

El teatro español del siglo XIX y su marcado provincianismo: anécdotas sobre el actor y su duro oficio

ÁNGEL SUÁREZ MUÑOZ
Universidad de Extremadura

SERGIO SUÁREZ RAMÍREZ
Universidad de Valladolid

Riassunto

La intensa actividad escénica desarrollada durante el siglo XIX, que irradió el teatro por todos los rincones de España, tuvo a las compañías y a sus integrantes, los actores, como los protagonistas indiscutibles. Ellos, con su empeño artístico, y el público aficionado con su acompañamiento en sus representaciones, personalizaron esa rica vida escénica. Pero, el oficio de actor no estuvo exento de dificultades: constantes desplazamientos; contratos temporales y cambios de compañías con demasiada frecuencia; sueldos que apenas permitían una vida holgada; escasa consideración social y poca formación para el ejercicio profesional, que acabaron por convertir esta actividad laboral en un duro oficio. Se traza en este estudio un perfil del actor decimonónico a partir del rastreo documental y los datos obtenidos en una capital de provincia (Badajoz, Extremadura), que registró una importante actividad teatral, conocida a través de la prensa conservada durante las cuatro últimas décadas del siglo.

The Spanish theatre of the 19th century and its marked provincialism: anecdotes about the actor and his hard work

Abstract

The intense stage activity developed during the 19th century, which spread the theater to all corners of Spain, had the companies and their members, the actors, as the indisputable protagonists. They, with their artistic endeavor, and the amateur public with their accompaniment in their performances, personalized that rich stage life. But, the role of actor was not without difficulties: constant displacements; temporary contracts, and company changes too often; salaries that hardly allowed a comfortable life; little social consideration and little training for professional practice, which ended up turning this work activity into a tough job. In this study, a profile of the nineteenth-century actor is drawn from the documentary tracking and the data obtained in a provincial capital (Badajoz, Extremadura), which recorded an important theatrical activity, known through the press preserved during the last four decades of the century.

1. INTRODUCCIÓN

Durante una buena parte del siglo XIX el teatro gozó de gran importancia social, hecho que hizo aumentar el número de personas que se sentían atraídas por el oficio de actor. Consecuencia de ello fue la “escasa calidad media de los actores”, como ha indicado Rubio Jiménez (1988: 715), quien también ha destacado cómo la figura del actor fue muy criticada, la mayor

parte de las veces de manera justificada, dada su falta de preparación, lo que a juicio de la prensa era un obstáculo para la renovación teatral. Así lo ha destacado también Cortés Ibáñez (1991: 387):

Es interesante destacar que el Conservatorio y la Escuela Nacional de Música y Declamación fueron creados en Madrid en 1830, no obstante no fueron muy visitados por los actores del momento (...) Desde las críticas teatrales y los Cursos (Guerra y Alarcón: 1884) y Manuales de Declamación se instaba, frecuentemente, a los actores a que se preocupasen de su preparación, haciéndoles ver que cuanto más extensa fuese su cultura, mejor dispuestos estarían para llevar a cabo sus interpretaciones de manera correcta, para meterse de lleno en la obra y en la piel del personaje.

La falta de preparación para la escena fue, sin duda, una de las causas de la decadencia del teatro español durante el siglo XIX. Resulta, además, determinante que sólo la cultura y una buena preparación podían permitir un estudio serio de los personajes, para poder mostrarse ante el público con la naturalidad que, a partir de la mitad del siglo, se consideraba condición básica de cualquier actor.

El Conservatorio de Arte Dramático, fundado por la reina María Cristina en 1830, fue el encargado de la formación de los actores; pero, con el tiempo, serán los méritos que cada actor muestre en escena los que le proyecten en el oficio. Como ha comentado Rubio Jiménez (1988: 714),

[l]a mercantilización del teatro convirtió también a los actores en mercancía y en objetos de especulación, favoreciendo el nacimiento de estrellas. El público iba al teatro no sólo a ver una obra, sino a un actor o actores determinados. Esta conversión en mercancía implicaba una clasificación mucho más restrictiva que la vieja ordenación de las compañías.

Los actores, igual que los dramaturgos, fueron objeto de abusos por parte de los empresarios, de ahí que en ocasiones se unieran ambos colectivos para la defensa de sus intereses. Los empresarios no sólo buscaban un beneficio rápido y seguro a costa de medrar con los intereses de dramaturgos y actores, sino que las agencias especializadas, incluso, hacían lo suyo a la hora de las contrataciones. Era habitual comprobar cómo al finalizar sus contratos, los actores quedaban sin saber cuál podía ser su destino y, en el caso de quiebra de la empresa, quedaban sin sueldo y desamparados.

Por lo apuntado anteriormente se puede observar cómo los actores fueron esclavos de muchos señores; esclavos de los empresarios, de las agencias, del público, de los locales, de los propios tipos que encarnaban. Según Caldera y Calderone (1988: 579),

[l]os actores recibían un sueldo fijo para todo el año (partido), según su orden de importancia en la compañía; y una gratificación extra (ración), además de las ayudas de costas, cuando lo necesitaban. Tenían derecho también a una pensión de jubilación (como tales, sin embargo, cuando aún podía hacerlo, seguían trabajando en el teatro como acomodadores o expendedores de billetes); entre los cargos de las compañías estaba también pasar una pensión a las viudas y huérfanos.

También Botrel (1977: 383) alude a cuestiones relacionadas con su salario:

Su sueldo medio por representación en 1879 iba de unos 18 a unos 35 reales, lo que supone un sueldo diario de 4 a 7 reales y pico por actor, según su categoría, o sea, el sueldo de un peón o de un oficial de albañil, no teniendo en cuenta los llamados

beneficios incluidos en el contrato que podían mejorar esta mezquina condición material del actor.

Espín Templado (1988: 181) igualmente ha detallado este aspecto referido a la remuneración de los actores y actrices, según su escalafón en la compañía: “Una primera dama y un primer galán solían ganar, respectivamente, diez o doce reales y la cena. La dama joven venía a ganar dos pesetas y «media tostada de abajo» y así sucesivamente hasta llegar hasta los cómicos que ganaban una peseta sin tostada”

Sólo los actores de renombre vivieron una situación estable, aunque para ello tenían que hacer frecuentes giras por las provincias o contratar sus servicios por periodos concretos en otros teatros fuera de Madrid. Argáiz (2003: 1588) ha destacado que

[aunque las hubo [compañías] que manejaron el suficiente capital para formar un elenco importante de profesionales-estrellas, en su mayor parte apenas si tenían recursos [...] Es sabido que el 99% de la gente de teatro vive al día, cuando no avanza una semana en los sueldos aún no devengados.

Por su parte, Mesonero Romanos, en un artículo firmado en abril de 1832, titulado *Los cómicos en Cuaresma*, hizo una descripción dura, pero real, de las condiciones de vida del actor teatral:

[...] el empresario [...] reúne las *partes* que le convienen y, sin más adelanto que el preciso para gastos del viaje y algunos días de asistencia a toda la compañía, cobra después durante las funciones de todo el año el veinticinco por ciento o más del capital adelantado, y para hacer el reparto del producto de aquéllas con proporción se figura a cada individuo lo que se llama *partido* [...]; pero, como el producto en las provincias es corto, por muchas causas, apenas llegan a cobrar más de *media parte* o *un cuarterón* del partido; así que no es de extrañar la miseria en la que generalmente se ven los cómicos de la legua y aun los de las primeras capitales de provincia. (p. 58)

Las compañías que montaban sus espectáculos en pequeñas localidades e incluso en capitales de provincia, no eran por lo general muy numerosas en cuanto a componentes. El traslado de pueblo en pueblo lo hacían las compañías en coches y tartanas y, hasta donde llegaba la línea, en ferrocarril. Se alojaban en fondas y, cumplido su contrato, recogían de nuevo su atalaje para dirigirse a otra población. En cada lugar el empresario contrataba los músicos y los aficionados que fueran necesarios para las obras en tres actos o para completar los huecos libres en la compañía, la mayoría de las veces para actuaciones y obras concretas.

Las compañías mantuvieron, hasta finales de siglo, una estructura muy jerarquizada, básicamente como en los dos siglos precedentes. Al frente de ellas se encontraba el llamado autor, encargado de seleccionar las obras, ordenar los repartos y verificar el montaje. Esta persona también solía ser actor de reparto. Nadie mejor que Cotarelo y Mori (1902) ha estudiado con tanto detalle la organización de tareas y obligaciones dentro de una compañía.

Argáiz (2003: 1588) se ha referido a las rivalidades existentes dentro de las compañías como consecuencia de esa jerarquización:

Debía existir una gran rivalidad entre los componentes [de las compañías] pues, en el reparto de funciones, se observa una gran ‘especialización’, sobre todo en las compañías de obras líricas: primer actor cómico, primera tiple, primer bajo, primer tenor dramático, etc. Como veremos, ser primera figura otorgaba una serie de privilegios.

De la misma manera que el teatro barroco reposaba en la figura del comediante, ahora el teatro decimonónico se asentará sobre los primeros actores, por lo que sigue vigente la afirmación de Rozas (1980: 191-202), aunque referida a los actores del teatro barroco:

[...] un actor salva o estropea una obra. Esta, vendida por el dramaturgo al jefe de la *troupe*, viaja por todo el país, siendo él su dueño absoluto y la peina y la despeina a su gusto, según las necesidades y limitaciones: falta de una mujer, falta de tiempo, de vestuario, etc. Todo ello se salva, en detrimento del texto y del montaje, gracias a los recursos de los actores.

A partir de la década de los cuarenta se produce uno de los cambios más importantes que registran las compañías: la conversión de los primeros actores en empresarios y directores. Desde ese momento la figura de los primeros actores de los repartos de las compañías fue más relevante, ya que uno de ellos ejercía también la función de director artístico, de tal forma que toda la representación dependía, en cierta medida de él. A finales de siglo se separarán ambas funciones: se puede ser director de escena sin necesidad de ser actor. Otra ventaja de los primeros actores es que gozaban de mayor libertad a la hora de la declamación, pudiendo alargar o acortar los textos, improvisar gestos, expresiones, etc.

El público tendió a encasillar a un actor con un personaje concreto, incluso los dramaturgos creaban los personajes de sus obras en función del autor que luego la representarían.

Los reglamentos de actores, tanto el de 1808 como el de 1837, resultaron especialmente restrictivos con respecto a su libertad; se les prohibía estar entre bastidores si no actuaban; reunirse actores y actrices a puerta cerrada en los camerinos, fumar, charlar en los ensayos, debiendo acudir a estos todos los días del año, menos los establecidos previamente como de descanso; a llegar, en fin, una hora antes de las representaciones, etc.

Como ha destacado Sánchez Rebanal (2014), los actores nunca llegaron a tener una buena reputación. Matrimonios y emparejamientos se hacían entre gente de la farándula, formando un grupo aparte, pues su carácter itinerante condicionaba igualmente su vida.

En definitiva, fue muy escasa la consideración social de los actores, a quienes se les negó el tratamiento de don hasta 1833. A pesar de esta evidente descalificación social, muchas personas se sentían atraídas por el deseo de ser actor, aunque no hubieran recibido preparación de ningún tipo.

El teatro del XIX ofreció dos nombres propios que llegaron a destacar notablemente: Isidoro Máiquez y Julián Romea; el primero representó el teatro neoclásico de gran aparato escénico y gran énfasis. A su muerte le sustituirá el segundo, que marcará todo un estilo, siendo referente para los demás. En cuanto a las actrices, sin duda la que más llamó la atención por su preparación fue Teodora Lamadrid.

2. LOS ACTORES EN LOS OJOS DE LA CRÍTICA

Las características del actor dramático del siglo XIX han sido conocidas gracias a la labor del crítico teatral de la época. Aunque casi siempre se mostró comedido a la hora de juzgar a los actores de las compañías, comentó detalles, sugirió actitudes, valoró situaciones, recomendó talentos, etc. que han ayudado a trazar un perfil bastante completo y realista del actor decimonónico. En muchas ocasiones se reservó sus opiniones y juicios durante varias representaciones antes de hacer una valoración, sabedor de la repercusión que sus comentarios tendrían, no ya sobre el propio actor o actriz, sino sobre la totalidad de la compañía.

A veces se procede a valoraciones generales sobre el conjunto de la compañía, con un margen de confianza relativo. Cuando ese plazo se agota y la interpretación de las obras no responde a las expectativas creadas, no existen dudas en aguzar las críticas, calificando las

representaciones de “falta de respeto al público”. La reiteración de errores indisponen definitivamente a los actores y a la compañía con el crítico. Con frecuencia el articulista asume el papel de consejero para bien de la compañía y del espectáculo en general. El estudio de los papeles o, mejor dicho, su descuido, es algo sobre lo que se centró la crítica a los actores; en cambio, la naturalidad en la escena fue una de las cualidades más valoradas. Cuando la representación fue la adecuada no se escatimaron elogios. Pero, fue muy comentada y censurada por la crítica la inadecuada fisonomía de los personajes que exigía la obra. Se penalizaron los abusos cometidos por los artistas. Tampoco fueron consideradas perdonables las improvisaciones que algunos actores solían practicar en sus escenificaciones. Otras veces se apeló al buen criterio de las empresas a la hora de adjudicar papeles entre los artistas.

Ocasiones no faltaron en las que un artista se sintió estimulado por las muestras de reconocimiento del público, lo que llegó a derivar, sin embargo, en actitudes chocantes y exageradas. Además, las valoraciones colectivas de los integrantes de una compañía fueron minuciosas y detalladas, con la intención de ser justos a la hora de no tratar a todos por igual. Los críticos, no obstante, siempre mostraron consideración con los nuevos actores que se incorporaban a las compañías una vez iniciada la temporada. Pero, las palabras de ánimo se olvidaban cuando los sustitutos no eran mejores que los sustituidos. Siempre se valoró la relación que debía existir y ser respetada entre estudio e interpretación, como causa/efecto, de ahí los comentarios de indignación tras la representación de algunas obras.

El poco tiempo que las compañías tenían para ensayar las obras siempre se consideró excusa ante los posibles errores que pudieran manifestarse en la escenificación posterior. También fueron muy destacadas las facultades de algunos artistas que les permitieron adaptarse a la perfección a papeles de muy distinta configuración y talante. Con mucha frecuencia el crítico hizo recaer en un solo artista todo el mérito de una representación¹.

Todo lo apuntado en los párrafos anteriores contribuye a perfilar un «retrato» de los rasgos que caracterizarían a un buen actor y sus buenas cualidades para dedicarse a este oficio; igualmente, lo comentado y su traslado a la crónica teatral describe los rasgos negativos o limitaciones de quienes se dedicaban a la representación teatral.

Rasgos Positivos: naturalidad, representación ajustada y sin excesos, importancia de la actuación individualizada capaz de ‘salvar’ la representación de una obra, juventud, estudio, tiempo suficiente para ensayar, facultades innatas para la escena, desenvolvimiento artístico.

Rasgos Negativos: representación alejada de las expectativas creadas; falta de respeto al público, poco estudio de los papeles, deficiente caracterización de los personajes, exceso de improvisación, mala elección de papeles, sobreactuaciones, mala dicción, no vivir el personaje que representa.

En su conjunto la consideración del actor español fue negativa. En *La Región Extremeña* del 23 de marzo de 1897 se publicó un artículo, firmado por X. y titulado *El teatro*. Desarrollaba una comparación entre la manera de actuar en los teatros franceses, ingleses o alemanes. Se podía leer que

¹ Pueden consultarse los comentarios completos en *La Crónica de Badajoz* de 3-XII-1864:[3], de 13-XII-1864:[3], de 18-XII-1864:[3-4], de 23-XII-1864:[3], de 28-XII-1864:[3], de 18-II-1865:[4], de 13-XII-1865:[3], de 13-III-1866:[4]), de 18-I-1871:[3], de 8-XII-1872:[3], de 23-XI-1873:[3], de 28-XII-1874:[3], de 18-I-1875:[3], de 18-IX-1874:[3] y de 13-XI-1874:[3] en <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>

[el] que ha viajado por el extranjero sabe que aquí en España los actores no declaman. Una cosa es recitar y otra ejercer un arte del que resulta el artificio. Existe una diferencia notable entre el cómico francés, inglés o alemán y uno español. Aquellos se inspiran en lo real y hablan y accionan como deben, y este rinde culto al lirismo exagerado que extragan (sic) el gusto del público. No podemos mostrarnos orgullosos con nuestro arte escénico. Échense ustedes a buscar un actor español que posea conocimientos serios de indumentaria, de arqueología y de todo aquello que conspire a reproducir con propiedad épocas lejanas. Y ese mal se perpetuarán entre nosotros, porque el Estado no se toma el trabajo de fundar un centro de enseñanza en el que se dé a conocer el movimiento científico que respecto al teatro se efectúa en todas las cortes de Europa. Si viniera Novelli a Badajoz y desempeñara el papel de Juan José los espectadores se encontrarían con una revolución verdadera y rechazarían con afán convencionalismos cuando se trata de expresar fielmente lo afectos.

Algo más indulgente se mostró el propio Zorrilla (1880: 117), más si cabe todavía con los actores que recorrieron las localidades más modestas, alejadas de la capital o ciudades de primer orden: “Los actores de provincia son también dignos de la indulgencia de los autores; porque la variedad diaria que en sus representaciones exige un público escaso, que nunca varía, no les da tiempo de estudiar ni de ensayar convenientemente las obras”.

3. LA PÍCARA VIDA DEL ACTOR ENTRE BAMBALINAS

En *La Región Extremeña* se fueron publicando durante varios meses del año 1898 diversas anécdotas relacionadas con la vida de los actores, que han permitido hacerse una idea acerca de sus condiciones de vida. Así, en el número del día 4 de junio, bajo el título de *Memorias de una tiple* y firmado por Luis González Cando, se describen diferentes situaciones en boca de una tiple anónima. Una de esas situaciones describe el trato que recibía dentro de la compañía:

Entro de corista en un teatro principal para poderme costear la carrera. Dice el profesor que esto me será conveniente, porque perderé el miedo a la escena y me iré *soltando*. Los compañeros del coro me tratan con la más ruda franqueza de los lugareños más burdos. Me tutean y hasta algunos se permiten hacerme el amor. Prefiero, para apartarlos, la diplomacia al desaire, pero ¡qué saben ellos de diplomacia! Tengo en ocasiones que ponerme muy seria.

Otra de las situaciones descritas tiene matices económicos y de reputación social:

“Me aconsejaban que no me casara, y no veo el motivo. Con el sueldo de Pepe, como tenor, y con el mío de tiple, podemos vivir en grande y tendré siempre una persona que evite las hablillas”, para añadir poco después: “¡Dos años sin contrata! ¿Y por qué? El empresario dice que el abono le pide a la Gómez, una mujer sin repertorio y sin cartel [...] Además, como tienen que contratar a mi esposo conmigo, resulta mucho gasto. Tenían razón al decirme que mi esposo sería un impedimento”.

En la misma publicación, pero del día 23 de agosto de 1898, con el título de *Anécdotas de teatro* y subtitulada “Un moro barato”, firmada por Ramiro Blanco, se da cuenta de una situación vivida por el célebre actor y director de compañía José Valero. Se disponía a estrenar en una importante ciudad andaluza (sin concretar) el drama de Gil y Zárate, *Guzmán el Bueno*. Tras dos anuncios previos de estreno, fallidos por indisposición de algunos integrantes de la compañía, cuando parece que el tercer intento será el definitivo, cae enfermo también el actor que debía encarnar al personaje del moro Aben-Comat. La situación era muy complicada, pues suspender por tercera vez el ansiado estreno de una obra que había sido un éxito en Madrid, no parecía propio de una compañía seria como la suya. El propio José Valero propuso devolver

el abono a los aficionados y desplazarse a otra localidad. Reunió a la compañía y les expuso la situación. Nadie se atrevió a aconsejar al director. Sin embargo, un tramoyista, con un fuerte acento andaluz, se ofreció a hacer el papel de moro, que aseguró saberse de “papagayo” y “como el Padre nuestro”. Valero no lo dudó y, confiando en su palabra, organizó un ensayo. Las primeras palabras que pronunció el tramoyista provocaron que Valero le corrigiera su cerrado acento andaluz, obteniendo del improvisado actor esta respuesta:

“No me jaga usted cazo, que ezo ya lo remediare; ahora la coza é zabé ci me ce o no er papel”. Tras varios ensayos que nada gustaron a Valero, dio por agotada su paciencia y su esperanza en una solución. Viéndolo apesadumbrado, el tramoyista se dirigió a su director y le dijo: “¡Tenga usted en cuenta que soy un moro... de dos pesetas! [...] Como nada me ha hablado de sueldo... hago solo un trabajo de ocho reales, que es lo que gano empinando bastidores [...] Deme siquiera treinta reales... y ya verá si sé pronunciar el castellano neto y decir los versos como Dios manda”.

Sorprendido por la argumentación, Valero le concedió la petición y, entonces

el tramoyista con admiración de todos dijo de cabo a rabo el papel de Aben-Comat [...] y con tan discreta entonación y buen castellano que le valió un abrazo del maestro. Al día siguiente se estrenó la obra con aplauso y el incipiente actor cumplió como bueno haciendo un aceptable moro de treinta reales. Valero le contrató en su compañía.

También en *La Región Extremeña* del día 15 de septiembre de 1898, asimismo con el título de *Anécdotas de teatro* y con el subtítulo de ‘Al maestro... cuchillada’, igualmente firmado por Ramiro Blanco, se dio cuenta de la situación vivida por Julián Romea, otro de los mejores y más populares actores de la época. Se encontraba con su compañía en Cádiz, representando *Sullivan*, funciones a las que acudían muchos oficiales de la marina británica, atracada en el puerto. Romea venía observando que, cuando en el transcurso de las representaciones se debían pronunciar algunos nombres propios ingleses, los asistentes se sonreían burlonamente. Cuando llegó el turno de ensayar otra obra inglesa, Romea comentó con el actor López, encargado de representar a un lacayo, que debía esmerarse en pronunciar correctamente los nombres ingleses que figuraban en su corto papel: lord Wittemore, lord Hackettatown y lord Whitehead. Tras múltiples intentos el actor López era incapaz de pronunciarlos con corrección. El día del estreno se acercaba y algunos de sus compañeros le aconsejaban que se esmerase, pues de lo contrario tendría un importante disgusto de su director, lo que podría acarrearle la rescisión de su contrato. El actor López siempre contestaba lo mismo:

Yo no tengo obligación de saber inglés... Cuando firmé la contrata, maldito si me exigió D. Julián que probase mis conocimientos en el *inglismanglis*. ¡Cualquiera se aprende esa jerigonza de haches aspiradas y por aspirar...! [...] no tengo intenciones de desquiciarme la lengua y echar a pedazos la campanilla, solo por satisfacerle el caprichito a D. Julián.

La noche del estreno el actor se mantuvo impasible y sereno, a pesar de que Romea le recordó que el teatro estaba lleno de ingleses, diciéndole “¡A ver cómo se porta usted!”. Cuando entró en escena y le tocó su turno el actor López dijo: “Señor varios lores y millores desean hablaros...”, creyendo así evitar la pronunciación de sus nombres. Romea que compartía escena, con la misma naturalidad y dominio de las tablas, le respondió: “Decid sus nombres...”. El actor, lejos de vacilar y con no menos soltura que su maestro, repuso haciendo una reverencia: “Ellos mismos os lo dirán mejor que yo” e hizo mutis por el foro. Concluye la noticia

comentando que Romea perdonó al osado partiquino, al tener en cuenta la frescura con que supo salir del paso y sin que el público se diera cuenta de las improvisaciones.

Estas anécdotas dan una idea de la realidad que se vivía entre bambalinas y del ingenio que en muchos casos debieron aplicar los actores y demás personajes de la escena para sobrellevar el oficio mejor y/o con condiciones de vida más favorables.

4. LOS ACTORES COMO INTEGRANTES DE COMPAÑÍAS TEATRALES EN LA ESCENA DE UNA CAPITAL DE PROVINCIAS

Los actores y actrices, ya se ha comentado, se integraban en compañías. Durante el siglo XIX fueron muy numerosas para dar respuesta a una demanda social derivada de la gran afición al teatro que existía. Como muestra cabe recordar que entre 1860 y 1900 visitaron Badajoz setenta y seis compañías profesionales con un incremento importante a partir de finales de la década de los años 80, cuando se triplica la presencia de estos colectivos en Badajoz para enriquecer el panorama escénico. A todo ello hay que añadir los grupos de aficionados o sociedades recreativas que con sus propias secciones dramáticas y líricas, contribuyeron muy decisivamente al desarrollo del teatro en la ciudad. También en este caso se registra un aumento importante con el discurrir de los años: mientras que en el periodo 1860-1886 dos grupos se encargaron de materializar el teatro a cargo de aficionados (Liceo de Artesanos y Conservatorio de la Orquesta Española) a partir de ese año se contabilizan siete grupos más (Torralbo, Fomento de las Artes, Madre de Dios, Sociedad Espronceda, Julia Carballo, Teatro Calderón y Teatro Delicias), sin olvidar a la Sociedad de aficionados de Olivenza, que varias veces se desplazó a Badajoz para mostrar sus progresos en el arte escénico².

Es decir, setenta y seis compañías profesionales y nueve agrupaciones o colectivos artísticos de aficionados a lo largo de cuarenta y un años de historia teatral. Una media de dos compañías anuales para una ciudad provinciana que en ese periodo tiene un censo de población que oscila entre veinticinco y treinta mil habitantes.

Con excepción de los grupos locales, las compañías procedían de lugares diversos, pero se constituían habitualmente en Madrid, a donde en más de una ocasión debieron desplazarse los empresarios teatrales badajocenses para verificar los contratos. La situación fronteriza de Badajoz y los recorridos que realizaban las distintas compañías la confirman como ciudad de paso en el eje Madrid-Lisboa con recorridos que seguía una trayectoria norte, por Cáceres, o sur por Sevilla.

Relacionado también con las compañías profesionales hay que indicar que se da una importante interconexión entre sus integrantes: quienes aparecen como miembros de unas compañías al poco tiempo aparecen en otras o dirigiendo las suyas propias. El actor que más se prodigó fue Manuel Artabeitia, seguido de Antonio Gómez, Juan Beltrami y Mariano Albert. En cuanto a las actrices, las que más se dejan ver en Badajoz fueron Carmen Cros y Juana Corona.

A lo largo del siglo XIX pasaron por el teatro de Badajoz, antes incluso de que se inaugurase el Teatro López de Ayala, celebridades de talla internacional que contribuyeron a agrandar la importancia de esta ciudad en el panorama teatral decimonónico, como Enrico Tamberlik, Enma Nevada o Mila Kufer, quienes fueron en su tiempo artistas de primera fila. También actuaron en esta ciudad Antonio Vico, Antonia Contreras, Luis Amato, Eugenio Labán, Vitoria Dominici y Juan José Luján.

A medida que fue avanzando el siglo y a partir de la década de los 80, empezaron a conocerse las compañías por el nombre de sus actrices, lo que significó un mayor

² Para ampliar esta información, se pueden consultar los trabajos realizados por Suárez Muñoz, A., citados en la bibliografía.

protagonismo femenino en una faceta. Es cierto que no dejó de ser algo muy simbólico (sólo 4 compañías de las 76), pero supuso una novedad con relación a lo hasta entonces conocido.

Solo quince compañías repitieron y se presentaron en esta ciudad dos o más veces: Rafael Granados (tres veces entre 1864 y 1865), Domingo López Ayllón (dos veces entre 1866 y 1868), Sebastián Vechio (dos veces entre 1871 y 1873), Manuel Beas, Antonio Cáceres y Ricardo Simó (cinco veces entre 1873 y 1875), Manuel Artabeitia (tres veces entre 1873 y 1883), Manuel Méndez (dos veces entre 1878 y 1882), Juan Aparicio (tres veces entre 1878 y 1879), Enrique Fernández de Jáuregui (tres veces entre 1879 y 1881), Ricardo Simó (dos veces, entre 1881 y 1886), Vicente Petri (dos veces en 1889), Pablo López (cuatro veces entre 1890 y 1900), Enrique Pérez Cachet (dos veces entre 1888 y 1892), José Gutiérrez (dos veces entre 1898 y 1899), Luisa Calderón (dos veces entre 1896 y 1897) y, por último, Pilar Pinedo (dos veces entre 1897 y 1898).

Existen datos que confirman el predominio de las dedicadas al teatro lírico musical, si se contabilizan conjuntamente las compañías de zarzuela, de ópera y las cómico-líricas. Éstas últimas ocuparon inteligentemente un espacio intermedio, que les permitió amoldarse mejor a las demandas del público que las mantuvo. Estos tres tipos de compañía representaron el 63% de las que pasaron por Badajoz. No obstante, el teatro declamado (no musical) siguió siendo muy importante. Él solo representa el 37%, dato que se vería incrementado si se sumaran lo aportado por las compañías cómico-líricas. Dentro del teatro lírico, no hubo mucha diferencia entre el número de compañías dedicadas a la ópera en comparación con las dedicadas a su versión española, la zarzuela. La última compañía de ópera que actuó en Badajoz en el siglo XIX lo hizo en julio de 1897, generalizándose la zarzuela a partir de 1898, más tarde que en el resto del país. No hubo una alternancia natural o lógica entre los diferentes tipos de compañías.

5. EL FINAL DE LA VIDA DE LOS ACTORES: POBRE EL PROFESIONAL, POBRE EL AFICIONADO

En 1889, con una diferencia de ocho meses, se produjeron en la ciudad de Badajoz dos fallecimientos de actores que habían gozado de enorme popularidad y reconocimiento. Uno profesional, Juan José Luján (ver anexo); otro aficionado, Mariano Ordóñez, director de la sociedad Liceo de Artesanos.

En *El Orden* del 15 de enero de 1889 se dio cuenta del fallecimiento de Juan José Luján mientras se encontraba actuando en el Teatro López de Ayala de Badajoz. La noticia comenzó haciendo un recordatorio: "Año terrible fue para los actores españoles el de 1888 y mal empieza el de 1889".

En 1888 habían fallecido actores de la talla de Rafael Calvo, Antonio Riquelme, Ricardo Zamacois y Julián Romea, todos ellos destacados actores que habían conseguido una enorme popularidad en la escenografía del siglo XIX. Ahora, apenas iniciado 1889 se produce el fallecimiento de Juan José Luján, «uno de los actores más populares de España: el inimitable Luján que durante tantos años hizo las delicias del público madrileño».

Había desarrollado su labor artística en varios teatros de la capital de la nación, especialmente el Variedades, donde se consolidó el género chico, ideado por él y otros actores de la época, en el que además fueron representados sainetes y zarzuelas con llenos diarios. El sábado 28 de enero de 1888, durante la representación de *La chicanera*, *El fantasma de los aires* —que llevaba música de Ruperto Chapí— y *Chateau Margaux*, con partituras del maestro Caballero, acabada la última función y ya de madrugada, se produjo un aparatoso incendio que acabó para siempre con aquel local, convertido en pavesas.

Después de la tragedia del Variedades e iniciado su declive artístico, realizó giras por los pueblos en la compañía de Pérez Cachet, que fue la que le trajo a Badajoz. En el periódico mencionado se hace una semblanza de su vida y su faceta como actor:

Tenía como pocos, el apreciable actor [...] el genio de lo cómico, la difícil naturalidad y la gracia más peregrina para buscar los efectos y hacerse admirar del público que con solo verlo en escena tenía necesariamente que prorrumper en alegres carcajadas [...] pues cuando se presentaba en escena con su *figura rechoncha y simpática*, sus *pequeños vivarachos ojos, que brillaban de un modo especial, sus carrillos mofletudos y su boca dispuesta a la risa*, el público no cesaba de regocijarse y de aplaudirle.

En cuanto a sus cualidades como actor se comentó que “caracterizaba los tipos de manera admirable; los vestía con extraordinaria propiedad y con la ayuda de su indiscutible talento les daba el colorido más perfecto, el mayor relieve posible, dando a todas sus frases una maliciosa *candidez*”. E, insistiendo en la idea que ya se ha reflejado anteriormente en este trabajo, hay un comentario demoledor: “Ha muerto pobre y dejando en el mayor desamparo a su esposa y dos hijos de corta edad”.

Como se ha dicho, Juan José Luján se encontraba en Badajoz, formando parte de la compañía dirigida por Eduardo Pérez Cachet, en la que figuraban también la actriz Contreras y los actores Thuiller, Herrera y Barceló.

En la prensa de la época, *La crónica* del 28 de septiembre de 1888, ya se anticipó que a juzgar por las noticias y por los nombres de los artistas escriturados, se estaba en condiciones de asegurar que el cuadro era excelente, pues figuraban en él la notable actriz del Teatro Español, Contreras, y el distinguido actor Pérez Cachet. Además, la empresa estaba en tratos con un conocido actor cómico (sin duda refiriéndose a Juan José Luján) que de incorporarse se completaría un cuadro digno de cualquier gran población.

La compañía permaneció en Badajoz durante cuatro meses en los que ofreció 46 funciones y 80 obras representadas. Su repertorio estuvo constituido por 65 obras. La que más veces se representó fue *Don Juan Tenorio*, en tres ocasiones, lo que confirma la calidad de la compañía que supo dar variedad a sus funciones, sin cansar al público con repeticiones. La función inaugural se celebró el 20 de octubre de 1888 y cerró sus actuaciones el 7 de enero, partiendo para Madrid al día siguiente y dejando a Luján convaliente en Badajoz.

La última actuación de Juan José Luján, registrada por la prensa, corresponde a la función celebrada el día 3 de enero, en la que se representó la comedia en dos actos de Vital Aza y Miguel Ramos Carrión, titulada *El señor gobernador*, estando acompañado en la escena por las actrices Carrión y Díez, y los actores Barceló, Thuiller y Gámez, según fue recogido por *La Crónica* del día 8 de enero de 1889 y por *El Orden* del día 7.

En la ficha biográfica del actor³ (Román Fernández, web) se indica que Luján padecía un enfisema pulmonar que le obligaba a hablar entrecortadamente y con muchas dificultades, circunstancias que el actor aprovechaba para convertir sus deficiencias en la pronunciación en situaciones cómicas, dado que la mayoría del público desconocía esa dolencia y sus efectos para la declamación, aunque ello le supusiera un gran esfuerzo y malestar a la hora de articular.

También se puede encontrar en la prensa (*El Orden* del 15 de enero) valoraciones muy positivas de sus actuaciones, pues:

Desde las primeras noches se había captado el Sr. Luján las simpatías de todos los badajocenses, que reían a mandíbula batiente siempre que se presentaba en escena con aquellas *clásicas levitas* y aquellas *históricas chisteras*, propias de un museo de antigüedades. Aquí le hemos visto representar con su acostumbrado gracejo muchas

³ Manuel Román Fernández, *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia y que puede ser consultada en <http://dbe.rah.es/biografias/12470/juan-jose-lujan>,

de las obras que tanta fama le dieron; pero ya en las últimas representaciones notábase en el actor, efecto de su malestar, un cansancio grande.

El entierro, celebrado en esta ciudad, adquirió las características de las grandes solemnidades. Aunque el fallecimiento no se anunció hasta la una del mediodía, hora en la que se repartieron algunas esquelas de invitación, a las tres y media se concentró un numeroso público en la Plaza de Minayo, frente al Teatro López de Ayala, hacia donde se dirigió la comitiva fúnebre a partir de las cuatro de la tarde. Justo en la puerta del teatro se detuvo unos instantes el coche que conducía los restos mortales de Juan José Luján. En ese momento la orquesta del teatro, dirigida por el Sr. Hermida, interpretó una marcha fúnebre, mientras que Mariano Ordóñez, director de la sección dramática del Liceo de Artesanos de la localidad, colocaba una corona de flores sobre su féretro; también el director de *El Orden*, señor Díaz Macías, colocó otra de laurel y oro con crespón negro; en una de sus cintas podía leerse: '*Para Luján, mis primeros laureles*'.

El duelo estuvo presidido por los directores de los periódicos locales *La Crónica*, *El Eco de Extremadura*, el *Diario de Anuncios* y *El Orden*, acompañados por un representante del Liceo de Artesanos. Casi todos los integrantes de la sección dramática de esta sociedad acompañaron el duelo hasta el cementerio, así como una representación de la prensa de la ciudad, aparte de los ya mencionados.

El entierro, como se ha comentado, tuvo gran solemnidad y estuvo muy concurrido, a pesar de que, como se comentó en el periódico *El Orden* «algo mejor pudiera haber resultado si las autoridades hubieran puesto algo de su parte» y hubieran asistido asimismo los dueños del teatro, que no lo hicieron, aunque mandaron una corona que, al parecer, llegó tarde.

Fue muy significativa también la manera de cerrar la noticia, tras los últimos comentarios reflejados en el párrafo anterior: «Pobre Luján».

Igualmente, en *El Orden* del 15 de enero de 1889 se insertó la carta que la prensa de Badajoz dirigió a su viuda, doña Ramona Bros, en la que, además de transmitirle el pésame se hacía un ruego «al cielo por el alma del que fue en vida artista distinguido y esposo modelo».

Por su parte, Mariano Ordóñez, quien ya se ha citado como el encargado de depositar una corona de flores sobre el féretro con los restos de Luján en nombre de la sección dramática del Liceo de Artesanos que él mismo dirigía, también falleció ese mismo año, unos meses después.

Concretamente, el día 19 de septiembre de 1889 ('terrible año') se produjo el óbito de Mariano Ordóñez, farmacéutico de Badajoz. Fue una persona muy popular y conocida, como consecuencia de su implicación social en la localidad, ya que además de formar parte de asociaciones muy diversas (Amigos del País, Academia de las Ciencias Médicas, entre otras), fue concejal y teniente de alcalde en el bienio 1879-1880.

En *El Orden* del 23 de septiembre se informó que «Los ratos que le dejaban libre su profesión y los muchos cargos, los dedicaba a su afición favorita: el teatro», siendo el director artístico de la sección dramática del Liceo de Artesanos. Al frente de su compañía de aficionados consiguió representar muchas comedias y sainetes, haciendo pasar innumerables ratos de agrado y diversión a los socios de aquel círculo social.

A su funeral también acudió muchísima gente. El cortejo fúnebre partió de su domicilio a las cinco y cuarto de la tarde y estuvo presidido por numerosos familiares. Se indica también que: "Al llegar el entierro a las puertas de la casa en donde está instalada la Academia [de Ciencias Médicas], cuyos balcones se hallaban colgados de negro [...] pusieron sobre la caja una hermosa corona en cuyas cintas había escrita cariñosa dedicatoria".

La comitiva fúnebre pasó también por las puertas de la Sociedad Económica [Amigos del País] donde esperaba otra comisión que ofreció igualmente una corona en cuyas cintas se leía «La Junta Directiva a su querido compañero D. Mariano Ordóñez». Cuando el entierro

llegó a las puertas del Liceo de Artesanos, la orquesta dirigida por el señor Hermida interpretó una marcha fúnebre y la sección dramática, por medio de su subdirector Alfredo Yusta, colocó sobre el féretro otra corona de laurel y botones de oro, acompañada de cintas con sentidas dedicatorias. Se rezó un responso y a continuación “se oyeron otra vez las tristes notas de la orquesta, dando de esta manera el adiós más tierno y más elocuente al que tantas y tantas veces había traspasado los umbrales de aquella casa, y a donde siempre llevaba la animación y la alegría”.

Tras la despedida del duelo y en cuatro insuficientes (por la numerosa concurrencia) coches fúnebres fue conducido al cementerio “en cuyas puertas cogieron el féretro sus compañeros de la sección dramática, llevándolo hasta el sitio en donde ha de descansar para siempre”.

La noticia del fallecimiento y los pormenores del entierro terminan en tono poético:

Cuando le vimos desaparecer entre las sombras de aquel miserable hueco, último asilo que en la tierra concedemos a los que ya no existen, asomaron a nuestros ojos una lágrima y murmuraron nuestros labios el último *adiós* para el amigo querido, para el esposo modelo y para el padre cariñoso.

El Orden del 7 de octubre de ese mismo año publicó en dos columnas un artículo firmado por S. B. Sendra con el título *Una pérdida irreparable*, dedicada a Mariano Ordóñez en el que se hace un elogio y semblanza de su vida:

La vida del pobre Ordóñez es la historia de un corazón noble y generoso y de una inteligencia clara, puesta siempre a merced de las grandes iniciativas [...] Mariano Ordóñez era de los hombres que vivían por y para el arte, porque entendía que el teatro era la escuela de las buenas costumbres, escuela hacia la cual inclinó a una ilustrada pléyade de jóvenes [...] ¿Por qué no decirlo? Mariano Ordóñez, a más de ser un excelente farmacéutico, era un actor consumado y en el difícil arte de representar comedias había cosechado muchos y merecidos aplausos [...] Su talento y actividad conquistáronle honrosas distinciones.

De nuevo esa expresión de «pobre Ordóñez», similar a aquella de «Pobre Luján» con la que el cronista cierra sus homenajes.

6. CONCLUSIONES

La vida del actor teatral durante el siglo XIX no fue fácil. Su pericia artística estuvo ligada más a su experiencia que a la formación previa adquirida, escasa en centros de referencia y con políticas decididas a su impulso. La consideración o prestigio social siempre estuvo en entredicho; además de las dificultades económicas, debió afrontar una gran desconsideración social, que fue causa de muchos incidentes por parte de un público que no le respetaba; la crítica teatral siempre ejerció sobre el artista escénico una vigilancia extrema: sugiriendo, corrigiendo, apremiando, censurando... lo que le limitó en gran medida su espontaneidad y su libertad expresiva, al tiempo que fue estableciendo unos cánones muy concretos sobre la forma de actuar y de mostrarse en público.

Siempre dependió de las compañías en las que debía enrolarse y, salvo don natural para el oficio y, por tanto, notoriedad, popularidad y fama, no dejó de pasar desapercibido, deambulando de unas empresas a otras para subsistir. Quienes pudieron, constituyeron sus propias compañías, pero sin dejar de ser actor ni de contribuir con su aportación al beneficio colectivo. También, salvo contadas excepciones, fue un nómada, desplazándose por toda la geografía nacional durante todo el tiempo que se dedicó al ejercicio de esta profesión.

En general, nadie se hizo rico; solo unos pocos consiguieron unas condiciones de vida holgadas. Las cláusulas contractuales a las que les sometieron las empresas desarrollaron en actores y actrices la picardía suficiente para obtener mejores rendimientos de su dedicación como artistas de teatro. Solo las funciones de beneficio y los regalos con los que el público reconocía sus méritos les proporcionaron satisfacción económica y anímica. Aun así, al final de sus días, dejaban a sus familias muy desamparadas.

Sus condiciones de trabajo debieron ser especialmente duras, por cuanto tenían que ser capaces también de manejarse con soltura entre una cantidad importante de textos habituales y estudiar las novedades que, no con demasiada frecuencia, iban presentando (Cervelló Español, 2008).

El teatro provinciano, en una capital de tercer orden como era considerada la ciudad de Badajoz, refleja esa realidad generalizada de cómo vivieron y cómo murieron. La prensa de la época, y el interés que la actividad teatral suscitó en todas las ciudades, incluso en pequeños núcleos de población, aporta datos suficientes para trazar un perfil muy ajustado y realista de la situación en la que debió sobrevivir el artista escénico, el duro oficio que solo palió su entusiasmo y su afición por el teatro.

Bibliografía

- BENITO ARGÁIZ, Inmaculada (2003) *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*, Tesis de doctorado, Madrid, UNED.
- BOTREL, Jean François (1977) "El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación", *Bulletin Hispanique* LXXIX, pp. 381-193.
- CALDERA, Ermanno y Antonietta CALDERONE (1988) "El Teatro en el siglo XIX (1808-1844)", en José María Díez Borque, coord., *Historia del Teatro en España, II, Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, pp. 377-624.
- CERVELLÓ ESPAÑOL, Carlos (2008) *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*, Tesis de doctorado, Madrid, UNED.
- COTARELO y MORI, Emilio (1902) *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Perales y Martínez.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar (1988) *El teatro por horas en Madrid 1870-1910, I*, Madrid, Universidad Complutense.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1967) *Obras completas. Escenas matritenses (1832-1835)*, Madrid, Atlas.
- ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel (web) "Juan José Luján", en *Diccionario Biográfico electrónico*, Madrid, Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/12470/juan-jose-lujan> (26/11/2021).
- ROZAS, Juan Manuel (1980) "Sobre la técnica del actor barroco", *Anuario de Estudios Filológicos* III, pp. 191-202.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1988) "El Teatro en el siglo XIX, (1845-1900)", en José María Díez Borque, coord., *Historia del Teatro en España, II. Siglos XVIII y XIX. Madrid: Taurus*, 625-762.
- SÁNCHEZ REBANAL, Fernando (2014) *La vida escénica en la ciudad de Santander entre 1895 y 1904*, Tesis de doctorado, Madrid, UNED.

SUÁREZ MUÑOZ, Ángel (1997) *El Teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y Estudio*, Madrid, Támesis.

SUÁREZ MUÑOZ, Ángel (1996) "El teatro en la ciudad de Badajoz en el siglo XIX. Los comienzos", *Revista de Estudios Extremeños* LII.1, pp. 33-49.

— (2002) *El Teatro López de Ayala. El teatro en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]*, Mérida, Editora Regional.

— (2003) *Entre bambalinas. Estampas teatrales*, Badajoz, Caja de Badajoz.

ZORRILLA, José (1880) *Recuerdos del tiempo viejo*. Tomo I. Barcelona: Imprenta de los de Ramírez y Compañía.

Anexos

Anexo I: Xilografía de Juan José Luján: <https://www.todocoleccion.net/arte-grabados/don-juan-jose-lujan-popular-actor-comico-badajoz~x14624533>





Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas