio artístico, moral y político a los cómicos (Cotarelo y Mori, 2009; Álvarez Barrientos, 2019: 135-196), además de a los mismos liberales, que encontraron en él a un mártir de su causa. Así se vio en el momento de su muerte en 1820, cuando se le dedicaron poemas y artículos en los que, sobre todo, se reivindicaba su labor modernizadora de la profesión actoral (y de España, por extensión), frente a las dificultades que las instituciones del Antiguo Régimen oponían a ese proceso. Los articulistas solicitaban una y otra vez un reconocimiento amplio y duradero del personaje: homenajes, bustos, funciones, que inmortalizaran su memoria, mientras deseaban que el gobierno –en un acto que lo distinguiría de las malas prácticas absolutistas

7. Existe también un santo católico, san Ginés, actor romano en el siglo III, que es el patrón del os actores. Su festividad se celebra el 25 de agosto. Lope de Vega dedicó a su figura su comedia *Lo fingido verdadero* (Álvarez Barrientos, 2019: 172).

de la política anterior— amparara a su huérfana. Los liberales utilizaron la muerte de Máiquez como oportunidad para mostrar su proyecto político, para ejemplificar la diferencia e instituir prácticas que servían para elegir referentes laicos que consolidaran una visión moderna de la sociedad.

Se publicaron, así, necrológicas del actor que si, por un lado, lo mitificaban, por otro, eran un elogio de la melancolía, en tanto que ocasión perdida de regenerar la profesión. Junto al obituario aparecido en *El Universal* y alguno otro (Álvarez Barrientos, 2009: 58-66), especial interés tiene el que vio la luz en los números dos y tres de *El Cetro Constitucional. Semanario Político*. En él, el actor es sinónimo «de lo bueno y de lo útil» que hay en España, mientras se lo presenta como un héroe sin recursos ni educación, pero con gran genio para sobreponerse a las circunstancias adversas que le estorban llevar adelante su intuición. Máiquez es genio lego, individualista, único porque posee cualidades que no se hallan en otros. La construcción del personaje se ajusta a las reglas románticas, de modo que la imagen propuesta, ideal, para los profesionales de las tablas habría de amoldarse a ella:

Dotado de una figura elegante, de una fisonomía expresiva, de un corazón sensible, de una imaginación vivísima, de un carácter enérgico, tuvo además (así que llegó a la edad de la razón), un espíritu tan observador que le hizo adquirir cierto tacto tan fino y delicado, que le sirvió luego para expresar debidamente lo que supo sentir y distinguir, antes de aprender (1820: 34).

La construcción romántico-liberal continúa al señalar que apenas sabía leer en su juventud y que aprendió a escribir en edad avanzada; que «reflexionaba y observaba» y llegó a la conclusión de que debía «buscar en el estudio de la naturaleza el infalible medio de imitar con verdad los distintos afectos que tenía que expresar» (35). Así, Máiquez sería alguien con una misión, con un proyecto casi desde siempre, con un plan visionario de reforma de los teatros, es decir, de regeneración de España desde el arte, por el que clama, incluso si debe enfrentarse al gusto popular y a las autoridades. No dudó, por tanto, en llevarlo a cabo porque su destino era corregir los defectos y los errores, tanto de los cómicos como del público: «También se convenció de que para plantear la reforma que proyectaba, y llegar él mismo a ser un verdadero cómico, era indispensable empezar por chocar con la opinión pública, sembrando desaires para recoger a su tiempo aplausos y merecida reputación» (35). Es decir, el héroe no duda en inmolarse ante la incomprensión generalizada porque su comprensión de los hechos va más lejos al tener una visión/ misión histórica de la que carece el vulgo.

La construcción del mito referencial, tanto para los profesionales, como para los políticos, continúa en el siguiente número del semanario. El actor es

célebre, arrogante porque es independiente, sabe lo que quiere y que está en lo cierto, convencido de su decisión y de su propósito, sabe cuál es su destino y que es capaz de doblegar al público (3). El sacrificio lo lleva a París, donde, sin saber la lengua francesa, es ayudado por la condesa-duquesa de Benavente; allí se codea con grandes actores como Talma y con literatos, «rectifica sus ideas» y consigue un método que, sin imitar a los franceses –esto siempre se destaca–, sirva en España (7-8). «Creó un nuevo sistema de representación, más natural, más variado y el único que convenía a espectadores españoles» (9). Por las observaciones que hace, el responsable de la necrológica considera la de actor profesión, y profesión esencial al panorama de la nación, pues muestra el grado de civilización alcanzado, así como las implicaciones políticas que la actividad tiene, ya que no pocas veces los gobiernos se sirvieron de los cómicos, como de los escritores, para difundir sus planes y proyectos.

Según la perspectiva liberal, con su nuevo método, Máiquez retrataba a la sociedad, mostraba de qué forma el triunfo del mérito, aunque fuera individual, beneficiaba a todos (11-12). Pero su carácter y la consideración liberal de su profesión, el hecho mismo de profesionalizar la actividad, chocaron contra los gobiernos absolutos, cuyo sistema de producción artística se ajustaba a otras coordenadas, las cortesanas. Hacer la biografía/elogia del cómico era hacer la crítica del anterior periodo político. Desde el siglo XVIII, al menos, se luchaba porque se entendiera que el del actor era un «arte liberal», de modo que no pocos en la época, incluido Isidoro, intentaron alcanzar la independencia necesaria para desarrollar sus capacidades, que el sistema cortesano de producción artística, basado en la protección y el encargo, no les coartara porque, además, los trataba como criados, no como a iguales. Este sistema cortesano, si beneficiaba a muchos, no dejaba que se desplegaran las posibilidades creativas individuales, sujetas a modas y convenciones. Contra ello luchó Máiquez, además de contra el control excesivo que las autoridades ejercían sobre los comediantes, y por todo ello fue castigado hasta el exilio, momento que se aprovecha para cargar las tintas emocionales (17). La necrológica termina reclamando los honores que se deben al genio, el reconocimiento a la «gloria e ilustración nacional» que es Isidoro, el monumento que lo recuerde a las generaciones futuras y lo salve de la indiferencia de la olvidadiza patria, para finalizar con el soneto que Leandro Fernández de Moratín –exiliado– dedicó a su muerte.

La asimilación del personaje al liberalismo se da mediante otro «Soneto en la muerte del inimitable actor español Isidoro Máiquez», publicado en *El Cetro Constitucional* el 27 de marzo de 1820, en el que se refiere uno de los mayores y más conflictivos éxitos del actor, y se destaca, por si no hubiera quedado claro,

su perfil liberal. El soneto trata sobre la tragedia *Roma libre*, representada en 1813 y en otras ocasiones, en la que interpretaba a Bruto, siempre con buena acogida, incluso con exaltadas respuestas del público, que salía a la calle inflamado del deseo de libertad. Mesonero Romanos recordaba en sus memorias que cuando recitaba determinados versos de la obra «el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y vitorear», por lo que «los soldados de la guardia tomaban las armas» para controlar el desorden (1944: 257). Por eso, en la composición, de entre las «ínclitas sombras» que le hacen coro y le aplauden, una le habla así: «Toma, le dijo, al lado mío asiento, / que Bruto soy, libertador del Tibre/ Parta el laurel la mía con tu frente/ que, aunque por Roma fui padre sangriento, / no más grande que tú, no fui más libre» (1820: 4). El autor de este soneto es Dionisio Solís, su amigo y colaborador, compañero de ideas políticas y responsable de gran parte de su fama y éxito, pues él adaptaba las obras a sus capacidades y le enseñó no poco del nuevo arte de representar, dejando a un lado la repetida referencia a Talma. Por otra parte, la lectura política de la figura, como se ve, se impone siempre.

Por las mismas fechas, *El Constitucional* del 25 de marzo de 1820 daba, así mismo, noticia de su fallecimiento y, siempre en clave liberal, añadía una nueva percepción, pues España se encontraba en una nueva época, de justicia para todos y de reconocimiento del mérito frente al capricho y la injusticia anteriores. Según la interpretación del periódico, en este nuevo tiempo han desaparecido las clases y se puede reconocer el genio, pertenezca a la que pertenezca y sea cual sea su oficio:

El teatro español acaba de hacer una pérdida irreparable. El célebre Isidoro Máiquez ha fallecido en Granada (después de una larga y penosa enfermedad) el 18 del presente a la una y media de su mañana, llorado de cuantos amaban la gloria nacional y, por consiguiente, las bellas artes. Recogemos en este momento cuantas noticias puedan tener relación con los sucesos de su vida, para dar incesantemente a nuestros lectores una idea, si no cabal de su singular mérito, al menos la que pueda ser suficiente a calificarle; y nos persuadimos que este homenaje les será grato, pues llegó ya el día en que se puede tributar impunemente las debidas alabanzas al verdadero genio, sea cual fuese la clase a que pertenezca el individuo (4).

La mitificación del actor y el reconocimiento de un miembro destacado de la profesión cómica continuaron en periódicos como *El Universal* y *El Censor*, ejemplo del culto a la personalidad de los grandes hombres y al nascente concepto de la celebridad, que se manifestó mediante un homenaje teatral en septiembre de 1821 titulado *El apoteosis de Isidoro. Composición alegórica para representarse en el teatro del Príncipe en la noche destinada para el beneficio en*

obsequio de su memoria. El compromiso social obligó a que los beneficios se destinaran a su hija. La pieza termina con estos versos:

Libre España de infames cadenas,
a sus hijos mil premios ofrece,
y a su gloria sin duda merece
el impulso que activa les da.
Con las artes la patria prospera:
españoles, sin ellas no hay nada;
apreciadlas y Europa admirada
de ilustrada la palma os dará
(en Cotarelo y Mori, 2009: 475).

El encumbramiento del «Rosco español» era también el de la civilización y las artes y, en concreto, del arte cómico. El proceso continuó con diferentes actos, siendo seguramente su hito más importante la construcción del monumento que los hermanos Julián y Florencio Romea, y Matilde Díez, financiaron en Granada, la ciudad en la que murió el actor, colocado el 17 de mayo de 1839 con la divisa «Gloria al genio» y una inscripción con varios de los títulos en que destacó: *Otelo*, *Óscar*, *Los hijos de Edipo*, *Fenelón*, *García del Castañar* y otros (Reyes: 1977). Fue realizado por José Contreras y es seguramente el primer monumento levantado a un actor, lo que ha de entenderse como un gesto de legitimación y orgullo profesional, como una muestra de respeto a uno de los ángeles tutelares de la profesión. Ángeles y mitos que se van sucediendo, olvidados unos al nacer otros, y que tienen diferentes funciones según las épocas: Máiquez, Julián Romea, Margarita Xirgu, Fernando Fernán Gómez, etc.

En ese mismo proceso de apropiación de la figura, aunque en otro ámbito, la ciudad de Cartagena también quiso que el actor fuera suyo, aunque salió para no volver nunca a ella, y en 1927 se inauguró una estatua en su honor. De igual modo, en 2020 el ayuntamiento de la ciudad ha celebrado el aniversario de su muerte.

Julián Romea, el actor respetable

Julián Romea fue uno de los primeros alumnos de la Escuela de Declamación. Procedía de una familia acomodada cuya riqueza vino a menos. Comenzó a representar en 1833, con el método naturalista que empleaba Maiquez, tras haber pasado dos años por las clases de Carlos Latorre. El relato que se hace de su vida es relativamente parecido al que se hizo de su coterráneo murciano. Ambos comparten un modelo biográfico y psicológico ya consolidado en la conformación del personaje, que es el de quien se hace a sí mismo, el héroe convertido en mito: pobreza, genialidad, soberbia, independencia, soledad y

conciencia desde muy pronto de estar abocado a una ineludible misión. En Isidoro es la de renovar la declamación; en Romea, prácticamente lo mismo. Pero en su caso, llega el triunfo y el reconocimiento, en forma de ascenso social, empleos, distinciones y medallas, no la muerte en soledad y loco. Por otro lado, mostrando el cambio de los tiempos, si Isidoro no dejó testimonios escritos sobre sí mismo, Romea sí, en los que aprovecha para vincularse con el modelo deseable y con la figura destacada que fue Máiquez, renovadora de la escena: «Desde muchacho –escribe en 1866 en *Los héroes en el teatro*—, un instinto me apartaba de esa rutina [interpretativa] y buscaba con ansia otra cosa, que ni formular sabía, pero cuya necesidad sentía» (2009: 193). Con estas palabras se presenta como un iluminado con una misión, un romántico llamado a revolucionar la interpretación. Como Máiquez, está solo ante el mundo, pero tiene carisma, una cualidad gracias a la cual puede hacer frente a las adversidades y triunfar (Berenson y Giloi: 2010).

Las biografías, a menudo noveladas, que escriben sobre ambos coinciden en sus comienzos difíciles, en su generosidad, en su capacidad para la amistad a pesar de su altivez, en sus matrimonios desafortunados, pero se alejan al tratar de la muerte, pues si la de Isidoro fue en el destierro y abandonado de casi todos, inhumado en Granada casi en el olvido, la de Romea es entre amigos, con entierro multitudinario por las calles de Madrid, en carroza cuyas cintas llevaron diferentes personalidades de la política y la cultura, con parada en lugares simbólicos como el Teatro Español, desde cuyos balcones, con colgaduras negras en señal de respeto y luto, observaban su paso y se despedían actrices de ese coliseo y del de la Cruz. El reconocimiento y el duelo fueron máximos y populares al paralizarse la capital para rendir homenaje al intérprete. Si Máiquez fue el «Roscio español», Romea es el «Talma español»; si para el primero se pidieron distinciones y un busto que lo inmortalizara, el famoso Ernesto Rossi, desde el escenario barcelonés donde se encontraba trabajando al conocer la noticia de su muerte, pidió igualmente un monumento a su memoria (Reyes, 1977: 212-216).

Al fallecer en 1868, la noción de gran hombre estaba asentada entre la población y en la rutina y los ritos del reconocimiento institucional, de manera que es posible hacer ese tipo de grandes manifestaciones de afirmación y gratitud. En el siglo XVIII se dio algo similar cuando falleció el 1 de abril de 1767 María Ladvenant, hasta el punto de que parte de la calle de Atocha y los alrededores de la plaza de Antón Martín se llenaron de público deseoso de acompañarla en su último viaje. La noticia eclipsó la de la expulsión de los jesuitas ese mismo día, inadvertida para la población (Cotarelo y Mori, 2007; Álvarez Barrientos, 2019: 106-108). La diferencia con el caso de Romea es que esta manifestación

fue espontánea, no organizada por la Administración. Hubo que esperar cien años para que un intérprete recibiera un tratamiento similar, aunque mayor: los actores, al menos algunos de ellos, habían entrado en el grupo de individuos y profesionales con derecho a ese tipo de distinción que otorga el Estado. Pero recuérdese que Romea era, además de actor, escritor y académico, miembro de la orden de Carlos III, cuyo manto azul tachonado de estrellas envolvió el féretro, y gentilhombre de S.M.; alcanzó unas honras que ningún cómico hasta entonces logró. Pero, aun así, es posible que en ese entierro no se reconociera tanto al hombre distinguido (académico, cortesano, etc.), cuanto al más conocido como actor, sin olvidar, antes al contrario, sus contactos con gobernantes, apenas explorados por la crítica, pues sus dos hermanas se casaron con sendos políticos: Cándido Nocedal y Luis González Bravo, lo que implicaba ampliar la red de relaciones y contactos (Cano Benavente, 1968: 115-129).

Romea se había hecho a sí mismo, lo mismo que los cónyuges de sus hermanas, que Máiquez y Matilde Díez, la esposa del actor, como tantos en esa profesión. Todos ellos, por otro lado, muestran la movilidad social que se daba en la sociedad madrileña al menos desde el siglo XVIII, y que en el mundo del teatro decimonónico tiene que ver con el abandono del ya mencionado antiguo sistema cortesano, con el olvido de la antigua estructura de producción teatral amparada por instituciones como el Ayuntamiento y con la asunción de un sistema empresarial privado, más arriesgado que el antiguo, en el que los altibajos eran frecuentes, como le sucedió al mismo Romea al frente del Teatro Español, en el que trabajó durante veinte temporadas, trece de ellas como empresario (Rubio Jiménez, 2009: 21-22). La liberación comercial había empezado aproximadamente en 1823 y dos años después era una realidad contra la que se rebelaron aquellos cómicos que preferían la seguridad conocida del sistema antiguo. A los portadores de esa nueva visión empresarial les llamaron «especuladores» (Álvarez Barrientos, 2009:29), estaban liderados por Juan de Grimaldi, soldado que llegó a España con los Cien Mil Hijos de San Luis e hizo fortuna, entre otras cosas, como empresario teatral (Gies, 1988). El modelo empresarial se abandonó hasta su resurgimiento en 1836. Un cambio definitivo que dio paso a la gran variedad de manifestaciones teatrales del Ochocientos, desde la ópera a la zarzuela, pasando por el género chico, los bufos, la alta comedia, etc.

El aumento de teatros en aquella centuria, de actores, cantantes y músicos significó la definitiva profesionalización del mundo del teatro, su entrada en las estructuras económicas de la oferta y la demanda que se daba en los demás oficios, así como la creación de sociedades para la defensa de los derechos

económicos, sobre todo de comediógrafos y músicos, que se organizaron mejor que los cómicos, como recuerda Julio Nombela en sus memorias (1976: 751-755).

Bibliografía citada

- ALIVERTI, Maria Ines (1998), *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2008), Introducción a R. Pérez, *Madrid en 1808. El relato de un actor*, Madrid, Ayuntamiento, pp. 13-67.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2009), «Emilio Cotarelo, Isidoro Máiquez y la melancolía», estudio preliminar a E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y su época*, Madrid, ADE, pp. 9-90.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, ADE.
- AMORÓS, A. (2020), *Maestros y amigos. Semblanzas y recuerdos*, Madrid, Fórcola.
- ANÓNIMO (1836), *Sales cómicas, agudezas y rasgos de imaginación de autores españoles y extranjeros*, Valencia, Imp. Cabrerizo.
- BERENSON, E. y GILOI, E. (eds.) (2010), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York/ Oxford, Berghahn.
- CANO BENAVENTE, J. (1968), «Romea. Necedal. González Bravo (Vértices de un afecto fraternal)», *Julián Romea. Primer centenario (1813-1868)*, Murcia, Ayuntamiento, pp. 115-129.
- COTARELO Y MORI, E. (2007), *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández La Tirana*, ed. de J. Álvarez Barrientos, Madrid, ADE.
- COTARELO Y MORI, E. (2009), *Isidoro Máiquez y su época*, ed. de J. Álvarez Barrientos, Madrid, ADE.
- DELGADO «PEPE HILLO», P. (1982), *Tauromaquia o arte de torear. Obra utilísima para los toreros de profesión, para los aficionados y toda clase de sujetos que gustan de los toros*, ed. A. González Troyano, Madrid, Turner.
- ENCISO CASTRILLÓN, F. (1832), *Principios de literatura acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros*, Madrid, Imp. de Repullés.
- GIES, D. T. (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Empresario and Government Agent*, New York, Cambridge U.P. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511627644>
- GÓMEZ TRIGO, G. (h.1850), *La declamación. Opúsculo por...*, Madrid, Francisco García Padrós.
- MESONERO ROMANOS, R. de (1994), *Memorias de un setentón*, ed. de J. Escobar y J. Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia.
- MONTES «PAQUIRO», F. (1983), *Tauromaquia completa, o sea el arte de torear en plaza. Acompañada de un discurso histórico apologético y otro en que se proponen las*

- mejoras que debería sufrir este espectáculo*, ed. A. González Troyano, Madrid, Turner.
- MUSO VALIENTE, J. (2004), *Obras*, ed. J. L. Molina Martínez, Murcia, Ayuntamiento de Lorca-Universidad de Murcia.
- «Necrología», *El Cetro Constitucional. Semanario Político*, 2, 1820, 32-36; 3, 1820, pp.3-20.
- NOMBELA, J. (1976), *Impresiones y recuerdos*, ed. J. Campos, Madrid, Tebas.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2008), *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. A. Tordera, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PRIETO, A. (2001), *Teoría del arte dramático*, ed. J. Vellón Lahoz, Madrid, Fundamentos/ RESAD.
- «¿Qué haría yo si fuera cómico?», *Diario Literario-Mercantil*, 26 de abril de 1825, pp. 102-103.
- REYES, A. de los (1977), *Julián Romea. El actor y su contorno (1813-1868)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- ROMEA, J. (2009), *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes del teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos/ RESAD.
- ROMERO DE SOLÍS, P. (ed.) (2005), *La Real Escuela de Tauromaquia de Sevilla (1830-1834)*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla/ Universidad de Sevilla.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (2009), Introducción a J. Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Los héroes del teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos/ RESAD, pp. 7-68.
- «Soneto en la muerte del inimitable actor español Isidoro Máiquez», *El Constitucional, o sea crónica científica, literaria y política*, 323, 27 de marzo de 1820, p. 4.
- SORIA TOMÁS, G. (2010), *La formación actoral. La Real Escuela de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos/ RESAD.