

# **LA ACTIVIDAD TEATRAL EN ALMENDRALEJO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX (1830-1850)**

## **THE THEATRICAL ACTIVITY IN ALMENDRALEJO DURING THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY (1830-1850)**

**Carmen Fernández-Daza Álvarez**

Centro Universitario Santa Ana

*RESUMEN: La presente comunicación tiene como fin rescatar las noticias existentes sobre la actividad teatral en la localidad de Almendralejo durante los años comprendidos entre 1830 y 1850, tiempo al que Mesonero Romanos denominó el periodo álgido del romanticismo español. Nuestra intención, además de analizar el repertorio dramático, conservado de manera parcial, es ofrecer una visión de conjunto sobre la totalidad de los espectáculos parateatrales de la ciudad en el siglo XIX, destacando la importancia social que tales manifestaciones culturales adquirieron en la villa y que no necesariamente estaban enmarcadas en su calendario festivo. Señalamos asimismo los edificios y espacios urbanos que fueron elegidos en Almendralejo para usos escénicos y aquellos donde generalmente se producían el recreo y las relaciones sociales entre sus habitantes.*

*Palabras clave: teatro, romanticismo, espectáculo, espacio escénico, Almendralejo.*

*SUMMARY: This paper aims to rescue the existing articles about the theatrical activity in the town of Almendralejo between 1830 and 1850, the period that Mesonero Romanos called the heyday of Spanish romanticism. In addition to analysing the partially preserved dramatic repertoire, our intention is to offer an overview of all the city's paratheatrical shows in the 19th century, highlighting the social importance that such cultural manifestations acquired in the town and that were not necessarily included in their calendar of festivities. We also point out the buildings and urban spaces that were chosen in Almendralejo for scenic uses and those where recreation and social relations among its inhabitants generally took place.*

*Keywords: theater, romanticism, show, stage, Almendralejo.*

**TRES CENTENARIOS: TEATRO CAROLINA CORONADO, CERVANTES Y RUBÉN DARÍO**  
**VIII Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros**  
**Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2017, pp. 189-222. ISBN: 978-84-697-7146-4**

## Introducción

Escribía Romero Tobar que los estudios sobre la historia del teatro romántico español debían considerar ineludiblemente la vida escénica en provincias y, a la par, ampliar las fuentes documentales más allá de la mera información que los textos impresos o los carteles de las representaciones pudieran proporcionarnos, todo ello con el fin de no caer en interpretaciones distorsionadas<sup>310</sup>. Poco después, y en esta misma dirección, Gies sugirió la necesidad de desviar la mirada hacia el espectador decimonónico, hacia sus gustos e intereses, pues sin esta perspectiva podría desvirtuarse la historia teatral del siglo diecinueve. Por ello (añadía) los esfuerzos investigadores no deberían centrarse únicamente en el análisis de las obras dramáticas que tuvieron y tienen una influencia significativa<sup>311</sup>. A su juicio, la historia del teatro vendría a ser la suma de la historia literaria y de la historia escénica. No obstante, una vez más, como en la generalidad de estudios anteriores, los límites de la investigación de Gies se circunscribieron a la cartelera madrileña, un hecho que se repetiría en el ensayo de Ermanno Caldera, quien reconoció el espacio restringido de su análisis, al no prestar atención a las manifestaciones teatrales en las provincias españolas, como Romero Tobar había aconsejado<sup>312</sup>.

Consultadas varias fuentes bibliográficas sobre el teatro decimonónico en diversas localidades españolas (Alcalá de Henares, Badajoz, Barcelona, Cáceres, Jerez de la Frontera, León, Málaga, Murcia, Oviedo, Palma de Mallorca, Pamplona, Sevilla, Soria, Valencia, Valladolid, etc.), percibimos la dificultad de obtener unas conclusiones equilibradas para un análisis o cotejo global, debido a las diversas metodologías empleadas en los estudios locales, tantas veces limitados por la escasez de las fuentes que además se circunscriben a espacios temporales diversos<sup>313</sup>. Abundan los estudios centrados en la segunda mitad del XIX, el periodo tardorromántico o el de fin de siglo. A esta cronología se han encaminado las tesis doctorales, monografías y artículos animados por el Centro de Investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías (UNED), dirigido por Romero Castilla<sup>314</sup>. Escasean, sin embargo, los dedicados a los primeros cincuenta años del XIX.

---

<sup>310</sup> Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid, Castalia, 1994, pág.243.

<sup>311</sup> Gies, David Thatcher. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge, University Press, 1996.

<sup>312</sup> Caldera, Ermanno. *El teatro español en la época romántica*. Madrid, Castalia, 2001, pág.7.

<sup>313</sup> Aguilar Piñal, Francisco. *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*. Madrid, CSIC, 1968; Álvarez Hortigosa, Francisco. *Historia del teatro en Jerez de la Frontera durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral (UNED, 2004); Álvarez Soler-Quintes, Nicolás, *Noticias del teatro en Oviedo durante la segunda mitad del siglo XIX*. Oviedo, Imprenta de la Cruz, 1964, 17 págs. (Separata del *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm.52) y “El teatro en Soria a mediados del siglo XIX”, en *Celtiberia*, 14 (1963), págs.263-271; Baraibar Etxeberria, Álvaro, “El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología” en *Príncipe de Viana*, nº59, 213, 1998, págs.215-245; Coso Marín, Miguel Ángel et al., *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares. 1602-1866. Estudio y documentos*. Londres, Tamesis Books, 1989; Díaz Ferruz, Joaquín, “Valoraciones de la cartelera teatral sevillana (1836-1851)” en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*. Actas del I Congreso sobre Historia y Crítica del Teatro de Comedias. Fundación “Pedro Muñoz Seca”, El Puerto de Santa María, 1995, págs.268-281; Díez Garretas, Rosa. *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982; Fernández García, Estefanía. *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*. León, Universidad, 2000; Izquierdo, Lucio, “El teatro en Valencia (1800-1832)” en el *Boletín de la RAE* (1989), LXIX, págs.257-305; Lamarca, Luis. *El teatro de Valencia desde sus orígenes hasta nuestros días*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1840; Mas I Vives, Joan. *El teatro a Mallorca a l'època Romàntica*. Barcelona, Curial Edicions, 1986; Jiménez Berrocal, Fernando y Narganes Robas, David. *El teatro en Cáceres. Archivos y Documentación (1586-1926)*. Mérida, Junta de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo, 2009; Pino, Enrique del. *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*. Málaga, Argural, 1984, 2 vols; Suárez Muñoz, Ángel. *El teatro en Badajoz: 1860-1866. Cartelera y estudio*. Madrid, Tamesis, 1997 y “El teatro en la ciudad de Badajoz en el siglo XIX. Los comienzos” en la *Revista de Estudios Extremeños*, T.LII (1996), núm.1, págs.33-49.

<sup>314</sup> Romero Castilla, José. *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid, UNED, 2011, págs.245-250.

Con este aval investigador como referencia para nuestra sencilla aportación, nos disponemos a sumar a la bibliografía existente estas breves noticias sobre la actividad teatral y parateatral en Almendralejo (Badajoz) durante los años comprendidos entre 1830 y 1850. Dejamos pendientes para ocasiones futuras el estudio de otras manifestaciones festivas y el análisis más pormenorizado de los espacios de ocio y sociabilidad de una localidad que entonces contaba con algo más de cinco mil vecinos. Estamos convencidos del interés que estos escuetos apuntes pueden tener para la historia del teatro regional, debido a las escasas noticias que de él existen durante la primera mitad del siglo XIX y, más allá, por ser conocedores de la también mermada bibliografía sobre la vida teatral en otras provincias españolas a lo largo de esas dos décadas. Es una aportación localista pero bien pudiera reflejar lo que acaso ocurriera en otros pueblos extremeños, o españoles, en el mismo periodo, que, por otra parte, coincide con los años de mayor vitalidad romántica en la escena española (1834-1849).

No es momento para la reflexión sobre los límites cronológicos del romanticismo, cuya parcelación fluctúa según las diversas interpretaciones o realidades desde las que nos asomemos: históricas, estéticas, literarias, escénicas<sup>315</sup>. Al propósito y estrechez de estas páginas tampoco conviene la revisión de los márgenes temporales del teatro romántico, cuyo inicio señalan algunos investigadores en 1834 (estreno de *La conjuración de Venecia* y el *Macías*)<sup>316</sup>, y cuya decadencia cifran en torno al año de 1850<sup>317</sup>. En nuestro caso, no hemos tenido elección para anticipar o retrotraer los límites. No los hemos elegido en función de un convencimiento personal, ni hemos optado por argumento alguno de autoridad, puesto que nos hallábamos condicionados por la fuente documental que nos servía la información para analizar la actividad teatral en Almendralejo. No obstante, los márgenes temporales a los que nos ceñimos, concuerdan con una larga tradición bibliográfica (Menarini, Caldera, entre otros) y se ajustan a la cronología del clásico repertorio madrileño (*Cartelera teatral*), obra de referencia para la presente investigación<sup>318</sup>.

No se nos escapa lo restringido y parcial de nuestra aportación, en tanto contamos con una sola fuente manuscrita, ya que la documentación del Archivo Histórico Municipal y la del Archivo Notarial de la localidad no nos han aportado ninguna noticia sustancial sobre la vida escénica almendralejense entre 1830 y 1850. A ello añadimos la ausencia de información en la prensa del siglo XIX. De esta manera, nuestras páginas vienen a sumarse a la variada disparidad bibliográfica del teatro romántico español en provincias; a un conjunto de investigaciones que, por su naturaleza, son pocas veces superponibles, en expresión de Romero Tobar<sup>319</sup>.

Un conjunto de cuadernos manuscritos de carácter privado que abarcan los años comprendidos entre 1825 y 1855 constituyen la principal fuente de la investigación. De los 24 que un día existieron, se han conservado 20 cuadernos, correspondientes a los años de 1827 a 1832; 1834 a 1849; 1851, 1852 y 1855. Los libretes autógrafos están formados por una media de cuarenta hojas cada uno, escritas en el anverso y en el reverso. Poseen paginación posterior, del siglo XX, y su medida es de 16 x 11 cm.

Contienen brevísimas anotaciones realizadas día a día, puntualmente. La extensión de los apuntes oscila desde una sola palabra (v. gr.: “Día 16: Nublado”) a doce o catorce frases. La

---

<sup>315</sup> Romero Tobar, Leonardo, op. cit., págs.100-112.

<sup>316</sup> Zavala, Iris M. *Romanticismo y Realismo. Historia y crítica de la Literatura Española* (Rico, Francisco, coord.). Barcelona, Editorial Crítica, 1982, págs.182-185.

<sup>317</sup> Peers, Edgar Alison. *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 1967. Russell P. Sebold distinguía tres periodos (1834-1844; 1844-1873; 1873-1885), algo que no deja de ser controvertido. Cfr. Ballesteros Dorado, Ana Isabel. *Espacios del drama romántico español*. Madrid, CSIC, 2003, pág.23, o González Subías, José Luis, “La extensión del romanticismo en España” en *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo*, núm.15 (2007), págs.223-237.

<sup>318</sup> Menarini, Piero, et al. *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bologna, Atesa, 1982; Caldera, Ermanno, op. cit.; *Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839*. Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Madrid, CSIC, 1961 (Cuadernos Bibliográficos, III), Simón Díaz, José (coord.) y *Cartelera teatral madrileña, II: años 1840-1849*. Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Madrid, CSIC, 1962 (Cuadernos Bibliográficos, IX), Herrero Salgado, Félix (coord.).

<sup>319</sup> Romero Tobar, Leonardo, op. cit., págs.242-243.

consigna del escribiente parecía ser *nulla die sine linea*, pues ni una sola jornada interrumpió su hábito. Llevan por título *Cuaderno de caza y otras fruslerías* y pertenecieron a Francisco Fernández de Córdoba Melgarejo (Almendralejo, 1790-Almendralejo, 1856), V marqués de la Encomienda, un personaje del que referimos alguna noticia en otro lugar<sup>320</sup>. Lo que él denominó “fruslerías”, es decir las pequeñas cosas de la cotidianeidad, son, con el paso de los años, lo más interesante de los cuadernos, muy por encima del propósito cinegético original.

A la debilidad de nuestro trabajo, debida al hecho de solo contar con esta única e incompleta fuente documental, sumamos otra aún mayor, que proviene de la discriminación de las noticias por parte del autor de los cuadernos. Es decir, no todas las actividades teatrales, parateatrales o festivas que a lo largo de los veinte años elegidos tuvieron lugar en Almendralejo fueron reseñadas o anotadas por el marqués de la Encomienda en sus cuadernos. Ello, independientemente del objeto principal del diario, fue debido bien a que el interés de los asuntos domésticos primó sobre otros (la salud es el principal desasosiego); bien a que las frecuentes ausencias de la localidad le impidieron conocer las funciones teatrales, o bien a que, aun teniendo noticia de ellas, o incluso habiendo asistido a las representaciones dramáticas, no le parecieran dignas de mención.

Por tanto, las noticias que aportamos son muy fragmentarias y vagas, y no significativas desde el punto de vista cuantitativo. Entendemos que la frecuencia de la actividad teatral en Almendralejo debió ser sustancialmente mayor, sin que podamos precisar en qué grado y con qué periodicidad. Por otra parte, hemos de añadir que, para nuestra fortuna, y quizás debido a la pasión que por las artes escénicas sintiera Francisco Fernández Melgarejo, alguna vez anotó los títulos de las obras representadas, no solo en su pueblo, sino en otras localidades, en las que se hallaba temporalmente por motivos diversos (Zafra, Mérida o Sevilla, por ejemplo). Respecto a Almendralejo contamos con la relación de algunos títulos de piezas dramáticas en los años de 1831, 1839, 1840, 1842, 1843, 1844 y 1851.

Si bien el marqués de la Encomienda jamás señaló la autoría de las obras que se pusieron en escena, la identificación ha sido sencilla pues, además del conocimiento personal de los textos por él citados, la confrontación con las carteleras de la Corte y con los repertorios de varias ciudades de provincias, así como las noticias de diversa índole que la prensa nos ha facilitado, nos ha conducido a identificar, con escasísimo margen de error, a través de los títulos citados, a la totalidad de los escritores dramáticos. Huelga expresar que mayor posibilidad de confusión existe a la hora de aventurar los nombres de los traductores o refundidores de las obras extranjeras que se representaron en Almendralejo. No obstante, nos ha parecido oportuno recordar a quienes realizaron las versiones más conocidas de esas piezas teatrales foráneas.

Se deduce así que mucho pesa la emoción sobre estas páginas. Arrancan de la necesidad por compartir con los interesados nuestra inicial sorpresa y nuestro posterior asombro: conocer que un pueblo, ubicado en la orilla oeste de España, y que en la primera mitad del siglo XIX contaba con menos de 6.000 habitantes, fue seducido por la efervescencia teatral del momento y reconocer que, con sus muchas limitaciones, hallábamos las mismas características que definieron la rica actividad dramática en las más pobladas urbes españolas.

## Los repertorios teatrales

A pesar del presuntuoso encabezamiento, no podemos sino ofrecer un escueto ramillete de treinta y seis obras dramáticas para un espacio de tiempo tan amplio como el que nos ocupa. Son los treinta y seis títulos que anotó Fernández Melgarejo en sus cuadernos. Ya dijimos que la estrechez documental no nos permite realizar un análisis en profundidad, pero sí nos acerca a la certeza de poder asegurar que incluso en el mundo rural los repertorios interpretados eran similares a los del resto de las ciudades españolas que han sido objeto de nuestra atención en la bibliografía consultada. Es un hecho que nos resulta sorprendente, sobre todo por la ausencia de espacios escénicos adecuados y por el carácter tantas veces amateur de los actores.

---

<sup>320</sup> Fernández-Daza Álvarez, Carmen. “En torno a unos poemas autógrafos de Carolina Coronado” en el *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, T.XVI (2008), págs.113-169.

De los treinta y seis títulos de piezas dramáticas puestas en escena que fueron anotados por Fernández Melgarejo tres son tragedias, veintidós corresponden a dramas o melodramas y once a comedias.

La tragedia española de principios de siglo se halla representada por un autor local y por Manuel José Quintana. Shakespeare, refundido evidentemente, es el tercer trágico de la nómina. Se puso también en escena *Guzmán El Bueno*, pero creemos que, por la fecha de su escenificación en Almendralejo (1843), y por la revisión que hemos realizado en distintas carteleras teatrales de la época, no debió interpretarse la tragedia de Nicolás Fernández de Moratín, sino el drama de Antonio Gil de Zárate.

Es bien sabido que, a pesar de su ya escasa demanda, entre 1817 y 1830 algunos escritores españoles compusieron tragedias, que incluso llegaron a estrenarse en ciertos casos (Rivas, por ejemplo, puso en escena *Atulfo*, *Aliatar*, *Malek-Adhel* o *Lanuza*), si bien permanecieron muy poco tiempo en cartel, y no solo por problemas con la censura, como fue el caso de *Atulfo*<sup>321</sup>. Conocido es también que se interpretaron en España otras tragedias francesas o italianas, pero los gustos escénicos caminaban por derroteros distintos y a partir de los años 30 apenas aparecen en los repertorios de las compañías teatrales, con alguna excepción, como el *Pelayo* de Quintana<sup>322</sup>.

La primera tragedia representada en Almendralejo de la que tenemos documentada noticia fue escrita por el autor de los cuadernos que nos sirven de fuente, Francisco Fernández de Córdoba Melgarejo, marqués de la Encomienda (1792-1856): *Guzmán. Tragedia en cuatro actos*. En el texto, de sesgo neoclásico, y del que no se nos escapa la influencia moratiniana, el personaje de María Coronel, mujer de Guzmán el Bueno, cobra especial relevancia, y resultan significativos algunos de sus monólogos, por sus alegatos antibelicistas, que sitúan al personaje femenino en claro antagonismo, emocional y dialéctico, respecto a don Alonso, su marido. La distancia entre ambos se minimiza en la escena cuarta del último acto, momento del sacrificio de su hijo Pedro en la plaza de Tarifa, cuando Coronel acepta el destino del joven por razones patrióticas.

La tragedia fue dedicada por el autor a su hija mayor, Matilde, y como el resto de su producción dramática y poética, nunca fue impresa. Se representó en Almendralejo, interpretada por las hijas del marqués de la Encomienda, el 5 de diciembre de 1828, con una nutrida asistencia de público. Ello, y el permiso especial concedido por la autoridad competente para que actuasen menores de edad, nos lleva a concluir que la puesta en escena rebasó el mero ámbito doméstico.

Fernández de Córdoba, condiscípulo de Ángel Saavedra, duque de Rivas en el Seminario de Nobles de Madrid, había participado de las actividades teatrales en la célebre institución educativa y en su propio entorno familiar contó con aficionados a las artes escénicas<sup>323</sup>. Huérfano a los dos años de edad de padre y madre, e hijo único, pasaron a ser sus tutores el abuelo y tío paternos. Sobre este último, el conocido diputado liberal Francisco Fernández Golfín, el historiador Zarandieta Arenas ha publicado recientemente algunas noticias acerca de su activa participación en las tertulias literarias que se celebraban en el palacio de los marqueses de Monsalud durante los primeros años del siglo XIX, en Almendralejo. En ellas se organizaban representaciones teatrales, siendo actores los individuos que a tales encuentros

---

<sup>321</sup> Romero Tobar, Leonardo, op.cit. pág.279; Bolaños Donoso, Piedad, “El duque de Rivas y su tragedia *Atulfo*. Contribución al estudio de la censura teatral sevillana en el siglo XIX” en *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, págs. 379-396.

<sup>322</sup> Alborg, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española. El Romanticismo (IV)*. Madrid, Gredos, 1982, págs.410-411.

<sup>323</sup> A.H.N., *Universidades*, Lib.1357-F. Fernández Melgarejo estudió entre 1803 y 1808. Los sucesos de mayo de 1808 le hicieron interrumpir sus estudios. El duque de Rivas fue alumno en el Real Seminario de Nobles entre 1802 y 1806. Como curiosidad diremos que la familia Encomienda sostuvo una cercana relación con el duque de Rivas tras su regreso del exilio en 1833 y que el dramaturgo al menos en una ocasión pernoctó en Almendralejo, en casa de Francisco Fernández Melgarejo. Ello ocurrió el 31 de diciembre de 1837. Al día siguiente, marchó a Badajoz. Fueron frecuentes los encuentros en Sevilla desde 1837.

privados concurrían. De tal manera, en los salones del palacio, donde nacería Espronceda en 1808, Fernández Golfín y sus amigos, interpretaban piezas dramáticas de autores neoclásicos españoles como *Raquel* de García de la Huerta<sup>324</sup>. Por tanto, estas circunstancias educativas y familiares abonaron la afición por la literatura, y sobre todo por las artes escénicas, de Francisco Fernández de Córdova Melgarejo. A ello se sumó que, por su constitución delicada y enfermiza, los médicos le recomendaban de continuo el ejercicio en el campo y el retiro de cualquier actividad demasiado fatigosa, por lo que el estudio, la lectura y la caza se convirtieron en inseparables aliados, gozosos refugios, de por vida<sup>325</sup>. Una vez casado, compartió con su familia política las mismas aficiones literarias, sobre todo con su cuñado Luis de Mendoza González Torres de Navarra, y con el hijo de éste, Antonio, quienes llegaron a publicar y representar piezas teatrales en algún coliseo de la Corte<sup>326</sup>.

Estas piezas dramáticas son reflejo de la desbordante pasión teatral decimonónica, que alcanzó rincones rurales de España, donde vemos que también se engrosaba, en palabras del duque de Rivas “la monstruosa e inmensa galería dramática” nacional<sup>327</sup>. Como expresaba Gies los miles de textos (más de 20.000) que, con el fin de ser representados, conocemos, y los estudios que van aflorando sobre el teatro en provincias, revelan que los lamentos repetidos de

---

<sup>324</sup> Zarandieta Arenas, Francisco, “Correspondencia entre Francisco Fernández Golfín y el II marqués de Monsalud durante 1803. Proyecto de sociedad de agricultura, tertulia literaria y otros asuntos” en las *Actas de las VI Jornadas de Historia de Almedralejo y Tierra de Barros*, 2014, págs.467-489.

<sup>325</sup> Se conservan manuscritas varias piezas teatrales: *El duque de Aveiro o la conjuración de Portugal. Drama en cinco actos*; las tragedias *Balduino V*, *El deber antepuesto al honor*, *Aristogitón* y *Harmodio*; la comedia *El duque de Montalbán* (1819), el “juguete cómico” en un acto *Ángela* (cuyo tema central es el teatro romántico), etc. Escribió también *Fábulas* para sus hijos, un canto épico (*Napoleón*), odas, églogas, elegías, o poemas satíricos. Asimismo compuso tonadillas para ser interpretadas con música. Las primeras composiciones están fechadas en 1813. Su hijo Pedro expresaba de él: “Nació Francisco María el año de 1792 en Almedralejo; quedó huérfano en la cuna de padre y madre, bajo la tutela de su abuelo D. Francisco Lorenzo, marqués de la Encomienda. A los 11 años entró alumno del Real Colegio de Nobles de Madrid y el año 8, después del 2 de mayo, volvió a su casa, sin haber podido completar su educación; mas como tenía decidida afición al estudio, por sí mismo y con gran perseverancia, se perfeccionó en las lenguas latina, italiana y francesa, y en todos los conocimientos del saber humano. Se casó a los veinte años con D<sup>a</sup> María de Josefa Mendoza, hija de los Condes de la Corte, de cuyo matrimonio tuvieron nueve hijos, a los que amaba con delirio. Era de constitución delicada y enfermiza, por lo que los médicos a quienes consultó le aconsejaron que tuviese un método de vida higiénico, riguroso, y una actividad continua en los ejercicios del campo, por lo que se dedicó a la caza mayor y menor [...] Tenía gran talento, erudición vastísima, honrado y caballero hasta la exageración” (AME, introducción a *Pasatiempos* (I) de Francisco Fernández de Córdova Melgarejo, ms.).

<sup>326</sup> Véase por ejemplo *El talismán* de Luis de Mendoza (Madrid, Imprenta de Anselmo Sta. Coloma, 1857) o *El joven y el zapatero, comedia en un acto* de Antonio de Mendoza (Madrid, Imprenta de Lalama, 1846), representada en Madrid, en el Teatro Variedades el 29 de diciembre de 1845. Ambas están recogidas en el *Diccionario general de la Bibliografía española* de Dionisio Hidalgo (Madrid, Imprenta J. Limia y G. Urosa, 1866, T.III). Luis de Mendoza (Jerez de los Caballeros, 1786-Mérida, 1869), caballero de Santiago, sirvió en la Marina desde 1804. Como guardamarina participó en la batalla de Trafalgar y, tras una extensa vida militar, se retiró siendo capitán de fragata. Hombre erudito y curioso, sintió verdadera pasión por la arqueología, la pintura, la música, las artes escénicas y la fotografía. En Mérida, donde estableció su residencia, fue presidente de la Junta Arqueológica y de la Sociedad Económica de Amigos del País. Desde 1868, fue también presidente de la Subcomisión de Monumentos de Mérida. Creó el primer museo arqueológico en la ciudad, en el Convento de Santa Clara y en su casa, en la plaza de España, impartía clases gratuitas de dibujo. Trabajó amistad con los pintores más destacados del momento, como Federico Madrazo, quien lo retrató. Casi toda la colección pictórica de su propiedad la donó al Ayuntamiento de Jerez de los Caballeros y a su hermano Manuel, a quien también legó su excelente biblioteca. Cf. “Mendoza González Torres de Navarra” en la *Revista General de la Marina*, enero 1963, pág.109; Morán Sánchez, Carlos Jesús, *Piedras, ruinas, antiguallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida. Siglos XVI a XIX. Memorias de arqueología extremeña (11)*. Mérida, Junta de Extremadura, 2009, págs.174-178 y 315-318; AHPB, protocolización de la herencia de D. Luis de Mendoza. Mérida, 26 de enero de 1870, ante José Suárez.

<sup>327</sup> Cfr. Peers, Allison, “Some Observations on *El Desengaño en un Sueño*” en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925 (I), págs.583-584.

algunos escritores del momento sobre la “defunción” de las artes escénicas, podrían considerarse un mero tópico sin trasunto real<sup>328</sup>.

De igual modo, sumándose a las tendencias nacionales, Almendralejo participó de la “otelomanía”. Así denomina Clara Calvo al verdadero furor que la obra de Shakespeare, adaptado o refundido, despertó en España entre 1802 y 1833<sup>329</sup>. La tragedia *Otelo o el moro de Venecia*, según la versión de Teodoro de la Calle de 1802 (desde la adaptación que, a su vez, realizara Ducis de otra traducción francesa), se representó al menos dos veces en Almendralejo, en el mes de febrero y en el de agosto de 1831, durante las fiestas de la Virgen de la Piedad. Téngase en cuenta que, en algunos teatros, como el de Valencia, *Otelo* superó con creces al resto de las obras representadas, pues contó con catorce funciones entre 1800 y 1830<sup>330</sup>. Nos consta que también se puso en escena en algunos teatros de provincia de menor categoría al valenciano, como el de la calle Peña en Cáceres en 1803<sup>331</sup>, y que fue un éxito repetido en Sevilla, Barcelona o Madrid. Aunque en la década de los años 40 encontramos el *Otelo* de La Calle en las carteleras teatrales de algunas ciudades (v.gr. Pamplona)<sup>332</sup>, lo cierto es que el interés por la tragedia estaba tocando a su fin. En 1846 un periódico valenciano, *El Fénix*, justificaba el fracaso de la función por el cambio de criterios estéticos de los espectadores: “no ha tenido éxito por haber pasado ya el tiempo a esta clase de obras dramáticas”<sup>333</sup>. No obstante, en 1868 Francisco Luis de Retes quiso rehabilitar el filón comercial que el nombre del dramaturgo inglés había supuesto a lo largo de las décadas anteriores y escribió un drama original, *Otelo o el moro de Venecia*, cuyo subtítulo, o aclaración, es sin duda significativo: “con presencia de la obra de William Shakespeare”. Se estrenó el 18 de enero de 1868 en Barcelona y varios meses después en Madrid, en el teatro Variedades<sup>334</sup>.

No deja de sorprendernos que la pésima versión de La Calle tuviera tal aceptación entre un público tan diverso y en una cronología tan amplia. Entendemos que es un argumento poco sólido hacer depender de Maíquez el éxito de la obra, para quien fue escrita por La Calle en 1802, en tanto (huelga expresarlo) el conocido actor no se desplazó para interpretar la pieza dramática a los distintos coliseos y corrales de provincias, y porque además había fallecido en 1820. Era este el argumento que había esgrimido Retes en el prólogo de su *Otelo*, quien expresamente escribía que nada hubiera sido la versión de La Calle sin la grandeza del actor. Tampoco es causa suficiente atribuir a Grimaldi la triunfal rehabilitación de Shakespeare pues, si bien es cierto que al empresario teatral se debe la popularidad sin precedentes del autor inglés en Madrid a partir de 1828, no nos cuadra, solo por mimesis, el repetido éxito de *Otelo* en muchas ciudades de provincias, incluso en el medio rural, como el caso de Almendralejo, donde la obra se interpretó varias veces. Hasta tal punto fue popular la versión de La Calle que contó en su tiempo con una parodia (*Caliche o el tuno de Maracena*) recibida por el público a

---

<sup>328</sup> Gies, David T., op. cit., págs.5-6. En el periodo aparece la figura del editor de teatro, cuyo más genuino representante fue Manuel Delgado. Artífice, a partir de 1835, de la primera colección teatral del XIX, la “Galería dramática, Delgado llegó a ser propietario desde 1854 de los derechos de las cientos de obras que la conformaban. Laudables son también las colecciones de Boix, Gullón y Lalama. Algunas imprentas, como la de J.Sancha, contagiadas y temerosas de la iniciativa de Delgado, anunciaron en 1836 que comenzarían a publicar las obras dramáticas en un mismo formato para poder coleccionarlas (9/12/1836).

<sup>329</sup> Calvo, Clara, “Tragedia para reír: Grimaldi, Shakespeare y *El Caliche*, o la Parodia de *Otelo*” en *Traducción y traductores, del romanticismo al realismo*. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.). Berlín, Peter Lang AG, 2006, pág.79. El asunto lo aborda también en “Shakespeare, Napoleon and Juan de Grimaldi: Cultural Politics and French Troops in Spain” en *Shakespeare and European Politics*. Dirk Delabastita, Jozef De Vos and Paul Franssen (eds.). Newark, University of Delaware, 2008, págs.112-123.

<sup>330</sup> Izquierdo, Lucio, “El teatro en Valencia (1800-1832)”, op. cit. Cfr. también los anexos del estudio de Clara Calvo, op. cit., págs.80-84.

<sup>331</sup> Jiménez Berrocal, Fernando, y Narganes Robas, David. *El teatro en Cáceres*, op. cit., pág.303.

<sup>332</sup> Baraibar Etxeberria, Álvaro, “El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología”, op. cit.

<sup>333</sup> Calvo, Clara, op. cit., pág.79.

<sup>334</sup> Retes, Francisco Luis de. *Otelo o el moro de Venecia*. A beneficio del primer actor y director Pedro Delgado. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1869.



carcajadas, signo del conocimiento amplio del texto satirizado. Sobre la adaptación de La Calle vertió su opinión Galdós entre las páginas de *La Corte de Carlos IV*, mientras describía la puesta en escena de la tragedia en un aristocrático teatro privado madrileño. Quizás el genial autor nos de las claves del éxito de la versión española del *Otelo* de Shakespeare, que no fueron otras sino el que, a pesar de haber sido tan desvirtuada, aún contenía los elementos dramáticos originales. Escribía:

“La tragedia *Otello o el Moro de Venecia* era una detestable traducción que don Teodoro La Calle había hecho del *Otello* de Ducis, arreglo muy desgraciado del drama de Shakespeare. A pesar de la inmensa escala descendente que aquella gran obra había recorrido desde la eminente cumbre del poeta inglés, hasta la bajísima sima del traductor español, conservaba siempre los elementos dramáticos de su origen y la impresión que ejercía era asombrosa”<sup>335</sup>.

En 1848, pasados más de cuarenta años, José María Díaz volverá servirse del nombre de Shakespeare como vehículo de promoción para su drama *Juan sin tierra*, algo similar a lo que haría Retes. Díaz adaptó el texto de Ducis (*Jean sans terre*, 1790) y aunque poco queda del *King John* shakespeariano, a diferencia de La Calle en su versión de *Otelo*, el mayor cuidado con el texto dramático ofrecido por Díaz hizo que la obra tuviera un “gran poder emotivo y poético”. *Juan sin tierra* gozó de un enorme éxito<sup>336</sup>. Al menos hasta 1882 estuvo en cartelera en numerosos teatros de provincias: Barcelona, Córdoba, Ciudad Real, Granada, Murcia, etc. En Almendralejo se representó el 20 de abril de 1851, el día de Pascua de Resurrección.

La tercera tragedia que aparece citada en la nómina de Fernández Melgarejo es el *Pelayo* de Manuel José Quintana, que llegó a las tablas de Almendralejo el 28 de julio de 1839, durante las fiestas de Santiago y Santa Ana de la localidad. Por distintas razones, casi todas políticas, la tragedia se mantuvo en los repertorios teatrales a lo largo del siglo XIX, incluso en el periodo en el que el autor estuvo en prisión. Por lo que respecta a Almendralejo, la libertad ensalzada en la tragedia y los sentimientos patrióticos que sostienen el *Pelayo* fueron especialmente apropiados para la ocasión en la que se representó, al final de la guerra civil (1839) y próxima a las celebraciones que por la paz iban a celebrarse en la villa.

En cuanto a las comedias interpretadas de las que nos han llegado noticia siete fueron traducciones o adaptaciones de obras francesas.

Insistimos que al contar con unas referencias documentales mínimas, no podemos extraer conclusión alguna respecto a si, como ocurría en el panorama nacional, el volumen mayor de las piezas dramáticas representadas en Almendralejo fueron extranjeras, francesas prioritariamente. Según Gassin, el 60% de las obras teatrales puestas en escena en los dos principales coliseos de la Corte eran de origen francés<sup>337</sup>. González Subías, teniendo en cuenta una bibliografía más específica y los datos de las carteleras de otras ciudades españolas, calculó que el 50% de las obras estrenadas en la década de los treinta eran producciones traducidas, arregladas o adaptadas de la literatura francesa y un 40% en la década posterior, cifra que se sostiene incluso entre 1856 y 1860<sup>338</sup>. Es lógico pensar que estos porcentajes alcanzaran también el medio rural.

Conocidas son las alusiones en la prensa del momento a las pésimas traducciones que se realizaban en España y al mal gusto que se imponía en la escena nacional. Además de las anónimas referencias de los críticos teatrales, profusas resultan las quejas de los autores

---

<sup>335</sup> Pérez Galdós, Benito. *La Corte de Carlos IV en Episodios Nacionales. Primera Serie. Trafalgar. La Corte de Carlos IV*. Madrid, Espasa Calpe para Grupo Unidad Editorial, 2008, págs.355-356.

<sup>336</sup> Gies, David T., “Shakespeare, Ducis, Díaz: la torcida historia de un “original” (*Juan sin tierra*, 1848)” [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com) y González Subías, José Luis. *Un dramaturgo olvidado: José María Díaz*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2004.

<sup>337</sup> Gassin, Roberto Dengler, “El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)” en *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.). Barcelona, PPU, 1989, pág.307. Véase también Lafarga, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983-1988, 2 vols, y Romero Tobar, op. cit., pág.249.

<sup>338</sup> González Subías, José Luis, “Profesionales de la traducción teatral en España a mediados del siglo XIX” en *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo*. Berlín, Peter Lang, 2006, págs.250-251.

españoles más conocidos (Larra o Mesonero Romanos, entre otros tantos), vertidas en la misma dirección. Especialmente insistente fue Bretón de los Herreros, quien dedicó al teatro de su tiempo números versos insertos en sus poesías satíricas:

“¿Como negar que zafios traductores  
el buen gusto y la lengua corrompiendo  
profanan sin cesar los bastidores?  
[...]  
¿Y por qué he de escribir en castellano,  
me dirá algún autor, si mato el hambre  
con exótico drama chabacano?”<sup>339</sup>

O

“¿No es mejor en lenguaje chabacano  
del francés traducir un melodrama  
y venderlo después en castellano?  
Muda el nombre al gracioso y a la dama,  
nuevo título inventa; y juro a cribas  
que el público por nuevo se lo mama”<sup>340</sup>.

Sin embargo, todos ellos (Larra, Hartzenbuch, Bretón, Mesonero, Ventura de la Vega, etc.), a pesar de las reiteradas críticas a las adaptaciones francesas, se entregaron también a lo que Carnerero denominó “el furor del siglo”, es decir, al furor traductor. La enorme demanda de piezas teatrales, la necesidad económica, y la pésima retribución que recibían los autores por sus obras originales, ocasionaba que resultara más rentable traducir que componer dramas o comedias propios, a lo que se añadía además que las piezas extranjeras eran aplaudidísimas. Por ello, coincido con Ríos Carratalá y González Subías en señalar que el olvido de los dramaturgos “menores” del romanticismo, así como el de los textos refundidos o versionados que ellos, o escritores de primera fila, prepararon para la escena, nos aleja de una visión objetiva de la historia del teatro español<sup>341</sup>.

De entre todos los autores franceses, el más reclamado por el público español fue el fecundo dramaturgo y libretista Eugène Scribe. A traducirlo y versionarlo se entregaron escritores tan destacados como Larra, Bretón o Ventura de La Vega. Vaudevilles, comedias largas o libretos adaptados de Scribe hicieron las delicias del público en España durante la primera mitad del siglo XIX. En Almendralejo tenemos constancia que el día 8 de julio de 1844, un año después de su estreno en el teatro Príncipe de Madrid, se representó *La reina por fuerza* de Scribe, según la traducción de Ramón de Navarrete. El prolífico escritor madrileño adaptó el libreto que el autor galo había preparado para la ópera de Adolph Adam: *La reine d'un soir*, que fue estrenada en el Teatro de la Ópera Cómica de París el 19 de septiembre de 1839. Navarrete imprimió su comedia en tres actos (*La reina por fuerza*) con los tipos de Repullés en 1843, una pieza de “género frívolo, que hoy priva”, se leía en la crítica inserta en la *Revista de España y del extranjero*<sup>342</sup>.

Unos días después, el nombre de Scribe volvía al escenario almendralejense con dos obras más. El 21 de julio sobre las tablas de la localidad se representaba una adaptación de *Le loup-garou* (libreto para la ópera cómica en un acto estrenada el 10 de marzo de 1827 en París). Se trataba seguramente de la versión de Isidoro Gil (*El lobo marino*, comedia en dos actos), que se había interpretado por vez primera en el Teatro la Cruz de Madrid, en el mes de diciembre de 1843. El día 23 la misma compañía escenificó en Almendralejo el vaudeville en dos actos (*Une*

---

<sup>339</sup> Bretón de los Herreros, Manuel. “Los malos actores” en *Sátiras. Obras*. Madrid, Imprenta de Manuel Ginesta, 1884, T.V, pág.75.

<sup>340</sup> Bretón de los Herreros, Manuel. “Los escritores adocenados” en op. cit., pág.52.

<sup>341</sup> Ríos Carratalá, Juan Antonio. *Románticos y provincianos (La literatura en Alicante)*. Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pág.21; González Subías, José Luis, op. cit., págs.256-257. Conocidos traductores fueron, además de los citados: Dionisio Solís, Vicente Rodríguez de Arellano, Félix Enciso Castrillón, Isidoro Gil y Baus, Ramón de Navarrete, Carlos García Doncel, Juan de la Cruz Tirado, etc.

<sup>342</sup> *Revista de España y del extranjero*. Madrid, 1843, T.VI, págs.235-237.

*faute*), traducido y adaptado por Ventura de la Vega con el título *Una ausencia*, que se había estrenado en el Teatro El Príncipe en noviembre de 1840<sup>343</sup>.

El mérito de Scribe, según Gassin (y también la causa de su éxito) fue convertir el vodevil en una comedia de costumbres en tono menor, que hacía las delicias de la clase burguesa<sup>344</sup>. No obstante, conviene recordar que todas los vodeviles traducidos (también esta versión de *Une faute*) carecían de las partes cantadas propias del género, de manera que se tornaban en unas piezas breves, ligeras, mutiladas, y sin aparato escénico. De este modo, muchas de ellas (y en especial las de Scribe, merced al enfoque que las comedias originales ya tenían de por sí), llegaban al público como pequeños juguetes teatrales que fundamentalmente poseían una intención moral. Al fin, este propósito moral era apetecido por los espectadores, según se desprende de los muchos reclamos publicitarios insertos en el *Diario de Madrid*, desde luego también en los del estreno de *Una ausencia*<sup>345</sup>. Los grandes, como Larra, alertaban sobre la escasa calidad de tales metamorfosis e insistían en que, tal como llegaban a las tablas españolas, eran piezas desnaturalizadas, que habían perdido su mitad y con ella la esencia del producto francés: la música. Recordemos que hasta 1851 los espectadores españoles no pudieron disfrutar en casa del auténtico vodevil, que Bretón definía como “un tesoro de agudezas” con “coplillas epigramáticas”. La meritoria iniciativa teatral madrileña acabó feneciendo por el desinterés del público<sup>346</sup>.

Ese año de 1844 los vecinos de Almendralejo disfrutaron de un vodevil más, también obra de Ventura de la Vega. Se trataba de la versión de una comedia francesa en tres actos, originariamente “mélée de couplets”, escrita por Joseph Bernard Rosier (*A trente ans, ou une femme raisonnable*) que se había estrenado en el Théâtre Voudeville de París el 25 de junio de 1838 y que Ventura de la Vega tituló *Por él y por mí*. La adaptación española, despojada de las partes cantadas, se puso en escena por vez primera en el madrileño Teatro Príncipe el 27 de noviembre de 1842<sup>347</sup>. La comedia que, según las noticias aparecidas en los periódicos, hacía reír abundantemente a los espectadores, presenta escenas familiares con personajes contemporáneos, protagonistas de un argumento apuntalado sobre el orden y el respeto a los cánones establecidos, algo que satisfacía los intereses de la clase representada en muchos de los vodeviles, los de la burguesía. Reír, entretener y moralizar eran los fines que perseguían estas piezas breves. Los teatros, al anunciar sus estrenos en prensa, mencionaban expresamente que las obras en cartel satisfacían tales propósitos, de lo que se deduce las lecturas ligeras y moralizantes apetecían especialmente al público<sup>348</sup>. La sonrisa romántica, o la risa romántica, la comicidad romántica al fin (reivindicada hace años desde diversos enfoques) estuvo presente también, como elemento imprescindible, en el medio rural de Extremadura<sup>349</sup>.

---

<sup>343</sup> El drama en dos actos fue impreso en Madrid, Imprenta de Yenes, 1840. La obra original de Scribe, *Une faute*, fue interpretada por vez primera el 17 de agosto de 1830 en el Théâtre du Gymnase Dramatique.

<sup>344</sup> Gassin, Roberto Dengler, “Apuntes sobre el teatro vodevillesco de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas” en *Teatro y traducción*. Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin (coords.). Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 1995, págs. 131-140.

<sup>345</sup> *Diario de Madrid*, 11 de noviembre de 1840. Sobre el “Teatro francés” véase Ojeda, Pedro, y Vallejo, Irene, “El Teatro francés en Madrid (1851-1861)” en *Rlit*, LXV, 130 (2003), págs.413-446. Exactamente sobre el vodevil cfr. págs. 416-417 y 424-426.

<sup>346</sup> Basilio Sebastián Castellano de Losada escribía sobre el fracaso del Teatro francés, representado en lengua original y con las características propias de la comedia y dramas galos. Explicaba que, a pesar del excelente elenco de actores, y las puestas en escena cuidadas, nunca tuvo una notable afluencia de público. El teatro francés, decía, fenece en 1854. Vid. “Discurso histórico arqueológico sobre la música...” en *Glorias de Azara en el siglo XIX*, II Parte. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1854, pág.821.

<sup>347</sup> La obra aparece en cartel en los coliseos madrileños (evidentemente no de manera cotinuada) al menos hasta 1862 y es frecuente hallarla incluida en los repertorios ofrecidos en los teatros de algunas provincias.

<sup>348</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 2 de diciembre de 1842.

<sup>349</sup> *La sonrisa romántica (sobre lo lúdico en el Romanticismo hispánico)*, Romanticismo 5. Roma, Bulzoni, 1995; Caldera, Ermanno, “Primeros atisbos románticos: La comedia” en *El teatro español en la época romántica*, op. cit., págs. 27-43.

Si buena acogida tuvo obra de Rosier, no fue inferior la que, unos años antes, había alcanzado la comedia *Le gamin de Paris* de Jean François Bayard y Émile Vanderbuch. El texto original francés fue traducido por el empresario Juan Lombia con el título –poco afortunado según Larra– de *El pilluelo de París*<sup>350</sup>. La versión de Lombia fue estrenada en Madrid, en el Teatro la Cruz, durante el mes de noviembre de 1836. Desde esa fecha hasta 1840, de manera intermitente, pero constante, fueron sucediéndose las representaciones en otros espacios escénicos (El Príncipe, Buena Vista, Las Musas), gracias al aplauso general del público<sup>351</sup>. En Almendralejo fue interpretada (ignoramos si por vez primera) el año de 1844. Lo cierto es que el público rural extremeño estaba habituado a recibir las exitosas versiones de Ventura de la Vega, y a veces con una prontitud notoria. Tal es el caso de la comedia *El héroe por fuerza*, que se representó el 26 de junio de 1842 en Almendralejo, cuando aún no había pasado un año desde su estreno. El texto dramático era una adaptación del libreto francés que Adolphe de Leuven y Léon-Levy Brunswick habían escrito para el compositor Adolphe Adam: *Le brasseur de Preston*. La ópera cómica se estrenó en París en 1838. Tres años después, en julio de 1841, la versión del dramaturgo argentino se puso en escena en el Teatro Príncipe de Madrid. Los anuncios en prensa hacían saber que, aun siendo el principal fin de la obra de tradición plautina, provocar la risa, se pondría un cuidado especial en conseguir gran “visualidad del aparato escénico”, para atraer así a un público que demandaba tales efectos<sup>352</sup>.

Con mayor celeridad llegaron a la villa de Almendralejo las obras dramáticas de Víctor Hugo y de Alejandro Dumas. De hecho, la última comedia francesa que aparece mencionada en los *Cuadernos* de Fernández Melgarejo es *Les Damoiselles de Saint-Cyr* de Alejandro Dumas, que los almendralejenses vieron en escena tres meses después de su presentación en la Corte. El estreno de original francés, no falto de polémica, había tenido lugar en París, en el Théâtre Français, el 25 de julio de 1843. En Madrid se representó pocos meses después, exactamente en noviembre, gracias al entusiasmo de la sección dramática del Museo Matritense (Museo Lírico, Literario y Artístico), a cuyos miembros parecía complacer de manera especial que Dumas hubiera situado los actos IV y V en el madrileño palacio del Buen Retiro<sup>353</sup>. Francisco Luis de Retes se encargó de volcar al español la obra de Dumas, a la que tituló *Las colegialas de Saint-Cyr*. Debido al triunfo de la compañía de aficionados del Museo Matritense y a los elogios que había recibido la adaptación de Retes, el Teatro la Cruz decidió estrenarla en mayo de 1844<sup>354</sup>. Y el 16 de agosto (insistimos) los almendralejenses disfrutaron de la comedia en las tablas de su pueblo. Es una lástima no contar con comentario alguno sobre las reacciones de los espectadores rurales, ni siquiera con las impresiones del marqués de la Encomienda, en especial de algunas obras, como ésta (era admirador de Hugo, Dumas y Delavigne), a la que juzgó de soporífera e inmoral el periódico mensual de Ayguals de Izco, *El domine Lucas*<sup>355</sup>. El autor de

<sup>350</sup> Larra, Mariano José de, “El pilluelo de París” en *El Español...*, nº385, 19 de noviembre de 1836. Además de analizar el conflicto social planteado en la comedia, apuntó lo desafortunado de equiparar “pilluelo” con “gamin”

<sup>351</sup> En La Cruz la encontramos en noviembre, diciembre de 1836 y a partir de mayo de 1837; en febrero de 1837 y en diciembre de 1838 en el Teatro Príncipe; en septiembre, octubre y noviembre de 1837 y en febrero de 1838 en el Teatro de Buenavista; en diciembre de 1839 en Las Musas.

<sup>352</sup> *Diario de Madrid*, 21 de julio de 1841. El éxito de la ópera cómica tuvo como consecuencia las distintas versiones que se hicieron en Italia o España. En 1855 Francesco Guidi adaptó al italiano el libreto francés (*Il birraio di Preston*) al que puso música Luigi Ricci, y en España en 1859 se estrenaba la zarzuela *El cervecero de Preston* con música de Mariano Velázquez y libreto de Antonio Arnao.

<sup>353</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 27 de noviembre de 1843. Se volvió a poner en escena el 10 de febrero de 1844 (Cfr. *Gaceta Literaria y Musical de España*, 10 de febrero de 1844).

<sup>354</sup> *Diario de Avisos de Madrid*, 1 de mayo de 1844. Se aclara abiertamente que tras el éxito obtenido en París y tras los elogios prodigados a Retes cuando la obra fue representada por la Sociedad Dramática del Museo Lírico, el Teatro la Cruz había decidido poner la obra en escena. También la tenía en cartel el Teatro del Circo, exactamente ese mismo mes de mayo, pero hubieron de retirarla a petición de Retes, quien seguramente prefirió la oferta de La Cruz.

<sup>355</sup> *El domine Lucas*, nº 3, 1 de junio de 1844. Años después Ayguals de Izco achacó a la deficiente traducción española de la obra de Dumas el desencanto que le había producido en 1844. Según refiere pudo verla representada en París en 1851. Quedó entonces profundamente complacido con el texto original y con su puesta en escena. Cfr. *La maravilla del siglo. Cartas a María Enriqueta...* Madrid,

Vinaroz no fue el único en verter una opinión desfavorable. En general, la crítica tachó la pieza de endeble, lenta o inverosímil<sup>356</sup>. Mayor acritud mostraron los comentaristas galos. A la ácida reprobación del escritor Jules Janin, se añadieron las de quienes creían que la obra se había alejado de la esencia del repertorio cómico francés. “La comedia es otra cosa”, escribían<sup>357</sup>.

Respecto a los dramas extranjeros que animaron la vida almendralejense, solo diez títulos nos son conocidos. Todos corresponden a obras de autores franceses, excepto la clásica (y repetidísima en escena) pieza teatral del alemán August von Kotzebue, *Menschenhass und Reue* (1789), que se había estrenado en España con el título *Misanropía y arrepentimiento* en enero de 1800. La versión en castellano se debió al reputado apuntador Dionisio Villanueva y Ochoa, uno de los mejores traductores y refundidores de principios del siglo XIX, quien firmó siempre con el seudónimo de Dionisio Solís. La obra, un clamoroso triunfo, estuvo 18 días en cartel<sup>358</sup>.

Solís no se sirvió del texto alemán de Kotzebue, sino de la versión en prosa que había realizado la actriz francesa Julie Molé para el estreno de la obra en París el mes de diciembre de 1799, en un montaje teatral en el que ella interpretó al personaje de la condesa de Menó. A su vez, Molé tampoco conocía el original teutón pues había utilizado y adaptado luego la traducción de la escritora, y también actriz, Aurora Bursay (1792). Por su parte Solís preparó su propia versión en verso. Redujo los actos a tres y omitió algunos fragmentos de la obra que le parecieron superfluos, por tanto adecuó al gusto del público español (tal como reconoce en su interesantísimo prólogo) el exitoso drama<sup>359</sup>. Por ello, no es exagerado expresar que sobre un argumento e idea original de cuño alemán, tamizados por la estética francesa, la obra que en realidad los españoles aplaudieron en el teatro, es debida al talento y acierto completo de Solís y desde luego a su conocimiento del género dramático. Al poco tiempo de publicarse la versión de Solís, Agustín García Arrieta imprimió la suya, una traducción en prosa, precedida de un prólogo en el que arremetía contra la libertad del texto de su colega<sup>360</sup>. No obstante, aunque son conocidas algunas representaciones de la adaptación de García Arrieta, el público prefirió la de Solís, que se mantuvo en los escenarios españoles hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XIX<sup>361</sup>. De ahí que podamos presuponer que también en 1831 el público almendralejense gozó o pataleó (no sabemos) *La Misanropía* de Solís y no la de García Arrieta.

---

Imprenta de W. Ayguals de Izco, 1852, T.I, págs. 341-343. En esa dirección (acusar que la debilidad de la obra se debía a Retes), también se pronunciaron algunos periodistas de provincias. Desde Granada, en una crónica para la *Revista de Teatros*, el crítico teatral aseguraba que la flaqueza de la comedia se debía a la mutilación inadecuada del texto original que había Retes había realizado (3/5/1844).

<sup>356</sup> *Revista de Teatros*, 3 de mayo de 1844 o *El Eco del Comercio*, 21 de mayo de 1844.

<sup>357</sup> Glinel, Charles. *Alexandre Dumas et son oeuvre: notes biographiques et bibliographiques*. Genève, Slatkine Reprints, 1967, págs.382-384. Véase también, por ejemplo, *Moniteur de la Mode*, 10 de abril de 1843, pág.104, o *Revue des Deux Mondes*. París, 1843, págs.534-540.

<sup>358</sup> Hartzenbusch, Eugenio de, “Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís” en *Ensayos poéticos y artículos en prosa*. Madrid, Yenes, 1843, págs.173-189. Dionisio Solís es ejemplo muy destacado de la responsabilidad que el trabajo de apuntador llevaba adherida en el tiempo. Los apuntadores no se limitaban solo a ayudar a los actores en el momento de la puesta en escena, sino que hacían las copias de los textos (a veces los retocaban) y colaboraban con el director en los ensayos, para que los actores memorizaran y declamaran con corrección los textos. Téngase en cuenta que la mayoría de los actores no sabían leer ni escribir.

<sup>359</sup> El interés del prólogo radica en la consideración del público, en la actitud del espectador ante el teatro, en la justificación de escribir para sus gustos e intereses. Asimismo, además de ponderar la misión fundamental de los actores, resulta reveladora la justificación del teatro sentimental desde el punto de vista sociológico, en tanto el autor consideraba que la compasión y la desgracia “reúnen” en un todo a los espectadores, sin distinción alguna, y desaparecen así “las clases” que pesan sobre el pueblo.

<sup>360</sup> Caldera, Ermanno, “Da *Menschenhass und Reue* a *Misanropía* y *Arrepentimiento*: storia di una traduzione” en *Studi Ispanici*. Pisa, Università degli Studi di Pisa, 1980, págs.187-209.

<sup>361</sup> García Garrosa, María Jesús, “*Misanropía* y *arrepentimiento* de August von Kotzebue en la traducción de Dionisio Solís” en *Biblioteca de traductores españoles*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Hemos encontrado que incluso en la tardía fecha de 1898 fue representada en Madrid, en el Teatro de la Comedia.

A un lado el argumento y su lectura moral (la historia de Eulalia de Menó, una mujer atormentada por un adulterio) la obra seducía a los espectadores por el hinchado sentimentalismo, el patetismo en algunas escenas y las exageraciones expresivas. En Almendralejo, como en toda España, los espectadores debían reclamar este tipo de historias en las que el incesto, el suicidio, las falsas acusaciones, los amores imposibles, hacían de los personajes principales víctimas excesivas, perfiladas en abultado contraste con sus antagonistas.

La constante demanda del público hizo que estas obras se mantuviesen en cartel hasta muy entrado el siglo XIX y que algunos profesionales españoles ideasen sus propios textos según los dictados de los modelos franceses. Juan López Estremera y Dionisio Solís compusieron un texto original, que se estrenó en 1806 y que se mantuvo con éxito en las tablas nacionales al menos hasta finales de los años 30<sup>362</sup>. El drama titulado *El imperio de la verdad o el sepulturero* contó con seis ediciones impresas. Todos los elementos reclamados y apetecidos por los espectadores se concentraron en la obra. Los amores imposibles, impedidos por la diferencia social entre el duque Teodoro y la joven Carolina; la enajenación de aquél que cree muerta a la muchacha, en realidad dormida por los efectos de un somnífero; el ardiente deseo del duque por desenterrarla; los equívocos de toda clase y las traiciones que se suman; los cadáveres y espectros que aparecen en la escena; lo lúgubre de los cuadros sepulcrales causaron también (imaginamos) su impacto sobre el público de Almendralejo, que vio en escena la obra el día 23 de agosto de 1831. *El imperio de la verdad* volvió a interpretarse al menos una vez más: el día de Santiago de 1842.

El drama sentimental francés dominó la escena española durante los diez primeros años del siglo XIX. Desde 1814, y a lo largo del reinado de Fernando VII, junto a la comedia de enredo, la de magia y el teatro espectáculo, estos dramas lacrimosos que provocaban el paroxismo en el auditorio, siguieron gozando de la aceptación del público tanto en Madrid como en provincias. Al triunfo de este drama sentimental se unió el del melodrama francés. Grimaldi, a partir de su llegada a Madrid en 1823, pero sobre todo desde 1831, fomentó el apego a este producto teatral (“drama espantable”, lo llamó Cotarelo, haciendo suya la denominación de Larra), que atraía a todas las clases sociales. García Garrosa ha estudiado la evolución del drama sentimental incidiendo en las características de estas piezas dramáticas (lenguaje retórico, abundancia de moralidades, maniqueísmo de caracteres, cuidado de la ambientación, profusión de indicaciones escénicas), en las que sobresalían los detalles escenográficos, a veces muy complejos (decorados subterráneos -calabozos, cuevas- fenómenos meteorológicos, profusión de la oscuridad, ruidos de cadenas, visiones sangrientas, escenas de batallas, bailes, máquinas, etc.)<sup>363</sup>. A la exageración de los aspectos patéticos o lacrimógenos, a veces se añadía el lenguaje musical, provocando verdadera conmoción en el público.

Los melodramas triunfaron en España muy especialmente en los años 40 del siglo XIX. Basta revisar las publicaciones periódicas. La prensa solía adelantar ciertos pormenores de las funciones a un público expectante, que ansiaba encontrar recursos escenográficos innovadores en los estrenos de lo que ellos clasificaron de manera muy gráfica “drama de espectáculo”.

No hace falta expresar que la denominación de melodrama en los años 30 del siglo XIX dista en lo sustancial del producto literario francés posrevolucionario (un drama en un solo acto

---

<sup>362</sup> Saura Sánchez, Alfonso, “Teatro y teatro francés traducido en el Madrid de 1808: una aproximación” en *Anales de Filología Francesa*, nº16, 2008, págs.205-221. Documenta 4 funciones en la temporada 1806/1807 en Madrid. Cfr. asimismo Jiménez Berrocal, Fernando, op. cit, pág.356 (23 de enero de 1831. Teatro de la calle Peñas, Cáceres). Véase también, p. ej. *Diario de Madrid*, 12 de diciembre de 1806; *Diario de Madrid*, 6 de mayo de 1822 (teatro en Caballero de Gracia) o *Diario de Avisos de Madrid*, 1 de enero de 1835 (Teatro de la Sartén); *Diario de Madrid*, 24 de junio de 1839 (Salón Fonda de la Alianza. Chamberí); o *Diario Balear*, 1 de marzo de 1832. El actor Juan López Estremera, también autor teatral, desarrolló su profesión en Cuba desde 1819. Cfr. Suárez Radillo, Carlos Miguel. *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano: el virreinato de Nueva España y México, Centroamérica y Las Antillas*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, Vol. I, págs. 35 y 202.

<sup>363</sup> García Garrosa, María Jesús, “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España” en *El teatro español del siglo XVIII*. J.M. Sala Valdaura (ed.). Lleida, Universidad de Lleida, 1996, págs.427-446.

con música) que gozó de gran popularidad durante el siglo XVIII.<sup>364</sup> Cuando los autores y los críticos españoles del siglo XIX, a partir de los años 30, adoptan la denominación para designar un tipo de obra dramática se refieren a una pieza teatral de 3 o 5 actos generalmente, en la que la música no es obligatoriamente parte estructural o esencial. No estamos ya ante una “ópera sin canto”, como se ha denominado al melodrama del siglo XVIII, sino ante un drama teatral en el que la música orquestal, aun no siendo un ornamento, puede eludirse. McClelland señaló que “todos los melodramas del siglo XVIII, por muy humildes que fueran, contribuyeron a transferir la tragedia y el *pathos* de términos impersonales a términos humanos”, algo que tendrá continuidad en el drama romántico<sup>365</sup>. La sensibilidad excesiva y la gestualidad, los ambientes lúgubres y los horrores o la fascinación por el mal son elementos repetidos en estas obras que triunfaron a partir de los años 30 con la clasificación de melodramas, pero que no son tales desde el punto estrictamente musical y estructural<sup>366</sup>. Ello no deja de tener interés porque, más allá de la clasificación formal, empieza a forjarse en la primera mitad del XIX lo que se ha llamado imaginación melodramática “en un sentido neutral y puramente descriptivo”, como categoría del “discurso romántico”, tal como había señalado y matizado Charles Nodier en 1835<sup>367</sup>.

Uno de los melodramas más interpretados en todos los teatros de España entre 1825 y 1848 (al menos 126 representaciones) fue *Thérèse ou l'orpheline de Genève* de Victor Ducange, estrenado en París en 1820. La obra, que había fracasado en su estreno en Valencia el año de 1823 (ignoramos qué adaptación fue la elegida), triunfó con la traducción literal que realizó Grimaldi en 1825, y que se utilizó luego en casi todos los coliseos nacionales. El título español, no obstante la literalidad del texto, se distancia del original francés: *El abate L'Epée y el asesino o la huérfana de Bruselas. Drama de espectáculo*. El melodrama, al que Larra llamó “drama sentimental terrorífico”, se adecuaba a los gustos del público: patetismo, acción y espectáculo<sup>368</sup>. Los avatares de la huérfana Cristina, condenada por robo injustamente en Bruselas y perseguida por el malvado Valter, fueron recreados en Almendralejo el 17 de junio de 1842. Y a juzgar por la anotación de Fernández Melgarejo no hubo de cubrir sus expectativas. Quizás para él, como para Larra, Ducange fuese un “dramaturgo de boulevard”<sup>369</sup>. Melodrama también famoso en el tiempo fue *Lazare le père* escrito por Joseph Bouchardy, de quien decía algún contemporáneo que “había encontrado el arte de conmover”<sup>370</sup>. Su estreno tuvo lugar en el Théâtre Ambigu-Comique de París, el 7 de noviembre de 1840. La obra, en cinco actos y en prosa, fue traducida al castellano en 1841, al menos tres veces. Una de ellas, impresa de manera anónima con los tipos de Lalama, lleva por título *Lázaro el pastor*. Con el de *Lázaro o el pastor de Florencia* (que es como aparece mencionada la obra en el cuaderno de Fernández Melgarejo) conocemos las realizadas por Juan Peñalver e Isidoro Gil y Baus, sin que podamos saber cuál de estos dos textos fue el representado en Almendralejo el 15 de agosto de

---

<sup>364</sup> McClelland, Ivy Lilian, *Pathos dramático en el teatro español (1750-1808)*. La tragedia menor. Vol II. Liverpool, Liverpool University Press, 1998.

<sup>365</sup> McClelland, op. cit., pág.57.

<sup>366</sup> Real Ramos, César, “De los *desarreglos románticos* a la estética del fracaso. Prehistoria del drama romántico” en *Anales de Literatura Española* (Alicante), 2 (1983), págs. 419-445. Véase exactamente págs. 426-428.

<sup>367</sup> Escobar, José y Percival, Anthony, “De la tragedia al melodrama” en *Romanticismo 2: atti del III Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: il linguaggio romantico*. Genova, Facoltà di Magisterio dell'Università di Genova..., 1982, págs.141-146.

<sup>368</sup> Gies, David T., “Otra vez Grimaldi: Bouilly, Ducange y *La huérfana de Bruselas* (1825) en *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.). Murcia, Universidad de Murcia, 2002, págs. 309-318. Véase también Jean-Marie Thomasseau, “La dramaturgie “frénétique” de Joseph Bouchardy”, en *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*. Bernard Griffiths, Simone y Sgard, Jean (eds.). Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000, págs.209-220, y Jouan, Pascal “Les années jeunes-France de Joseph Bouchardy et leur influence sur son théâtre: l'exemple de *Hermann l'ivrogne*” en *Les Cahiers du XIX<sup>e</sup> siècle*, n<sup>o</sup> 3-4, *Autour des Jeunes-France*, Anthony Glinoeur (dir). Québec, Editions Nota Bene, 2008-2009, págs. 61-78.

<sup>369</sup> Larra, Mariano José de, “Teresa, drama en cinco actos, de Mr. Alejandro Dumas” en *Obras completas de Fígaro*. Madrid, Yenes, 1843, T.II, pág.91.

<sup>370</sup> *Revista de Teatros*, 19 de mayo de 1843.

1844. Dos días después, la misma compañía teatral ponía en escena el melodrama en tres actos de Adolphe Ennery y Gustave Lemoine, *La citerne d'Albi*, que había sido traducida al español el mismo año de su estreno en París (Théâtre de la Gaîté) por Isidoro Gil y Baus con el título *La cisterna de Alby* (1841). Según los periódicos, la repercusión que tuvo esta pieza dramática en el público madrileño no fue mucha, si bien ha de valorarse que los críticos literarios centraban su interés en el teatro nacional, pues el estreno del melodrama francés competía con el del drama de Zorrilla, *El zapatero y el rey*<sup>371</sup>. No obstante, *La cisterna de Alby* se sostuvo con cierta regularidad en las carteleras de provincias, donde más de una vez se ponderó el fin moralizante de la pieza dramática<sup>372</sup>.

Dos meses después, el 23 de agosto de 1842, una compañía teatral llegada a Almendralejo anunciaba a los vecinos la puesta en escena de uno de los melodramas más comentados en el tiempo. Nos referimos a la obra en cinco actos de Anicet Bourgeois y J. Mallion, *La nonne sanglante*, que, con música de Piccini, se había estrenado por vez primera en el teatro de La Porte-Saint-Martin de París el 17 de febrero de 1835<sup>373</sup>. En Madrid la obra se representó el 23 de julio de 1839, según la traducción que había realizado Narciso de la Escosura un año antes y que tituló *La monja sangrienta*<sup>374</sup>. Aparecen también otras denominaciones: *La monja sangrienta o las catacumbas de Roma* y *Estela de Venecia o la monja sangrienta*. El argumento del melodrama, un enredo amoroso y pasional originado por los celos entre los dos protagonistas (María de Rudens/Estela y Conrado Waldorf) estaba hilado de principio a fin con todos los elementos que el público apetecía: amores imposibles (Conrado y Matilde), ingresos obligados en conventos (Estela y Matilde), escenas en lugares lúgubres y cementerios (catacumbas que se derrumban) o apariciones de difuntos vengadores en tálamos nupciales (espectros con cuchillos ensangrentados), personajes misteriosos (Cagliostro), y suicidios (Estela y Conrado).

“Melodrama espantoso” lo llamó *El Entreacto*; “monstruo en figura de dieciocho cuadros” la escritora de Almendralejo Carolina Coronado<sup>375</sup>. Los comentarios de la autora teatral (miembro activo de la sección dramática del Liceo de Badajoz y amiga, pupila y colaboradora de Gabino Tejado, crítico dramático del periódico *El Liceo*), aunque muy breves, no dejan de tener interés en cuanto vienen a señalar la sobreabundancia de melodramas franceses que “con paciencia” y sin aplausos “aguantaba con resignación” el público de Badajoz. Imaginamos que también lo haría el de Almendralejo, donde la autora acudió a las primeras representaciones teatrales de su vida, antes de 1835. No sabemos hasta qué punto era sincera: si verdaderamente el público aborrecía estos melodramas (algo muy dudoso) o si, con su pizca de cortés adulación, ella buscaba la complacencia de Hartzenbuch, a la par que defendía, como su mentor, el drama español. Escribía:

“Es menester ser justos con mi pueblo: es paciente y sufre lo malo, pero no aplaude sino lo bueno. No se espanta al ver esos monstruos que viniesen hasta aquí, en figura de dramas de dieciocho cuadros, y le he visto aguantar con cierta resignación *La monja sangrienta* y *La mancha de sangre*; pero solo he oído aplaudir obras por el estilo del *Cid* y *La rueda de la fortuna*. Hermanos de gloria”<sup>376</sup>.

<sup>371</sup> *Revista de Teatros*, Serie I, T.I, 11ª, 1841.

<sup>372</sup> Cfr. p. ej. *El Fénix* (Valencia), 3 de enero de 1848.

<sup>373</sup> Hibberd, Sarah y Wringley, Richard. *Arts, Theatre and Opera in Paris, 1750-1850*. London-New York, Rotledge, 2014, págs.92-102. El texto dramático se basó en la novela de Matthew Lewis, *The Monk* (1796). Con posterioridad fue adaptado varias veces para las creaciones musicales de otros compositores: Verdi, Berlioz, Gounod, etc.

<sup>374</sup> La primera referencia de la representación en Madrid que hemos alcanzado tuvo lugar en el Teatro Buena Vista el 17 de julio de 1839. Se anunciaba la obra como *Estela de Venecia o la monja sangrienta*. Cfr. *Diario de Avisos de Madrid*, 23 de julio de 1839 y *El Entreacto*, 18 de julio de 1839.

<sup>375</sup> Coronado, Carolina. Carta a Juan Eugenio de Hartzenbuch, 21 de septiembre [de 1846], en *Obras en prosa (III)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, pág.436. Edición de Gregorio Torres Nebrera.

<sup>376</sup> Cfr. Fernández-Daza Álvarez, Carmen. *La familia de Carolina Coronado. Los primeros años en la vida de una escritora*. Almendralejo, Ayuntamiento de Almendralejo, 2011, págs.296-297, 306-307, 365-367, y Pérez González, Isabel María, “El Liceo de Badajoz, un foco de cultura y progreso al mediar el siglo XIX” en la *Revista de Estudios Extremeños*, vol.57, nº1 (2001), págs. 275-318.



Con su tinte de agitado melodrama en lo escenográfico causó asimismo gran emoción en los años 40 la obra de Adolphe d'Ennery, *Le tremblement de terre de la Martinique*. El autor francés, tan censurado por los escritores de su tiempo como aplaudido por el público, consiguió conmover a generaciones de espectadores con sus melodramas truculentos y excesivos. En el caso que nos ocupa, a los ingredientes argumentales propios del género (la bondad y abnegación de la protagonista, María, frente a la maldad y avaricia de Roberto; las escenas lacrimógenas que arrancan ya en el prólogo con el deceso de Pontalbán; las expresiones exageradas de sentimentalismo, etc.) se añadía la emoción provocada por escenografía. Los fenómenos naturales poseían un atractivo especial y muy activo para el espíritu romántico, y en el tercer acto debía simularse un terremoto: era la naturaleza en violencia y desasosiego quien entraba en escena. Para ello en París habían contado con la participación de experimentados tramoyistas y con los decorados de Devoir y Forchet, además de simbiosis del texto con la música compuesta por Béancourt. Estos elementos y las acotaciones de Ennery nos acercan a las razones del éxito que el melodrama alcanzó en su patria. Por su parte, los teatros de Madrid, como el de La Cruz (donde *El terremoto de la Martinica* se estrenó en 1841), hubieron de realizar un notable esfuerzo para su producción. A los conocidos pintores escenográfico Francisco Aranda y Delgado y Giuseppe Lucini se debieron los telones para el decorado de las distintas escenas de la obra. El público (como ya ocurriera en las funciones de *Los polvos de la madre Celestina*), aplaudió enfervorecido durante meses esta pieza teatral a causa de los efectos visuales y acústicos que acompañaban el melodrama. Antes del estreno, los periódicos anunciaron la complejidad de la producción:

“A la mayor brevedad se pondrá en escena el Terremoto de la Martinica. El solo título de esta producción dramática deja conocer los inconvenientes que habrá tenido que vencer la empresa del teatro de la Cruz para presentarla de una manera digna del ilustrado público madrileño. Son grandes efectivamente los desembolsos que ha hecho, variadas y magníficas las decoraciones, y excesivo el celo y actividad que emplea en cosa de tan difícil ejecución”<sup>377</sup>.

No sabemos de qué medios se valdrían en los escenarios rurales -tantas veces improvisados, como los de Almendralejo- para simular la catástrofe, o qué decorados idearían. Ignoramos también si habría algún tipo de acompañamiento musical. No deja de ser revelador que en alguna de las traducciones o copias que hemos manejado se indicasen ciertas sugerencias escénicas sustitutorias ante la posible falta de medios de las compañías o ante la escasa dotación de algunos teatros. Sea como fuere, *El terremoto de la Martinica*, con la denuncia de los esclavos negros encabezando la obra, y la tragedia de la mulata María arrancando las lágrimas de los asistentes a lo largo de la obra, se interpretó en Almendralejo al menos en 1844<sup>378</sup>.

Un año antes (1843) en la villa de Tierra de Barros se había representado el truculento drama de Rosier, *Le manoir de Montlouvier*, que, pocos meses después de su estreno en París, en febrero de 1839, había llegado a las tablas madrileñas en la traducción de Pedro Baranda de Camón con el título *El castillo de San Alberto* (Madrid, Imprenta de Yenes, 1839). Una vez más, a los críticos teatrales no se les escapaba que aquella pieza dramática era un melodrama encubierto. El 15 de agosto de 1839 *El Entreacto* publicaba lo siguiente:

“El castillo de San Alberto, a pesar de titularse drama, tiene a nuestro entender cierta tendencia melodramática, que se revela tanto en su estructura particular como en el carácter de los personajes [...] Considerado literariamente no es mucho el mérito, pero

---

<sup>377</sup> *Revista de Teatros*, 23 de julio de 1841. Inmediatamente después se representó en El Circo. La *Revista de los Teatros* expresaba: “El Terremoto de la Martinica sigue en el Circo su carrera de triunfo sin que por ahora piense abandonarla. Una numerosa concurrencia presencia todas las noches la tremenda catástrofe del año treinta y nueve, y los aplausos crecen y los actores ganan en aplomo y seguridad, y el público no se cansa de admirar la notable propiedad de las decoraciones y agradece la decisión de la empresa al haber puesto en escena con tanto lujo y exactitud y profusión un drama, cuyo mérito literario no es de gran tamaño, y cuyo resultado podía muy bien no corresponder a los grandes desembolsos” (31 de diciembre de 1841).

<sup>378</sup> En el prólogo, los esclavos negros de Pontalbán ironizan a veces, otras se lamentan, sobre su condición de objetos. No deja de ser una condena social. De la obra existieron varias traducciones al castellano, en 1840 y 1841. M.Y.M firmó la de Barcelona, Librerías F. Oliva y J. Oliveros, 1840; D.J de V.Y.C. lo hizo en la de Madrid, Boix, 1840. Conocida es también la de Juan de la Cruz Tirado y Gaspar Fernando Coll.

si se mira desde el punto de vista dramático lo colocamos en una altura elevada, a la que han llegado muy pocas, o acaso ninguna de las obras que hemos visto en nuestros teatros de muchos años a esta parte. Si el autor al escribirle se propuso cautivar el interés del espectador sin que en ningún momento se interrumpiera [...] ha conseguido completamente su objetivo”.

Ciertamente el público aplaudió durante mucho tiempo, y con verdadero entusiasmo, este drama (o melodrama) de personajes estereotipados, en el que primaba el ritmo de la acción, el suspense, y la carga sentimental, que iban sosteniendo el rocambolesco argumento hasta el poco afortunado desenlace. Es un texto lleno de equívocos, de sustituciones de personas, con componentes patéticos y tremebundos: la violación de la protagonista por la soldadesca; el embarazo fruto del abuso; el matrimonio forzado con el conde Flavy (un marido libertino y lleno de sevicia); el rapto por motivos sexuales de la hija de la protagonista, etc. El tema del estupro (el “pathos” para con la mujer humillada) unido escenografía de un gusto tan romántico (castillos, conventos, calabozos), causaba verdadero impacto en el auditorio. Su éxito fue sonoro. De hecho se repuso en Madrid nada menos que 40 veces entre 1830 y 1849.

Tenemos constancia de que al menos se estrenaron en Almendralejo dos dramas franceses de los dos grandes autores románticos. Uno de ellos fue *Angelo* de Victor Hugo, que se puso en escena el 21 de julio de 1839 en el desamortizado convento de la Concepción. Según la leve nota de Francisco Fernández Melgarejo, la interpretación ofrecida por los cómicos de la legua llegados al pueblo, fue ciertamente mejorable.

Solo cuatro meses después de su estreno en París en 1835, el drama de Hugo se había representado en Madrid, en Barcelona y en Sevilla, con el título *Ángelo o el tirano de Padua*. La traducción, anónima, se imprimió en Madrid, con los tipos de Repullés. Aunque en Francia los críticos literarios habían acogido el drama con descontento, no ocurrió lo mismo en España. El público lo recibió con entusiasmo: *Ángelo* fue la segunda obra más representada en la capital del reino. María Barba Dávalos, que ha analizado a conciencia las carteleras de los teatros de La Cruz y el Príncipe, documenta que entre 1834 y 1844 los autores franceses más aplaudidos, según los datos que ofrecen el número de representaciones, fueron Dumas, Hugo y Scribe, seguido a distancia por Soulié<sup>379</sup>. Bretón de los Herreros defendió el drama de Hugo y la traducción castellana de *Angelo* en un conocido artículo publicado tras el estreno, el 23 de agosto de 1835, en el *Correo Literario y Mercantil*. La sencilla trama, el espacio único y el tiempo ajustado a dos días, los menguados recursos escenográficos, la ausencia de figurantes, todo le pareció acertado. Incluso el personaje de Tisbe, que muchos juzgaron excesivo frente a el antihéroe de Rodolfo (“digno de un vodevil”, escribía Bretón) fue cálidamente elogiado por el autor español. La protagonista femenina representaba la actitud ante la vida y las pasiones propias de una mujer socialmente marginada. Al fin, como expresaba Larra, donde Hugo asombraba, Dumas conmovía<sup>380</sup>. Esa fue la clave de su éxito en España: a partir de 1837 la popularidad de Hugo decayó ante la estética melodramática de Alejandro Dumas. De él, el 10 de julio de 1844 (quizás en un escenario al aire libre y con excelente entrada), se representó en Almendralejo el drama histórico *La tour de Nesle*, vertido al español con el título de *Margarita de Borgoña*<sup>381</sup>. La obra había sido estrenada en París el teatro de Port-Saint-Martin el 29 de mayo de 1832 y, adaptada por Antonio García Gutiérrez, en colaboración con Isidoro Gil, se puso en escena en Madrid en 1836. La versión de ambos traductores se amoldó sin duda a los espectadores a quienes la obra iba dirigida y por ello eliminaron ciertos contenidos del original, en especial algunas tropelías o excesos de Margarita de Borgoña, que podían ser escandalosos

---

<sup>379</sup> Barba Dávalos, María. *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral. Directora: Begoña Lolo. Departamento Interfacultativo de Música. Universidad Autónoma de Madrid, 2013, pág. 128. De Dumas se pusieron en escena 9 obras con 86 representaciones; de Hugo 5 obras, con 59 representaciones; de Scribe 8 piezas teatrales que fueron representadas en 65 ocasiones y de Soulié 5, con 31 representaciones.

<sup>380</sup> Larra, Mariano José de, “Teresa. Drama en cinco actos...”, op. cit., pág.90.

<sup>381</sup> Fernández Melgarejo apuntó el día 7 de julio que se había suspendido la función debido a la lluvia. De ahí que anotemos la posibilidad de que las obras representadas fueran al aire libre.

para el público español<sup>382</sup>. A pesar de ello, el Dumas pasional, innovador y brillante, gran conocedor del arte dramático, que complacía a Figaro, fue tachado de inmoral por algunos críticos, no sin hipocresía, venía a decir Larra, la de quienes además no sabían valorar las muchas virtudes y logros de la obra, que era, a su juicio, “de lo mejor” que se había visto en Madrid<sup>383</sup>.

En el mismo mes (julio de 1844) y acaso en el mismo escenario, los almendralejenses también disfrutaron de la obra de Casimir Delavigne *Les enfants d'Edouard* (1833), en la adaptación que para el teatro español había realizado Manuel Bretón de los Herreros: *Los hijos de Eduardo*. En realidad el drama, subtítulo como histórico en el romanticismo, tenía todos los componentes del melodrama y se debió al acierto de Bretón el éxito rotundo que la obra solía alcanzar allá donde se representaba, pues el escritor riojano había modificado el texto para adecuarse a los gustos de espectadores españoles<sup>384</sup>.

Durante todo el periodo que analizamos se produjo la dicotomía que Gies ha analizado con acierto: “admiración vs. ansiedad” respecto a la recepción de la literatura dramática francesa<sup>385</sup>. El apego y la efervescencia por lo francés se percibe en el gusto del público por la comedia sentimental y el melodrama y desde luego en la recepción calurosa de las obras de los grandes autores dramáticos: Hugo y Dumas. Asimismo en los años 40 los autores teatrales españoles, a la par que traducían y adaptaban piezas francesas, manifestaban en sus obras la tensión de dos fuerzas encontradas: francofilia y francofobia, la admiración por Francia y el temor a perder lo genuinamente español. Recordemos el prólogo de Zorrilla a *Cada cual con su razón* (1839). Justificaba su incursión en la dramaturgia movido por el espanto de ver la escena invadida de “monstruosos abortos de la elegante corte de Francia”, entre los que incluía expresamente a Hugo y a Dumas. *Cada cual con su razón*, que sorbe del teatro áureo español como antídoto y respuesta a los modelos importados del país vecino, fue interpretada en Almendralejo el día de Santa Ana de 1842<sup>386</sup>.

En esta tensión referida hemos de situar la obra de Eusebio Asquerino, *Espanoles sobre todo*, que gozó de una enorme popularidad. El 4 de julio de 1844, tras su estreno mes y medio antes en Madrid, los almendralejenses disfrutaron de este drama cargado de abundancias patrióticas, en el que el trazado de los personajes de Amelot, el embajador de Francia, y la princesa de los Ursinos, camarera mayor de María Luisa de Saboya, ambiciosos y traidores, posee una clara intención francófoba<sup>387</sup>.

Se suman además al mínimo listado que poseemos, y a las dos obras ya mencionadas, trece piezas dramáticas de autores españoles.

El 19 de agosto de 1831 la comedia lacrimosa en dos actos de Luciano Francisco Comella, *El hijo reconocido* (1799), fue representada en Almendralejo. Puesto que el melodrama francés caló con holgura en el público de los años 30, esta comedia sentimental del

---

<sup>382</sup> Cfr. Ribao Pereira, Monserrat, “Antonio García Gutiérrez y el teatro francés en la temporada madrileña 1837-1838” en *La península romántica: el romanticismo europeo y las letras españolas del XIX*. Palma de Mallorca, Genuve Ediciones, 2014.

<sup>383</sup> Larra, Mariano José de, “Margarita de Borgoña”, *El Español*, nº340, 5 de octubre de 1836.

<sup>384</sup> Muro, Miguel Ángel, “La recreación personal de Bretón de los Herreros en *Los hijos de Eduardo* a partir de *Les enfants d'Edouard* de Casimir Delavigne” en *Creación y traducción en la España del siglo XIX. Relaciones literarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura, vol.14*. Berna, Peter Lang, 2015, págs.309-321 e Ibáñez Rodríguez, Miguel, “Manuel Bretón de los Herreros, traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones” en *Berceo*, Logroño (2000), nº 138, págs.203-227.

<sup>385</sup> Gies, David T., “Francofilia y francofobia en el teatro español del siglo XIX” en *las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, “*Las dos orillas*”. Monterrey (México), vol. III, 2007, págs.179-192.

<sup>386</sup> El éxito de la obra de Zorrilla fue recogido por la prensa que, como no podía ser de otro modo, valoraba la facilidad para el verso del autor. Véase, por ejemplo, *El Entreacto*, 19 de septiembre de 1839.

<sup>387</sup> Gies, David T., “Rebeldía y drama en 1844: *Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino” en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*. Messina, Armando Siciliano Editore, 1993, págs.315-332.

siglo XVIII español, que se detenía en los abusos de la relación paterno filial, se mantuvo en escena hasta finales de la década con una regular aceptación<sup>388</sup>.

De entre los dramas esencialmente románticos (o “románticamente románticos” en expresión de Gies) que llegaron a Almendralejo, podemos documentar dos: *La conjuración de Venecia* de Francisco Martínez de la Rosa (1834) y *Mariana Pineda* de Francisco de Paula Lasso de la Vega (1838)<sup>389</sup>. Nada diremos del primero, pieza clave en la dramaturgia romántica, con extensísima bibliografía, que se interpretó en Almendralejo el 29 de junio de 1842. Baste recordar el éxito prolongado de la obra a lo largo del siglo en todas las provincias españolas y la conmoción del público el día de su estreno, contenida en las palabras de un testigo inigualable, Larra:

“El plan está superiormente concebido, el interés no decae un solo punto, y se sostiene en todos los actos por medios sencillos, verosímiles, indispensables: insistimos en llamarlos indispensables, porque ésta es la perfección del arte. No basta que los sucesos hayan podido suceder de tal modo; es forzoso, para que el espectador no se distraiga un momento del peligro, que no hayan podido suceder de otro modo, sentadas las primeras condiciones del argumento [...] Donde reconocemos el mayor mérito de la composición es en la disposición y contraste singulares del acto cuarto y del final del drama; acaso por esa misma razón no ha sido lo más aplaudido: el terror hace enmudecer; las manos no pueden reunirse y golpear cuando han de acudir a los ojos”<sup>390</sup>.

Sí nos detendremos en señalar la rareza del segundo drama romántico, por su nula repercusión o vacío en las tablas españolas. La obra de Lasso de la Vega tomó como modelo el drama histórico, también en cuatro actos, de Francisco Villanueva y Madrid, que había sido publicado en Lisboa en 1837 y que quizás nunca fuera representado<sup>391</sup>. Menarini (que tilda a Lasso de la Vega de “romántico hasta en la puntuación”) ha analizado las diferencias sustanciales entre los dos dramas, concluyendo en la absoluta independencia de la obra de Lasso respecto al modelo, inferior en calidad, del que se dice deudor, el de Villanueva y Madrid<sup>392</sup>. Ciertamente no deja de llamarnos la atención que en Almendralejo se interpretara *Mariana Pineda*, obra de la que solo conocemos la edición malagueña de 1838 y de la que no hemos hallado hasta el momento noticia alguna de su representación en otras ciudades<sup>393</sup>. La puesta en escena tuvo lugar el 16 de julio 1844 y la compañía responsable procedía de Badajoz.

De menor calidad literaria, pero largamente representado en muchos teatros de provincias, fue el drama histórico del joven abogado valenciano Pedro Sabater (1816-1846), *Don Enrique el Bastardo, conde de Trastámara*, que se estrenó en la ciudad natal del autor en 1839. La obra fue impresa en Valencia dos años después y dedicada a Mariano Roca de Togores, amigo del autor, compañero de estudios y colega en afanes periodísticos (ambos,

---

<sup>388</sup> La obra se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 30 de mayo de 1799 (Cfr. *Diario de Madrid*, 31 de mayo de 1799). Estuvo en escena más de 30 años. Cfr., p. ej., *Diario Balear*, 22 de febrero de 1835. Sobre el género véase Cañas Murillo, Jesús. *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994. Sobre Comella: Angulo Egea, María. *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara de la Ilustración*. Alicante, Universidad de Alicante, 2006. Quizás el 18 de agosto de 1831 se interpretó en Almendralejo *El barón* de Leandro Fernández de Moratín. Lamentablemente la anotación del título no es clara.

<sup>389</sup> Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, op. cit., pág.137. Gies, a su vez, tomó la expresión del crítico del *Correo de las Damas* (22 de marzo de 1835).

<sup>390</sup> Larra, Mariano José de, “Representación de *La conjuración de Venecia*” en *La Revista Española*, 25 de abril de 1834.

<sup>391</sup> Villanueva y Madrid, Francisco. *El heroísmo de una señora o la tiranía de la fuerza...* Lisboa, J.M.R. e Castro, 1837. Existe una reciente edición a cargo de Jesús García Calderón (Sevilla, Point de Lunettes, 2012).

<sup>392</sup> Menarini, Piero, “Mariana Pineda en dos dramas románticos” en las *Actas IX* de la AIH (1986), págs.65-73.

<sup>393</sup> Lasso de la Vega, Francisco de Paula. *Mariana Pineda, drama en cuatro actos, en prosa*. Málaga, Imprenta de Quincoces, 1838. No debe confundirse este autor con su homónimo, también malagueño, periodista, investigador teatral y colaborador de Narciso Fernández de Escovar. Desgraciadamente no hemos hallado noticia alguna del primero, del autor del drama.

siendo aún estudiantes de derecho, colaboraban, al menos desde 1838, en *La verdad*)<sup>394</sup>. La obra, según se lee en el prólogo del propio Sabater, venía a ser una reacción contra los historiadores que habían negado la crueldad del monarca y muy especialmente un antídoto dramático para combatir la tragedia de Voltaire *Don Pedre, roi de Castille* (1775). La virtud y amor de los personajes femeninos estereotipados (Leonor de Guzmán o Juana Manuel) y los valores del héroe (Don Enrique) se enfrentan en una oposición sin sobresaltos a la crueldad de Pedro I. La obra del autor, quien sería el primer marido de Gertrudis Gómez de Avellaneda, llegó a Almendralejo el 25 de julio de 1844.

En esa década de los 40 la villa de Tierra de Barros participó del ritmo y el enfoque que marcaban y determinaban los estrenos de la Corte, que, por cierto (tornamos de nuevo a la insistencia) llegaban con bastante celeridad al pueblo extremeño. De manera que los textos más significativos de la dramaturgia tardorromántica española fueron conocidos por el público rural, textos que, en general, satisfacían los ideales o postulados de la burguesía, que también en aquellos años en Almendralejo contaba con acomodados representantes, procedentes generalmente de otras tierras, como la sierra de Cameros<sup>395</sup>. La paz, los valores tradicionales, el patriotismo, el bienestar económico, debían de sustentar las obras dramáticas. “Lo que se pide al escritor –expresaba Caldera– es una pieza que divierta y sorprenda con la multitud de los lances, que concluya felizmente con el triunfo de los buenos y el castigo de los malvados [...] y que de alguna manera, aunque sea forzosamente, exalte los ideales conservadores”<sup>396</sup>.

Una de las obras que refleja muy bien cuanto expresamos puede ser *Las travesuras de Juana*, de Carlos García Doncel y Luis Valladares y Garriga, representada en Almendralejo el 29 de febrero de 1844. El estreno había tenido lugar en el teatro la Cruz de Madrid el 27 de noviembre de 1843 y, según reza en la edición la obra, fue escrita expresamente para la primera actriz Juana Pérez. Este hecho se deja notar en la comedia, en tanto la protagonista es sin duda quien sostiene prácticamente la enrevesada trama, casi inverosímil, de la obra, como ya en su día expresara Caldera<sup>397</sup>. La acción se desarrolla en una sola noche, en Nápoles, el año de 1528. El tan traído y llevado rencor hacia el enemigo francés lleva a la patriota y arrojada Juana a disfrazarse de hombre, hasta conseguir arruinar la conjura del conde Navarro, sucesos todos envueltos en una escenografía de apego romántico. En esta misma dirección podemos situar la comedia, también histórica, *La rueda de la fortuna* de Tomás Rodríguez Rubí, el autor español mejor representado en la relación documental de la que nos hemos servido, ya que, además de la pieza dramática referida, al menos se interpretaron en Almendralejo otras cuatro obras teatrales suyas: *Honra y provecho*; *Detrás de la cruz, el diablo*; *El rigor de las desdichas* y *Bandera negra*. No se nos escapa que esta circunstancia no es significativa pues, a las razones expuestas en la introducción (el contar en este caso concreto con las anotaciones teatrales del verano de 1844), añadimos el hecho de que la compañía que actuó entonces llevaba en su repertorio varias piezas del autor malagueño.

No obstante, no es de extrañar que la presencia del autor andaluz fuera copiosa, pues a la extraordinaria recepción de su labor literaria en el público añadimos la notable consideración que como dramaturgo gozó en su tiempo, también entre sus colegas de oficio, tanto entre los que hoy consideramos autores de primera fila como entre los secundarios, incluida la escritora alمندralejense Carolina Coronado, admiradora primero y amiga después del académico Rubí. Ella también, en la misma cronología, quiso probar fortuna con estas comedias tan al gusto del tiempo, con ambientación histórica, y (a pesar de sus alegatos feministas), adaptadas al orden apetecido por la burguesía. Tal fue *El cuadro de la esperanza*.

Las obras de Rubí y las de los autores que, junto a él, llegaron a los espacios escénicos de Almendralejo, reflejan además el atractivo que los textos dramáticos con una posible lectura

---

<sup>394</sup> Cfr. *El Eco del Comercio*, 28 de mayo de 1838. La obra dramática se representó por vez primera en Valencia, en 1839. Aún se mantenía en cartel el 25 de enero de 1840 (*La Tribuna*, 25 de enero de 1840). El texto se imprimió en la ciudad del Turia, en la Imprenta de López y compañía, en 1841. En esas fechas el autor colaboraba ya en *La Revista de Madrid*.

<sup>395</sup> Fernández-Daza Álvarez, Carmen, “Inmigrantes cameranos en Almendralejo (1750-1850)” en el *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, T.18, 2010, págs.703-743.

<sup>396</sup> Caldera, Ermanno, *El teatro español en la época romántica*, op. cit., pág.169.

<sup>397</sup> Caldera, Ermanno, *El teatro español en la época romántica*, op. cit., pág.171.

política tenían para el público, y sugieren el gusto por aquellas novedosas comedias, que, como *Detrás de la cruz, el diablo* (1842), comenzaron a cimentar el modelo y la estética que darían lugar a la denominada “alta comedia”<sup>398</sup>.

Excepto quizás la aplaudida obra de Antonio Gil y Zárate, *Guzmán El Bueno* (1842), que se representó el 16 de agosto de 1843, el resto de las piezas teatrales puestas en escena participan de un idéntico propósito: servirse de un argumento histórico en el que los hechos verdaderos ceden en pro de los intereses literarios, políticos, ideológicos y/o dramáticos. Tal es *Brianda de Luna* del periodista aragonés José María Huici, que se representó en Almendralejo el 5 de julio de 1842<sup>399</sup>. En el drama, la historia apenas sirve de marco cronológico para desenvolver la trama amorosa y para exaltar en sus cauces el patriotismo, los ideales liberales y el sentimiento regionalista (“Mucho puede/la defensa de la patria/ en el pecho aragonés”)<sup>400</sup>. Algo similar acaece en las obras mencionadas de Rubí *La rueda de la fortuna* y *Bandera negra*. Ambos son dramas históricos de interés político<sup>401</sup>.

Las intrigas palaciegas para alcanzar el poder, el favoritismo y las corruptelas en la corte de Fernando VI representaban en realidad los vicios existentes en la de Isabel II. De igual modo, la caída del marqués de la Ensenada, ofrecía a los espectadores una evidente conclusión moral que señalaba al esfuerzo personal y a la entereza, y no la a la suerte ni a las recomendaciones, como los baluartes del auténtico triunfo: “que nadie pretenda acceder a un cargo público con otras miras que no sean las del servicio a sus conciudadanos, pues de lo contrario, la fortuna, voluble y caprichosa, se encargará de que pague con creces su osadía”, sentenciaba el autor<sup>402</sup>. *Bandera negra* (1844) se escribió con las mismas perspectivas éticas. En este caso Rubí eligió las ambiciones y maquinaciones políticas sucedidas en la corte de Felipe IV. Presentó al público, que palpaba en presente los vicios de doscientos años atrás, la rivalidad entre el valido Luis de Haro y el arzobispo de Toledo para conseguir el favor y la influencia regias.

No podía faltar entre las obras llegadas a la localidad una de las comedias más representadas durante la década de los cuarenta, *El pelo de la dehesa* del prolífico Bretón de los Herreros, que fue interpretada en Almendralejo el 3 de julio de 1842. Supo el autor crear un tipo comedia de factura muy personal y diseñada al gusto de la clase media y la burguesía española de los años 30 y 40 del siglo XIX. En *El pelo de la dehesa* Bretón remodeló un tópico literario (la alabanza de la aldea) adaptándolo a un público y a un tiempo nuevos, pero sin renunciar a su propia perspectiva ética. Es bien sabido que el argumento de la comedia (la boda por interés, finalmente frustrada, entre la hija de una noble titulada y un acaudalado labrador) sirve al autor para satirizar las pedanterías y usos sociales de la capital de España, sobre todo los de la aristocracia, superficial y caduca, que abundaba en Madrid y que contrasta con la honradez y bondad del personaje rústico, don Frutos Calamocha. Seguro que en el entorno rural extremeño fue felizmente recibida.

### **Los espacios escénicos y las compañías.**

Entre los recuerdos de Larra, desencantado tras su visita a la provincia de Badajoz en 1835, se halla uno referido a la calidad del teatro en la capital, donde no existía ningún espacio

---

<sup>398</sup> Smith, W.F., “Contributions of Rodríguez Rubí to the Development of the *alta comedia*” en *Hispanic Review* 10, 1924, págs.53-63.

<sup>399</sup> La obra se imprimió en Zaragoza, en la Imprenta de Roque Gallifa, en 1840, el mismo año de su estreno en el Teatro Príncipe de Madrid. Huici fue adaptador y traductor de algunos autores franceses, como Scribe y además de otras obras dramáticas de carácter histórico *Pedro El Cruel* o *Juan de Lanuza*, escribió libretos para zarzuelas.

<sup>400</sup> Cfr. Agudo Catalán, Manuela, “Dramas históricos aragoneses (1840-1850). En busca de una identidad regional” en *Artígrama*, nº13, págs. 147-166.

<sup>401</sup> Cantero García, Víctor, “*La rueda de la fortuna* (1843) o la destreza de Tomás Rodríguez Rubí para convertir el drama histórico en tribuna política” en *Castilla (Estudios de Literatura)*, vol.26 (2001), págs.35-50.

<sup>402</sup> Ídem., pág.47.

escénico adecuado ni compañías de carácter profesional<sup>403</sup>. El comentario de Fíguro se torna desolador si consideramos que incluso en el Madrid de 1835 los coliseos (La Cruz, El Príncipe) eran locales antiguos y mal dotados. Por tanto apenas podemos imaginar cuán penoso sería el estado del Patio de Comedias que se habilitó en el antiguo hospital de la Piedad del Campo de San Juan de Badajoz, ni cómo serían los que hubieron de existir en otras localidades extremeñas<sup>404</sup>. No es de extrañar que en Badajoz capital, en el tiempo que nos ocupa, se utilizaran otros espacios escénicos, como los conventos desamortizados, que, si bien salvaban de las inclemencias del tiempo, no reunían tampoco las condiciones adecuadas<sup>405</sup>.

Por lo que respecta a Almendralejo, aún con ligera duda, hemos de apuntar que en la primera mitad del siglo XIX acaso existieron dos espacios concebidos para usos escénicos, quizás uno fuera de titularidad municipal y el otro de carácter privado. La falta de seguridad reside en que la ausencia de fuentes más exactas a las halladas, no nos permite determinar con rotundidad si fueron dos locales los existentes o sencillamente uno solo, algo que procuraremos aclarar.

José Velasco, comerciante de Almendralejo, documenta un corral de Comedias en la localidad, tal vez de propiedad pública, del que no podemos precisar su ubicación, ni sus características, ni antigüedad. Velasco menciona las calles Esparrilla, La Cruz y Real, como zonas afectadas por las fuertes lluvias y la crecida del arroyo Caganchas el 11 de enero de 1821, pero ello no significa que el edificio teatral estuviera en alguna de ellas. En su diario anotó el hundimiento del patio de las Comedias de Almendralejo, sin determinar la localización. Ignoramos si se restauró, o si, como todo parece indicar, se arruinó para siempre. Dice así:

“El día 11 de enero de 1821 ha habido una lluvia tan grande que Caganchas se llevó una bestia menor con una carga de leña que iba a pasar de la calle Esparrilla a la calle la Cruz, pero cortando la sogá salió la bestia y la leña la llevó el agua, que ha entrado en la casa de dos puertas y también se ha caído el patio de Comedias, con otros edificios”<sup>406</sup>.

Desconocemos si el espacio escénico sería un patio, empedrado o no, que se sirvió para su cierre de las paredes de las casas colindantes o si se trataba de un patio con paredes propias (de obra nueva o de una casa o casas reutilizadas para tal fin) y tampoco sabemos si contaba con las dotaciones mínimas para las representaciones dramáticas: escenario elevado, escotillón, etc. Por las palabras de Velasco podemos deducir, en cualquier caso, que debió tratarse de un espacio independiente, en cuanto habla de su ruina.

El segundo local, en el caso de creer que fue un espacio distinto al anterior, debió ser de titularidad privada. Se encontraba en la calle Becerro, en una casa propiedad de Francisco Fernández Melgarejo, marqués de la Encomienda. En 1812, tras finalizar la guerra de la

---

<sup>403</sup> “Ni un teatro, ni un paseo. No se puede llamar paseo a los árboles nacientes del paseo de San Francisco, debidos al celo del general Anleo; ni al campo de San Juan, pequeña plazuela en medio de la ciudad, adornada de algunos árboles y bancos; ni teatro a una especie de sala, donde algunos aficionados, o tal cual compañía ambulante, dan de cuando en cuando sus originales representaciones” en *Impresiones de un viaje. Última ojeada sobre Extremadura. Despedida de la patria*, *Revista Mensajero*, nº141, 19 de julio de 1835. Es bien sabido que en la misma publicación habían aparecido previamente: *Las antigüedades de Mérida* (primera y segunda parte) en 22 y 30 de mayo de 1835 (nº 82 y 91) y *La caza* (6 de julio de 1835, nº128).

<sup>404</sup> Suárez Muñoz, Ángel. *La vida escénica en Badajoz (1860-1866)*. Tesis doctoral. Director: Dr. José Romera Castillo. UNED, 1994. Cfr. págs.101-106. Véase también los datos referidos a Cáceres en Jiménez Berrocal, Fernando, op. cit., págs.57-62.

<sup>405</sup> En *El Entreacto* del 18 de julio de 1839, pág.128, leemos: “El lunes anterior varios menestrales y artesanos ejecutaron en la iglesia del extinguido convento de la Madre de Dios la tragedia en tres actos titulada *La muerte de Luis XVI*. Los actores, por más que se esforzaron, no consiguieron gran triunfo por ser la pieza muy poco a propósito para ello y también porque habiendo habido una concurrencia extraordinaria, era tal el ruido y ningún orden que nada se entendía de la representación, reduciéndose la comunicación a una tertulia con los inmediatos. El calor y los chinches precisaron a retirarse a varias señoras y caballeros, así como la bulla y el alumbrado pusieron a término la función antes de que los actores la concluyeran”.

<sup>406</sup> AME. Velasco García, José. *Memorias* (ms.). Copia de Narciso García Rodríguez, 1911. En nota a pie de 1911 se dice que la casa de dos puertas era la nº 2 de la calle Real.

Independencia, su dueño describía el maltrecho estado en el que había quedado la vivienda (sin puertas, sin rejas) en un escrito dirigido al Ayuntamiento<sup>407</sup>. Entre 1815 y 1817 la casa, inhabitable, fue transformada en espacio para el arte dramático. La relación de gastos de la obra nos sugiere que aquella rehabilitación se hizo a conciencia y que se dotó al teatro de todos los elementos necesarios para su fin (escenario, palcos, telón de boca y bambalinas decoradas, etc.), e incluso que algunos (como ciertas tablas quizás para la escena) fueron adquiridos en Sevilla, lo cual abunda en el especial cuidado que prestó a la dignidad del edificio<sup>408</sup>. Construido el local con ladrillo y madera de álamo negro, fue pintado con cal blanca y añil.

Resulta extraño, en cualquier caso, que entre 1827 y 1855 no exista referencia alguna a este teatro en los *Cuadernos* de Fernández Melgarejo. Conocemos que el 5 de diciembre de 1827, las hijas del marqués de la Encomienda (quizás Fernanda, Paca y Eloísa) interpretaron *El Guzmán*, ante un nutrido público, pero ¿dónde? Es raro, insistimos, que no hallemos ninguna mención sobre este espacio escénico<sup>409</sup>.

Ello, y la relación de los gastos, en la que se señala expresamente los útiles y empleados que “salieron” o “eran” “de casa” (quizás para poder cobrar en el futuro esas partidas, o para distinguirlas de las que se pagaron con otros fondos) nos sitúa en la hipótesis de considerar posible que el patio de Comedias documentado por Velasco y este teatro de la calle Becerro fueron el mismo edificio, que el marqués de la Encomienda pudo construir durante el periodo en el que fue regidor municipal (1815) para contribuir con un corral de Comedias público al fomento de la cultura y la diversión de sus paisanos. Si así fuera, el temporal de enero de 1821 debió arruinar tempranamente la iniciativa. Ojalá algún día puedan resolverse las incógnitas.

Entre 1830 y 1836, sin un espacio adecuado para las representaciones, los espectáculos escénicos y con ellos otros regocijos (bailes, cantes populares, volatineros, títeres, etc.) siguieron desarrollándose en distintas plazas de la localidad. Algunas de esas plazas se utilizaban en fechas concretas del calendario (en las fiestas de Santiago, por ejemplo, el entorno de la ermita del santo); otros espacios se empleaban a lo largo de todo el año, como las inmediaciones de la ermita de la Piedad, uno de los enclaves centrales para las relaciones sociales y de ocio de los almendralejenses del XIX: lugar para el paseo a coche o a pie, donde se celebraban rifas, bailes, teatro, algún refrigerio popular (como las “ponchadas”) y la feria comercial y de ganado en el mes de agosto. Junto a ellos, también sirvieron de espacio escénico las plazas de la Iglesia de la Purificación o la del Altozano, lugar en el que, es bien sabido, se celebraban también antes de 1843 las capeas, corridas de toros y cucañas y que había sido el marco festivo y teatral por antonomasia desde, al menos, el siglo XVII<sup>410</sup>.

No obstante, la climatología aguaba alguna que otra función dramática. Esta circunstancia, y la pasión romántica por el teatro, hacía que se buscasen espacios cerrados ante la inexistencia de edificios exclusivamente ideados para el arte escénico, si bien estos tenían

---

<sup>407</sup> Agradezco mucho a don Francisco Zarandieta Arenas la información sobre la petición de venta de una casa de las cinco que poseía el marqués en Almendralejo, en la que se halla la descripción de la de la calle Becerro. El documento público se elevó ante el escribano J.A. Marzulo el 22 de mayo de 1812.

<sup>408</sup> AME. P.X. Gasto de las obras en la casa de la calle Becerro (teatro), s.a. El papel se encuentra entre otros documentos contables en los que aparecen los años comprendidos entre 1814 a 1817. Los maestros que trabajaron en la construcción junto a otros muchos peones y artesanos fueron: Lorenzo Pérez (albañil) y Pedro Calero (¿carpintero?). Entre algunos gastos figuran: “Cinco carros que fueron a Santa Marta a por cal, y son los de casa; en el mes de mayo se trajeron a los hornos de esta villa un millar de ladrillos y dieciséis álamos negros”; “un sacerdote que fue a decir misa y seis sanjuanés”; el trece de junio “ciento cuatro tablas”; “el 8 de julio mil quinientos clavos”; “al sastre por cuenta de su trabajo”; “al albañil por dos días y medio en abrir agujeros en los palcos”; “noventa tablas en Sevilla conducidas con los carros de casa”; “al que pintó el telón de boca y las bambalinas”. La pintura se adquirió en la tienda de Juan González de Tejada.

<sup>409</sup> Es bien sabido que al menos desde el siglo XVIII en las viviendas de los nobles o gentes acomodadas solía existir un amplio salón o espacio independiente destinado a las representaciones teatrales o a los conciertos de música y que, alguna vez, permitían el acceso a los conciudadanos de distinta posición social. Cf. Sala Valldaura, Josep Maria “El teatro en el siglo XVIII” en *El teatro en el siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Valldaura*. Lleida, Universidad de Lleida, 2012, pág.18.

<sup>410</sup> Zarandieta Arenas, Francisco. *Almendralejo en los siglos XVI y XVII (I)*. Almendralejo, Imprenta Rayego, 1993, pág.34.



otros inconvenientes, pues los rumores sobre la existencia de parásitos, pulgas o chinches, extendidos por la población (también el Almendralejo) ocasionaba la disminución del aforo y la desazón o enojo de las compañías. Lo cierto es que cualquier lugar podía convertirse en enclave escénico, incluso las instalaciones de una tahona, como la del panadero llamado Leandro. Allí, acaso en una nave, o solar para almacenar leña, protegido de las inclemencias del tiempo, en los años 30 del siglo, se reunieron los vecinos en torno al gozo del teatro<sup>411</sup>. Con posterioridad, a partir de 1836, las representaciones escénicas, bailes y mascaradas, se realizaron en otros espacios cerrados: los edificios religiosos desacralizados, como la iglesia del convento de la Concepción o la ermita de los Mártires.

Asombra la naturalidad y sosiego con el que se vivían en Almendralejo los muchos cambios acaecidos en el convulso siglo XIX. No es momento de realizar un análisis sociológico, para analizar si esa actitud era debida a un educado conformismo y acomodo, o a una falta de rebeldía. Pero no deja de ser sorprendente. Aunque algunos vecinos curiosos acudieron a ver cómo salían las monjas y frailes de los desamortizados conventos de la Concepción y San Antonio, ni por parte de los religiosos y religiosas, ni por parte de la población, existieron manifestaciones algunas en una u otra dirección<sup>412</sup>. Podría decirse que la exclaustación se convirtió en una función parateatral más que religiosa. José Velasco escribía en sus *Memorias*:

“En nueve de septiembre del corriente han salido del Convento de las Concepciones todas las religiosas a la fuerza por órdenes superiores del Real Consejo, siendo abadesa la Señora San Antonio, la que se ha ido a casa de su hermano, don Gabriel; salieron a las 9 de la noche, con asistencia de todo el Ayuntamiento y del Teniente de Cura don Alonso Cortés, y todas las demás religiosas se han ido a sus casas; solamente San Luis que se ha ido al Convento de las Claras de esta Villa, quedando el convento por la Real Hacienda y se han recogido todos los ornamentos de la Iglesia para la Parroquial; han salido con toda tranquilidad, sin alborotos ningunos ni desazones ningunas por el pueblo”<sup>413</sup>.

El convento de San Antonio se cerró el 28 de septiembre de 1835 (los frailes habían salido el día 16), y el de la Concepción el 9 de septiembre de 1836<sup>414</sup>. Ya antes, ese mismo año de 1836, a finales de enero, la campana de la ermita de los Mártires, ya sin culto, había sido trasladada a la Parroquia con un letrado sobre ella: San Fabián y San Sebastián *ora pro nobis*<sup>415</sup>. Y una vez desacralizada, en agosto de ese mismo año, la espaciosa ermita acogió al anochecer representaciones teatrales. Verdaderamente, como apuntara Velasco, desazón hubo poca, pues pronto los edificios vacíos y sus entornos fueron elegidos para usos bien diversos.

En marzo de 1836, una vez alcanzada la autorización para celebrar un mercado los sábados, se ubicó en la plazoleta del convento de San Antonio, donde años más tarde (1838) se desocuparía la cisterna de los frailes para recoger el mosto<sup>416</sup>. Este espacio se transforma súbito

---

<sup>411</sup> Agradezco a doña María Luisa Navarro Tinoco la noticia sobre estas construcciones (pajares, naves) anexadas a las tahonas. Me facilita documentados varios ejemplos del AHMA, sea la solicitud de Ramón Quesada, tahonero, vecino de la calle Villalba, para construir un almacén con el fin de almacenar leña y otros útiles (sig.277/13. Expediente de Bienes. Concesión de Terrenos, 1855-1857).

<sup>412</sup> Fernández de Córdova Melgarejo, Francisco. *Sesto cuaderno de caza y otras fruslerías*, ms., fol. 32 vto., 8 de septiembre: “Perico y Luis a los toros. Salieron de las concepciones todas las monjas; yo no perdí ni un ardite de toda la función”.

<sup>413</sup> Velasco, José, op. cit., pág.133.

<sup>414</sup> Escribía Velasco, pág.126: “El 16 de septiembre se han echado del Convento a los Frailes y se han recogido la Real Hacienda todos los enseres y en el mismo día han ido todos los urbanos a la Fuente del Maestre y también los han echado fuera del Convento y han traído presos al Padre Bonifacio, que se hallaba en dicho Convento; también han traído al Provincial de los de la Fuente y a los dos Secretarios; el del Padre Bonifacio tuvieron que pasar a por él a Zafra y en el mismo día han dormido en esta Villa y en el día 17 han salido con ellos para Badajoz. En 28 del dicho mes se ha cerrado del todo el Convento de San Antonio de esta Villa de Almendralejo”.

<sup>415</sup> *Ídem.*, pág.128.

<sup>416</sup> *Boletín oficial de la Provincia de Badajoz*, 31 de marzo de 1836 y *El Eco del Comercio*, 8 de abril de 1836: “habiéndose dignado S.M. conceder real autorización para que en la villa de Almendralejo se celebre un mercado los sábados de cada semana, se anuncia al público que en el 2 del próximo mes de abril, se verificará en primero en la plaza o sitio que para entonces habrá designado el Ayuntamiento, y de que se dará conocimiento a los concurrentes por medio de edictos que se habrán fijado con anticipación,

en un lugar de sociabilidad y encuentro para los vecinos, donde además, también ya a partir de ese mismo año de 1836, se comienzan a celebrar espectáculos escénicos. La amplia cerca de los frailes, capaz de acoger a ochocientos espectadores sentados, fue elegida, como veremos, por un empresario circense para su ofrecer espectáculo, lo mismo que ocurriera con la Concepción y los Mártires para la celebración de las representaciones teatrales y los bailes de máscaras. Todos se tornaron en lugares óptimos para el esparcimiento y la diversión.

La idea de reconvertir los espacios religiosos desamortizados en centros de ocio no fue mal vista por la generalidad de los vecinos, a juzgar por la inexistencia de comentarios contrarios y la naturalidad con la que los cronistas (incluido el marqués de la Encomienda) refieren la celebración de tales eventos y su asistencia a ellos. No obstante, un grupo menor de ciudadanos, si bien más tardíamente, debieron mostrar una cierto resquemor, pues el 6 de julio de 1841 en el periódico *El Católico* un almedralejense, que prefirió permanecer en el anonimato, exponía que, mediante aportaciones voluntarias de vecinos, se estaba promoviendo la restauración de la Iglesia del extinto convento y la de la ermita de los Mártires para tratar de conseguir que ambos espacios retomaran sus sacros usos.

A partir de 1843, la plaza de toros, cuya construcción fue una revolución social para los almedralejenses (Francisco Fernández Melgarejo expresaba que sus convecinos estaban “embullados” con esta realidad), se convertirá en el espacio idóneo, no para el teatro, pero sí para los espectáculos zoológicos, ecuestres, aerostáticos, de títeres, o de luminarias, en detrimento del Altozano o la cerca de los Frailes.

Si parciales son los datos que poseemos sobre los repertorios teatrales y los espacios escénicos, nulos son los relativos a las compañías. Ni un solo nombre, ninguna procedencia, excepto el de una compañía de Badajoz (ignoramos si allí existente o procedente de la capital de provincia en su itinerario), que actuó en Almedralejo en mayo de 1844<sup>417</sup>.

Nos consta que algunos montajes teatrales corrieron a cargo de compañías de aficionados y que otras piezas dramáticas se pusieron en escena por “cómicos de profesión”. En algún apunte también encontramos que habían llegado a la localidad “cómicos de la legua” para ofrecer su repertorio teatral.

Es decir, en rasgos generales, acaecía en Almedralejo lo que en otras localidades. De un lado cómicos ambulantes (de la legua o de pipirijaina) llegaban en sus tartanas, coches o caballerías a la villa, donde, tras obtener la licencia y pagar el arbitrio correspondiente, que variaba según el número de habitantes, ofrecían a la población un repertorio a lo largo de varios días (entre cuatro y quince, en el caso de Almedralejo). A veces, llegados a los pueblos, contaban con el auxilio de aficionados locales para los acompañamientos musicales o para contratar entre ellos a los figurantes necesarios para la función. Su precaria situación fue denunciada por algunos escritores en tiempo romántico y es bien sabido que, con anterioridad, este tipo de compañías fueron prohibidas por su escasa calidad y por venir con ello a desacreditar a “la profesión cómica”, según rezaba la Instrucción de 1801<sup>418</sup>. Otras veces recalaban en Almedralejo “cómicos profesionales”, es decir compañías dirigidas por un “autor”, que era el responsable artístico, legal y financiero de la misma. Actuaba como director y empresario: confeccionaba el repertorio, compraba las obras a los escritores (que luego podía él adaptar o modificar), solicitaba las licencias, contrataba y pagaba a los actores, y desde luego dirigía los ensayos. Las compañías solían tomar el nombre del “autor” (regulado a nivel nacional, hasta 1834, por el Juez Proyector de Teatros) y el número de componentes oscilaba de 35 a 16 personas, entre actores (damas, galanes, gracioso, viejo, etc.), compositor de música o músico, apuntador, sastre y traspunte, entre otros<sup>419</sup>. En 1820, según el empresario cordobés Casimiro Cabo Montero, existían 31 agrupaciones de cómicos profesionales con licencia para

---

en el cual se harán las advertencias oportunas y relativas a proporcionar las comodidades y ventajas posibles a todos los concurrentes”.

<sup>417</sup> Ángel Suárez Muñoz, op. cit., documenta un año después, 1845/46, en Badajoz dos compañías, la de Manuel Buzón y Tomás Brotons y la Compañía Sánchez.

<sup>418</sup> Véase por ejemplo Mesonero Romanos (El curioso parlante), “Los cómicos en Cuaresma” en *Letras españolas*, V, junio 1832.

<sup>419</sup> En 1834 se suprimió el Juzgado de Protección de Teatros y las competencias pasaron a los subdelegados de Fomento en provincias.

actuar en España. Algunas de las compañías estaban establecidas en una ciudad y tenían permiso para trabajar durante el verano en los pueblos. La licencia de otras agrupaciones no poseía limitaciones en el calendario (excepto los días de Cuaresma y Semana Santa) y por tanto recorrían las localidades que desearan, tras el previo permiso municipal, a lo largo del año. En Extremadura el empresario cordobés menciona como puntos de referencia Cáceres, Badajoz, Plasencia, Trujillo, Llerena, Zafra y Jerez de los Caballeros<sup>420</sup>. En total, Cabo Montero cifra en 44 el número de actores profesionales instalados en la región. También hay documentadas noticias de que existía movilidad laboral, pues las compañías estaban formadas por actores de diversa procedencia, que, con cierta frecuencia, cambiaban de una a otras. A veces la propia normativa legal empujaba a esta situación, en tanto los directores no podían contratar a los actores por un espacio superior al de una temporada<sup>421</sup>. Sea el caso de los extremeños José Mata, de Badajoz, e Ignacio Argamasilla, a quienes encontramos en 1820 en la compañía de Joaquín Alcaraz en Aranjuez<sup>422</sup>.

La situación geográfica de Almendralejo, en el camino de Sevilla a Lisboa, sin duda contribuiría a la abundante oferta teatral de la localidad en los veinte años que son objeto de estas páginas. Asimismo no es improbable que algunas de las compañías que visitaron Cáceres (la de José Lausol, la de Juan Jiménez o Pedro Risco, por ejemplo) hubieran podido también recalar en Almendralejo, toda vez que conocemos cómo algunas de ellas solicitaban autorización a diversas localidades de la región para actuar a lo largo de todo el “año cómico”<sup>423</sup>.

Sin embargo, el dato más interesante que arrojan los *Cuadernos* de Fernández Melgarejo es la existencia de una compañía de aficionados en la localidad, formada por artesanos, entre los que había panaderos. Desconocemos los nombres de quienes formaron este embrión dramático “gremial” (excepto el del dueño de una tahona: Leandro) e ignoramos a qué otros oficios se dedicaban el resto de los actores locales (alarifes, zapateros, herreros, carpinteros, no sabemos). El dato es revelador pues demuestra la inquietud cultural y social en la clase trabajadora de un pueblo que no alcanzaba los 6.000 habitantes; hombres y mujeres que no se conformaban con asistir de manera pasiva a las representaciones teatrales, sino que gustaban de practicar el arte escénico, que ofrecían luego, para disfrute de sus vecinos, en representaciones públicas; hombres y mujeres que eligieron el teatro como espacio de ocio y sociabilidad en su escaso tiempo libre. Por tanto, en este periodo romántico encontramos también en Almendralejo el denominado ya en la época “teatro casero”, entendiéndolo por tal aquel que es representado por aficionados, generalmente en un espacio no escénico y en ocasiones con textos adaptados a las limitadas circunstancias. A partir de 1851 Fernández Melgarejo menciona en sus apuntes la asistencia a algunas “comedias de aficionados”, sin que desgraciadamente podamos concluir que aún en esa fecha se hallaba activa la compañía de artesanos de la localidad. Acaso pudiera ser otro grupo local, o bien procedente de una población distinta.

El teatro se convierte por tanto en elemento de cohesión y comunicación de todas las clases sociales. Desde este punto de vista, el arte de Talía alcanza en el entorno rural que analizamos una dimensión tan desconocida como singular, pues es signo de la revolución de los tiempos, una vía de progreso social. Este hecho sitúa el valor del teatro muy por encima de su

---

<sup>420</sup> Cfr. Fernández Ariza, Carmen, “Censo de las compañías de cómicos que actúan en España en 1820 y sus aportaciones económicas a un posible montepío de actores” en las *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol.2, 2010, págs.334-341.

<sup>421</sup> La Reglamentación de Teatros de 1818 prohibía que los autores y empresarios “ajustaran actores de un año para otro, aunque sean de sus mismas compañías, hasta que no se hayan publicado las listas de esta Corte, que serán la primera semana de Cuaresma”.

<sup>422</sup> Coso Marín, Miguel Ángel et al., *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares. 1602-1866*, op. cit., pág.610.

<sup>423</sup> El 12 de diciembre de 1831 el director de una compañía, Juan Jiménez, exponía al Ayuntamiento de Cáceres la lentitud con la que se tramitaban en Madrid las licencias. Por ello presentó una solicitud para que el cabildo le concediera un permiso provisional, tal como ya habían hecho los Ayuntamientos de otras ciudades de la región, que cita en su escrito: Badajoz, Llerena, Jerez de los Caballeros, Zafra, Fregenal y Olivenza. Cfr. Jiménez Berrocal, Fernando, op. cit., pág.149.

misión cultural, literaria, ideológica y festiva. Los textos declamados ponían en los oídos del público analfabeto la creación literaria, trasportaban la ilusión de los espectadores a mundos raros y distintos, regalaban horas de ocio, conmoción y evasión y desde luego servían de vehículos para la reflexión, estimulaban el pensamiento y podían modificar conductas o criterios ideológicos. Todo esto se sobredimensiona cuando el receptor analfabeto pasa de ser público a actor, de espectador a transportador de emociones, de ideología y de ocio, es decir, cuando un grupo de artesanos memoriza, ensaya y pone en escena textos teatrales. De ahí el afán del poder por legislar, fiscalizar, controlar la “influencia poderosa que sobre la sociedad ejerce el teatro”<sup>424</sup>. Pero sobre todo ello, insistimos, ponderamos el hecho mismo de la cohesión social, en tanto el espectáculo escénico reunía a la población rural completa sin distinción de sexos, edad o clases.

Nada sabemos sobre otros tantos detalles que hubieran enriquecido la parca visión que a día de hoy poseemos sobre la vida escénica en la localidad: los horarios de las representaciones y su duración, los precios de las entradas, la actitud del público, los recursos escenográficos empleados por las compañías.

Como en el resto de las poblaciones, imaginamos que las compañías llegadas a Almendralejo anunciarían las funciones con la ayuda de un pregonero o con carteles (generalmente manuscritos) donde se especificaban los detalles de las piezas que se iban a poner en escena, siempre en horario de tarde. En los *Cuadernos* de Fernández Melgarejo solo se apunta el título de la obra principal, sin indicación alguna sobre la ejecución o no de otras piezas teatrales cortas o sobre la interpretación de música, canto y danza (boleros principalmente) que solían acompañar a esa pieza principal en la primera mitad de siglo. Imaginamos también que la actitud del público no distaría mucho de la del resto de la España de provincias. Los espectadores acudían con entusiasmo, también con respeto, pero, una vez dentro del recinto, el bullicio podía ser incontrolable, como la era la venta o ingesta de alimentos, bebidas o el frecuente hábito de fumar, que en otras ciudades hubo de regularse con sanciones económicas. En Cáceres, por ejemplo. Asimismo los alborotos o inquietudes ocasionados por la existencia de parásitos en las funciones, los abucheos o enojos encendidos con alguna que otra compañía sí nos consta que se dieron en Almendralejo. Tal fue con el grupo de cómicos que decidió cancelar la representación de la tragedia *Pelayo* el 28 de julio de 1839.

Tampoco sabemos si los precios de las funciones variaban según el repertorio ofrecido. Algunas de las piezas dramáticas que se interpretaron en Almendralejo requerían de ciertos extras que encarecían la puesta en escena: un vestuario especial, decorados complejos, maquinaria, recursos lumínicos (juegos de luz y sombra) y sonoros, indispensables en la compleja escenografía de la primera mitad del XIX.

Los efectos acústicos y la música tuvieron un papel muy relevante, absolutamente imprescindibles para el drama romántico. La música no era un elemento ornamental, sino que, integrada en el texto, cumplía diversas funciones: informar, narrar, describir y estimular la tensión dramática. Las canciones compuestas por los dramaturgos, y luego musicadas, solían ser, junto a los bailes, el bis que al finalizar la función solicitaba el público entre aplausos<sup>425</sup>.

¿Qué ocurriría en Almendralejo? Son interrogantes que no podemos resolver.

### **Teatro menor y espectáculos parateatrales.**

Hoy el teatro de títeres goza de una elevada consideración, gracias al impulso, atención e interés de los grandes creadores del siglo XX (Valle Inclán, Lorca, Alberti), y gracias a la evolución y renovación estética que las vanguardias insuflaron al espectáculo tradicional y

---

<sup>424</sup> Carta de Tomás Sancha a Isabel II, 1837: “Penetrada al mismo tiempo S.M. de la influencia poderosa que sobre la sociedad ejerce el teatro, y a fin de lo que debe ser la escuela de costumbres no se convierta en una casa de prostitución, es de voluntad [...] el cuidar que no se presenten en escena ninguna de aquellas composiciones cuyas máximas perniciosas tienden a desmoralizar al pueblo y a corromper las virtudes sociales, verdadera base de las libertades nacionales”. Cfr. Cantero García, Víctor, “El oficio de censor en nuestra historia literaria (s. XVIII-XIX): estudio y consideración de la censura dramática en la España decimonónica” en *Letras de Deusto*, 96-2, 2002, pág.73.

<sup>425</sup> Cfr. Barba Dávalos, María, op. cit. págs.128-129, y Jiménez Berrocal, op. cit. pág.125.

popular, tanto en las formas como en los contenidos dramáticos. Sin embargo, el espectador del siglo XIX no tenía esta perspectiva, y ello nos lleva a situar en el presente epígrafe esta modalidad menor del teatro. Entre los dramaturgos españoles solo Hartzzenbusch tuvo a bien escribir dos piezas ideadas para ser representadas con títeres, que fueron concebidas para la educación de la reina niña Isabel II en 1837 (*La independencia filial* y *El niño desobediente*)<sup>426</sup>.

En Almendralejo las funciones de teatro de títeres formaron parte de los ratos de ocio de ciertas familias de la clase alta. Al menos en una ocasión en sus *Cuadernos* el marqués de la Encomienda anotó la presencia de títeres en su casa, que, de manera privada, presentaron su espectáculo los días 12, 13 y 14 de octubre de 1837. Pero además, de cuando en cuando, animaban con su presencia las calles o plazas de la localidad, entreteniéndolo a los vecinos, como en febrero de 1844. Debían ser títeres de guante (italianos), sin que sepamos el repertorio que interpretaron en la “plaza principal” de la villa.

Aunque existen alusiones a las marionetas en la primera mitad del siglo XIX, hasta la segunda mitad no se generalizó el teatro de títeres de gran formato, dotado de mayores posibilidades técnicas<sup>427</sup>. Estos espectáculos, que llegaron a alcanzar al final de siglo un alto grado de mecanización, atrajeron a un enorme público y por tanto se convirtió en un próspero negocio para los titiriteros. Aunque en los carteles que nos han llegado se anuncian autómatas o fantoches, en realidad eran marionetas de grandes dimensiones, que se manipulaban mediante hilos. Al tener cuerpo entero (piernas incluidas), la plasticidad obtenida mediante el movimiento, hizo de ellas un elemento con muchas posibilidades dramáticas. En general, las funciones estaban muy elaboradas y la base del espectáculo eran los trucos, que los directores de las compañías guardaban celosamente al público. Fueron titiriteros ingleses quienes pusieron de moda en toda Europa el espectáculo. A la villa de Almendralejo esta modalidad llegó por vez primera en mayo de 1853 y causaron verdadero asombro en la población, según la detallada noticia que nos proporciona un entusiasmado vecino, José Velasco, que sobre la “maquinaria inglesa” expresaba:

“Ha habido unas comedias de figuras que representan lo mismo que si fueran personas criadas, y dicen que los hacen con unos alambres, los movimientos del cuerpo, pies y manos, como si estuvieran vivos, y con razón bailan el bolero, torea un toro como se hace en las plazas, es lo que nunca se ha visto en Almendralejo; yo lo he visto el día ocho de mayo en la noche, pero es digno de verse; dicen que es máquina inglesa y la manejan un matrimonio, un hijo y una hija, los cuatro solos y llevan 4 reales de entrada y asiento a cada persona y dura tres horas. Se da principio a las 9 y se acaba a las 12”<sup>428</sup>.

Con lo que respecta a la llamada “segunda teatralidad”, contamos con un número destacado de datos durante el periodo romántico almendralejense. Es bien sabido que adjetivamos con el término “parateatral” al espectáculo en el que la representación argumental, el texto dramático, o bien desaparece o bien tiene un lugar secundario. Como contrapartida, cobran valor otra serie de elementos que concurren en el hecho escénico<sup>429</sup>. No obstante, resulta difícil marcar los límites de lo teatral en este tiempo. En general, todo lo que rompía con la rutina diaria puede decirse que cobró el signo de espectáculo: evasión, imaginación, entretenimiento, conmoción. Y así elementos parateatrales, por la repercusión sobre el espectador del momento, podemos encontrar en manifestaciones religiosas o políticas, incluso en las fiestas íntimamente ligadas a la tradición hispana, como las corridas de toros.

Uno de los espectáculos que sorprendió gratamente a los almendralejenses fue la llegada de volatineros, o títeres de osos y monos en el año de 1830. Durante tres días de febrero,

---

<sup>426</sup> Fueron publicadas en 1849 en el *Semanario Pintoresco*. *La independencia filial* es traducción de una obra francesa.

<sup>427</sup> Véase por ejemplo la interesante crítica al estado de la danza en los teatros de Madrid en 1817 en la publicación *Crónica científica y literaria* del 14 de noviembre de 1817. En ella hay una referencia a los títeres de alambre.

<sup>428</sup> AME, Velasco, José, op. cit., pág. 231-232.

<sup>429</sup> Destacadas son las aportaciones de Ángel Suárez Muñoz para la ciudad de Badajoz en la segunda mitad del siglo XIX: “Teatro, parateatro y prensa en el Badajoz del siglo XIX” en la *Revista de Estudios Extremeños*, Tomo LVII, 2001, págs.755-802.

convocaron la atención de numerosos vecinos, algo que se repetiría en años sucesivos. La presencia en los pueblos españoles de mimos y saltimbanquis era tan antigua y acostumbrada que el propio Jovellanos retrotrajo su origen al tiempo de Alfonso X El Sabio. No pudieron los esfuerzos ilustrados anular la presencia y actividad de estos “títeres y matachines, pallazos, arlequines y graciosos del baile de cuerda, linternas mágicas y totilimundis” (“bichos de semejante ralea”, llega a llamarlos) ni en los coliseos ni en las plazas de los pueblos<sup>430</sup>. El retrato del titiritero que nos ofrece la prensa (entendiendo por él no solo al actor que maneja títeres y marionetas) es el de un trabajador ambulante, charlatán, gesticulador, a veces diestro en acrobacias, de nula cultura y con una particular manera de hablar<sup>431</sup>. Cargados con su cubilete y otros artilugios para los juegos de manos, a veces con ilusiones de fantasmagorías, rompían la monotonía de los entornos rurales a los que llegaban. A medida que avanzaba el siglo XIX se hizo frecuente que se hicieran acompañar por animales amaestrados para la ejecución de ciertas habilidades. Al principio en la generalidad de las provincias ofrecían un espectáculo con perros (“perros sabios”). Luego el repertorio se amplió, tal como venía haciéndose en Madrid desde 1817. Allí y entonces algunos titiriteros (sobre todo de origen italiano) incluían en sus espectáculos osos, micos y monos adiestrados y disfrazados, que bailaban, con los perros, al son de algún instrumento: un tambor, un pandero, una gaita<sup>432</sup>. Es bien sabido que la comedia del arte italiana se representaba acompañada de juegos de manos, ejercicios de acrobacia de artistas volatineros que eran acompañados en ellos por monos domesticados. Este gusto, muy introducido en Francia, unido al interés creciente de presenciar animales exóticos amaestrados, hizo que se generaran empresas o compañías zoológicas, siendo quizás pionera la de Manuel Gaviria en la plaza de toros de Madrid en 1825. Hasta tal punto llegó la apetencia por conocer la maestría en los adiestramientos de seres imposibles que en 1851 se instaló en Barcelona Juan Essinger, que ofrecía un espectáculo con pulgas amaestradas, a las que denominaba “laboriosas”<sup>433</sup>.

En Almendralejo, los titiriteros de osos y monos que llegaban a la villa, acaso acompañados de volatineros (o volatineros ellos mismos), desprenderían la sonrisa de más de un vecino. Este tipo de distracción, junto a los espectáculos de acrobacias, a cargo de los mencionados volatineros o volatines, se hizo acompañamiento secundario de muchas corridas de toros, una vez se inauguró la plaza en 1843<sup>434</sup>. Aquellos fueron introduciendo variedades en sus atracciones (equilibristas en doble cuerda, saltos sobre fuego, sobre sillas, cuerda floja, etc.) y muy frecuentemente se añadían las habilidades de un maestro polvorero con cohetes voladores y otras ilusiones pirotécnicas<sup>435</sup>.

---

<sup>430</sup> Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen es España*, en *Obras selectas*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, s.a, págs.139 y 208. En los teatros madrileños del XVIII actuaba la compañía de volatineros de Francisco Baus. Eran célebres los acróbatas valencianos de la compañía. Cfr. *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, 25 de febrero de 1787. El gusto, más que desaparecer aumentó. Véanse las críticas sobre las actuaciones de los volatineros y “saltarines” en el teatro la Cruz en *La minerva o el Revisor General* (Madrid, Imprenta de la Vega y Compañía, 1805).

<sup>431</sup> Además de la prensa puede consultarse el clásico estudio de J.E Valery, *Historia de los titiriteros en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Revista de Occidente, 1957.

<sup>432</sup> J.E. Valery, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid (1758-1840)*. Londres, Tamesis Book, 1972, págs. 45, 219 y 220. Véase también Simón Palmer, Carmen, “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX” en las *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*. Madrid, CSIC, 1987, págs.185-192.

<sup>433</sup> *La España*, 19 de abril de 1850.

<sup>434</sup> Fernández Melgarejo documenta la presencia de títeres (con osos, monos, perros “sabios”, toros y burros amaestrados) los días 24 de febrero de 1844; 13 de abril de 1847; 21 de abril y 4 de mayo de 1851 y enero de 1852.

<sup>435</sup> Cfr. Por ejemplo *Diario de Madrid*, 17 de mayo de 1806. Puede consultarse también, a título de curiosidad, la enorme variedad de espectáculos de acrobacias, títeres, marionetas, compañías gimnásticas que se celebraron en Jerez de la Frontera entre 1852-1900 en: Álvarez Ortigosa, Francisco. *Historia del teatro en Jerez de la Frontera. Tesis doctoral*. Directores: Cantos Casenave, Marieta y Ramos Santana, Alberto. Universidad de Cádiz, 2009, págs.1852-1890.

Enorme expectación causó la llegada del primer espectáculo ecuestre a la localidad. La compañía del Circo Olímpico de Madrid, dirigida por el empresario francés Paul Laribeau, de gira por España desde el mes de mayo, se estableció en Almendralejo, procedente de Cádiz, del día 13 al 28 de agosto de 1837, donde ofrecieron cinco funciones.

Estas compañías, habituales en Italia y en Francia, comenzaron a tener presencia más estable en España a partir de los años 20. Uno de los más famosos circos olímpicos europeos era el de París, que había fundado y dirigía a principios del XIX el italiano Antonio Franconi (1738-1836), y donde, buscando un medio de vida, había ido a trabajar algún jinete español, como Juan Lustre, quien en 1819 ofreció al público parisino “La muerte de Otelo”<sup>436</sup>. Poco después Lustre regresó a España y fundó en Barcelona una “compañía de jinetes de ambos sexos”, que inició su andadura en el Levante español peninsular y en las islas Baleares (1827), y que contaba con Lavellié como primer jinete<sup>437</sup>. También en Madrid, Manuel Gaviria, empresario de la plaza de toros de la Corte, contrató en 1825 a una compañía italiana de volatines y acróbatas ecuestres, dirigida por Francesco Chiuppani (“Francisco Chupani”), a la que siguieron otras como las de Auguste Reynaud o Luis Chiarini<sup>438</sup>.

Este mercado incipiente y con enormes expectativas hizo que a finales de los años 20 en un solar existente entre las calles caballero de Gracia, San Jorge y San Miguel de Madrid, se estableciera un circo olímpico dirigido por el jinete francés Auguste Reynaud, tras los éxitos obtenidos en la plaza de toros<sup>439</sup>. En enero de 1832 trasladó su negocio ecuestre a la plaza del Rey, junto al palacio, también hoy muy conocido en Madrid, de las “siete chimeneas”<sup>440</sup>. En septiembre de 1834 el circo pasó a manos de Françoise Avrillon, otro caballista francés, cuya compañía, que había arrancado sonoros aplausos de los espectadores andaluces, se encontraba ofreciendo varios espectáculos en la plaza de toros de Madrid<sup>441</sup>. En 1835 fue contratada por circo olímpico de Avrillon una agrupación francesa, que ya había actuado en Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca y que, según Madoz, había llegado a España en 1834, contratada por los catalanes Villaragut y Coll<sup>442</sup>. Se presentaron como la Compañía de Franconi, en tanto

---

<sup>436</sup> *Diario de Mallorca*, 27 de octubre de 1828. Quizás Juan Lustre perteneciera a la familia de la Compañía M. A Lustre y Juanni. Eran titiriteros y bailarines que ejecutaban números de danza, pantomima, saltos, etc. (*Nuevo Diario de Madrid*, 27 de agosto de 1821: Teatro La Cruz). Con anterioridad a estas fechas hallamos alguna exhibición aislada, sea la de la compañía ecuestre francesa de Benito Guerre y Pablo Colman que actuaron en Madrid en varias ocasiones, en 1789 en la plaza de los Reales Hospitales y en 1791 en la plaza de toros (*Diario de Avisos de Madrid*, 19 de septiembre de 1789).

<sup>437</sup> *Diario Balear*, 2 de abril de 1827. Palma de Mallorca. Véase también García Esterlich, Domingo. *Historia del teatro de Mallorca del Barroco al Romanticismo (1600-1834)*. Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2005, pág. 432. El espectáculo ofrecido por Lustre, dividido en dos partes, con una sinfonía como intermedio musical, incluía: ejercicios de un joven mameluco sobre un caballo a galope, con volteo; acrobacias ecuestres de una mujer jinete; escenas cómicas de payaso, con volteo de pie firme y de “aldeano borracho” bailando una inglesa sobre el caballo a galope; la gran pirámide de Hércules (6 personas sobre 2 caballos a galope; ejercicios de un caballo corso adiestrado; baile y salto de las cintas sobre caballo de “la joven Elisa”; pasos del gracioso, saltos de doble látigo, pantomima de carnaval, fuegos artificiales, etc.

<sup>438</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 28 de agosto de 1825. Algunos hijos de Chiuppani pasaron a República Dominicana y Cuba, donde se establecieron con un circo olímpico. Aún hoy viven allí sus descendientes, apellidados Chupani.

<sup>439</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 23 de agosto de 1831; *El Correo*, 31 de enero de 1831.

<sup>440</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 1 de enero de 1832.

<sup>441</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 26 de septiembre de 1834. Véase por ejemplo la crónica de sus actuaciones en Andalucía (Sevilla, Granada) en 1833 en Velázquez y Sánchez, José, *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*. Sevilla, Hijos de Fe Editores, 1872, pág.403; su establecimiento en Sevilla como profesor de equitación en 1833: *Archivo Municipal de Sevilla. Archivo General. Sección 6ª*. Sevilla, Librería española y extranjera, 1860, s.f. Tomo 9º, C, Tomo 1º, 3º, o la función ofrecida en Jerez de la Frontera en 1834 (*Panorama español. Crónica contemporánea*. Tomo I. Madrid, Panorama español, 1842, págs.185-186. Su presencia en Córdoba en los años 30 la documenta entre 1837 y 1838 Teodoro Ramírez de Arellano y Gutiérrez (*Paseos por Córdoba o sean apuntes para su historia*). Córdoba, Imprenta de Rafael Arroyo, 1873, T.I, pág.197. Si bien duda de que fuera él o Laribeau.

<sup>442</sup> Madoz, Pascual. *Diccionario... Madrid. Audiencia provincial, Intendencia...* Madrid, 1848, pág.268. Téngase en cuenta que también en Barcelona existía un Circo Olímpico desde 1831, cuyo primer director

sus dos socios y directores (Paul y Bastien) eran yernos del famoso empresario y jinete francés. Desde las primeras funciones, el éxito fue estrepitoso<sup>443</sup>. La clave, según nos transmite la prensa, fue, a un lado el virtuosismo de los jinetes “la ilusión dramática que las escenas producían” sobre los espectadores, “lo mismo –expresaba un periodista- que si uno leyese la novela” (*Matilde y Malhek Adhel*, ideada Paul Franconi)<sup>444</sup>. La compañía de los actores y jinetes Paul y Bastien, ofrecía un variado espectáculo en el que la música era un elemento destacado. Basta revisar la cartelera que diariamente se publicaba en el *Diario de Avisos de Madrid*. Las acrobacias ecuestres añadían a su dificultad, la rareza y novedad para el público madrileño (jóvenes amazonas montando a pelo, recogida de objetos en el suelo a galope por los jinetes, salto del arco incendiado, figuras de la comedia de arte italiano sobre caballos, ejercicios de acrobacia sobre los animales, simulacros de fuego artificial para mostrar la doma perfecta de los ejemplares), junto a toda suerte de ejercicios de alta complejidad, de elevada maestría en la equitación. A todo ello se sumaban arlequinadas, pequeñas piezas teatrales cómicas, maniobras de lanceros polacos, malabares, ejercicios de acrobacia y saltos de objetos, o danza. La compañía, dirigida los primeros meses por Bastien fue tutelada desde enero de 1836 por Paul, quien se asoció con Avrillon y finalizó dirigiendo el circo olímpico. Dejó de utilizar el apellido de su suegro y pasó a ser conocido por el suyo: Paul Laribeau. Si bien las condiciones del circo olímpico de la plaza del Rey no eran óptimas (una deficitaria escena y estrechez en los asientos), la compañía lograba un lleno absoluto en las funciones<sup>445</sup>. Eficaz empresario, de cuando en cuando marchaba a Francia con el fin de perfeccionarse técnicamente, conocer las novedades escénicas de París, o contratar personal cualificado, tanto músicos para la orquesta como amazonas y jinetes<sup>446</sup>. En su compañía terminó trabajando Juan Lustre, y, con posterioridad, desde 1840, una vez inaugurado el Circo de Madrid en la calle Barquillo<sup>447</sup>, Laribeau contrató a cómicos/acróbatas y jinetes tan conocidos como Ratel, Juan Bautista Auriol, la familia Price, Bontan o Lees<sup>448</sup>. La última función del ya conocido por todo Madrid como “El Circo de Paul” tuvo lugar el 4 de mayo de 1837, pocos días después de haber contado con la presencia de la familia real en su modesto establecimiento de la plaza del Rey, quienes disfrutaron de un variadísimo espectáculo<sup>449</sup>. La compañía, en la cumbre de su fama, se puso en camino, rumbo a Andalucía, donde fueron llenando plazas de toros. Estuvieron de gira tres años. El 7 de agosto de 1837 ofrecieron la última función en Cádiz y se dirigieron al oeste<sup>450</sup>. El día 13 del mismo mes estaban en Almendralejo para animar las fiestas de la Piedad, y se instalaron en la cerca de los Frailes, junto a la noria, en el desamortizado convento de San Antonio. El anuncio de su llegada causó una gran expectación en la comarca y a la villa acudieron numerosos forasteros. Se vendieron 250 entradas el día 13 de agosto; 800 los días 15 y 16 y 400 el 28 de agosto, según los apuntes de Fernández Melgarejo. El circo se instaló también en Mérida y en Zafra durante el mes de septiembre. Contamos con la tosca descripción que realizó el sorprendidísimo José Velasco sobre algunos detalles de la función ofrecida el 20 de agosto en Almendralejo<sup>451</sup>.

---

había sido Murillon (*Diario de avisos de Madrid*, 14 de febrero de 1831). La compañía de los yernos de Franconi (Paul Laribeau) se hallaba actuando en la plaza de toros de Mallorca en abril de 1835 (*Diario Balear*, 17 de abril de 1835).

<sup>443</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 5 de noviembre de 1835.

<sup>444</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 27 de marzo de 1836.

<sup>445</sup> *El Español*, 13 de junio de 1836.

<sup>446</sup> *El jorobado*, 18 de enero de 1836.

<sup>447</sup> El propietario del Circo fue Segundo Colmenares. Cfr. *El Corresponsal*, 20 de abril de 1840. La primera función tuvo lugar en abril de ese año. Es especialmente jugosa la crónica de Modesto Lafuente sobre el local, *Fray Gerundio*, 28 de abril de 1840.

<sup>448</sup> Madoz, op. cit.

<sup>449</sup> *Diario de avisos de Madrid*, 13 de abril de 1837 y *Diario de avisos de Madrid*, 4 de mayo de 1837. Paul Laribeau publicó unos versos de despedida al “heroico Madrid” en este número de 4 de mayo.

<sup>450</sup> *Eco del comercio*, 7 de agosto de 1837.

<sup>451</sup> “El 20 del dicho mes han estado en esta una Compañía de caballos. Han trabajado 4 días y han hecho cosas maravillosas. Han corrido una niña y un niño de algunos [sic] 6 años, corriendo la jaca cuanto podía, sin agarrarse a la brida ni nada, con los brazos por lo alto, y puestos en pie encima de la silla; y sin



Pero sin duda el día más especial para todos los vecinos de Almendralejo fue el 28 de agosto, en el que, como despedida, la compañía ascendió un globo aerostático sobre la localidad, que finalizó cayendo a unos seis kilómetros de la villa.

Durante los 15 últimos años del siglo XVIII los textos literarios y periodísticos reflejan la gran actividad de ingenieros o matemáticos, militares casi todos ellos, con el fin de mejorar las posibilidades del globo aerostático, tras los primeros ensayos de Bethancourt, Bouclé y Rozier en 1783<sup>452</sup>. Al llegar el siglo XIX, los globos aerostáticos comenzaron a ser parte del programa festivo de las grandes efemérides (reales, políticas) hasta pasar a convertirse en los años 30 en un atractivo complemento que ofrecían los empresarios de las plazas de toros o de los circos para elevar la categoría de su repertorio. En ocasiones, hacían descender desde el globo, mediante paracaídas, figuras de bulto, o ideaban piezas teatrales o recitales de poemas alusivos al hecho y previos a la ascensión.

No fue el de Paul el único espectáculo ecuestre que recibió Almendralejo. La compañía de Françoise Avrillon, director que fuera del circo de la madrileña plaza del Rey y socio de Lauribeau, visitó la localidad en octubre de 1844 y ofreció su espectáculo en la plaza de toros de Almendralejo. Hacía años que se hallaba recorriendo el suroeste de España, y encandilando al público con las destrezas ecuestres de los jinetes ingleses de su compañía y con el variado espectáculo gimnástico y de funambulismo que iba modificando y ampliando. Dos años antes, en septiembre de 1842, Avrillon había triunfado en la plaza de toros de Badajoz<sup>453</sup>.

Un espectáculo adherido a celebraciones que marcaba el calendario religioso o político, aunque no solo, fueron las corridas de toros, que cobraron una especial singularidad desde 1843 y que se hallaban en los límites de la parateatralidad. La calidad de las mismas y el número de espectadores que se congregaron en torno a la fiesta (entre 2.000 y 4.500 según qué función) convirtieron el coso almendralejense en un espacio privilegiado para la sociabilidad y el ocio, en el que se daban cita vecinos de toda clase y condición. De ahí que pospongamos el análisis de la actividad taurina de Almendralejo para mejor ocasión.

## **El calendario teatral**

Ciertamente el teatro, la fiesta y los espectáculos a ella ligados, contaban en Almendralejo con un calendario fijo adherido al litúrgico (Carnaval, domingo de Cuasimodo, Santiago y Santa Ana, o la Virgen de agosto) pero a él se añadían las celebraciones que emanaban del poder político (nacional o municipal), las convocadas para adherirse a las efemérides reales, las ocasionadas por las visitas de personalidades militares o eclesiásticas destacadas, etc.

Por otra parte, las compañías teatrales y los empresarios circenses o de cualquier otra índole, llegaban a los pueblos no necesariamente coincidiendo con fiestas locales. Ajenas a todo calendario eran también las numerosas fiestas privadas que se celebraban en Almendralejo y que contaban a veces con elementos de carácter teatral.

---

parar de correr cuanto podía la jaca, sentarse y levantarse en pie, dar vueltas para atrás y para adelante; otro hacer lo mismo en el caballo, echar tres bolas por el aire y cogerlas corriendo, tirar cuchillos lo mismo y cogerlos siempre por el cabo, y apearse y montarse sin parar la carrera; otro dar el salto del pez en el aire y saltar desde una tabla del alto de un hombre ocho caballos con sus jinetes; otro subirse a un madero de seis varas de alto, pero a lo último del madero, con unos ganchos a unos cintos puestos en las corvas, dejarse caer para atrás como si estuviese colgado y volverse a incorporar, y después tenderse en el aire y ponerse uno arriba en las mismas rodillas y dos abajo colgados por unos cintos, y todos los mantuvo en el aire, y uno puesto en el dicho palo, y los pies para arriba en el aire, se mantuvo todo el tiempo que estuvo echando fuego de pólvora, el madero recibiendo todo el humo y los chispazos [...] Han trabajado también dos mujeres con las mismas operaciones que los niños; ha concurrido muchísima gente de todos los alrededores. Se han principiado en la función de N<sup>a</sup> Señora de la Piedad y ha sido la última el día de San Agustín". AME, ms. cit, 149-151.

<sup>452</sup> Véase, por ejemplo, en provincias, el empeño del catedrático de San Telmo de Sevilla por perfeccionar el globo que lanzó desde Triana el 4 de octubre de 1792. *Diario histórico y político de Sevilla*, 10 y 14 de octubre de 1792, págs. 167 y 183.

<sup>453</sup> *El Eco del comercio*, 21 de septiembre de 1842. Véase también nota 397 del presente estudio.

En el periodo que nos ocupa hemos localizado representaciones teatrales o circenses todos los meses del año. Es decir, independientemente de las festividades fijas, en la veintena comprendida entre 1830 y 1850 las dos, tres o cuatro ocasiones más al año en las que los vecinos podían disfrutar de representaciones escénicas tenían un calendario móvil, también inesperado.

### **Fiestas y diversiones públicas**

Ciertos actos litúrgicos y civiles rozaban para los hombres y mujeres de la primera mitad del siglo XIX los bordes de lo teatral, de lo parateatral, si se prefiere, en tanto algunas de ellas poseían la capacidad de provocar la emoción, la conmoción, el respeto o la alegría en el receptor, en el espectador. De ahí que expresáramos la dificultad de fijar unos límites para el hecho teatral. Muchas de estas manifestaciones contenían variados elementos (la solemnidad, el rito, el rigor, el protocolo) que provocaban el pathos entre los asistentes, toda vez que en la escenificación residía la esencia de casi todas ellas.

En cuanto a las fiestas emanadas del poder político, estuvieron significadas por una variedad de eventos amplios que rompieron la rutina de los habitantes de la localidad, es decir, que de un modo u otro lograron impresionarlos: fechas o sucesos destacados para la corona (onomásticas, regencias, mayorías de edad, defunciones, etc.); decretos gubernamentales (aprobación de textos constitucionales, amnistías, regencias); sucesos bélicos (armisticios, victorias, paz); llegada a la población de personalidades destacadas (militares, eclesiásticas), etc.

Cada una de ellas solía llevar adherida al rito propio de la celebración un eslabón de manifestaciones festivas en las que los elementos religiosos y civiles se mezclaban en un todo indisoluble: repiques de campanas, arquitecturas efímeras, túmulos, procesiones de efigies reales, misas solemnes, Te Deum, bailes, toros, cucañas, torneos, etc.

De igual manera las celebraciones del santoral (las devociones de los vecinos a Santa Ana, Santiago, San Marcos o la Virgen de la Piedad), unían a la devoción religiosa otra suerte de manifestaciones lúdicas que habrán de merecer algún día nuestra atención. Al fin en muchas de estas fiestas se sentía esa cohesión social de la que hemos escrito, la que pudo percibir y transmitirnos un emocionado alcalde mayor de Almendralejo, Bonifacio Irisarri en las festividades por la amnistía de 1832:

“Ha procurado el Ayuntamiento excitar más en todos los habitantes la común alegría; el pobre, el rico, el enfermo indigente, el encarcelado, todos han tenido parte en el general contento”<sup>454</sup>.

---

<sup>454</sup> *La Revista Española. Periódico dedicado a la Reina Nuestra Señora*, 28 de noviembre de 1832.