

Ilustrados y cómicos frente a frente: *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla en los escenarios¹

Teresa Julio
Universitat de Vic
tjulio@uvic.cat

1. Introducción

La historia de la literatura suele emplear etiquetas para distinguir rápidamente las diferentes etapas ideológicas que se dan a lo largo de ella. Estas etiquetas resultan útiles, pero simplifican en exceso los gustos y los movimientos literarios y pueden inducir a error, especialmente si no se advierte que la voluntad de los teorizantes y la del público puede no seguir el mismo itinerario, y que quienes escriben la historia siempre son los primeros. Así, cuando se define el teatro por siglos, se identifica el teatro del XVII con el barroco y el del XVIII con el neoclasicismo, como si el tránsito de un siglo a otro supusiera un cambio radical de mentalidad y una *tabula rasa* completa.

En el presente artículo intentaré demostrar que, en el panorama teatral, el ideario neoclásico no se conjugó bien con el gusto popular, atraído durante todo el siglo por la comedia barroca. Solo a finales del XVIII y entrados ya en el XIX, empiezan a experimentarse algunos cambios, y no tanto porque triunfara la ideología neoclásica —que no llegó a cuajar a pesar de las reformas políticas en materia teatral—, sino por la diversificación de la oferta de entretenimientos públicos y las transformaciones de las compañías de representantes. La aparición de la ópera, de los espectáculos circenses, bailes, y el éxito de las ‘lacrimosas farsas’, como llamaba Fernández de Moratín a las comedias sentimentales (1973, p. 257), modificaron el panorama cultural. La intrusión de los neoclásicos en la formación de compañías, la determinación de títulos representables y la ocupación francesa a principios del XIX, como trasfondo político-social, comportarían una serie de cambios que afectaría a los repertorios más o menos fijos de las

¹ Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación titulado *Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla* (FFI2011-25040), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuenta con el patrocinio de TC-12, en el marco del Programa *Consolider-Ingenio 2010*, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

compañías a lo largo del XVIII. Algunos títulos se incorporarían a los nuevos repertorios; otros se quedarían por el camino. El caso concreto que nos ocupa es el de *Los áspides de Cleopatra* de Francisco de Rojas Zorrilla, una comedia que se representó casi en una cincuentena de ocasiones entre 1709 y 1798, primera y última representación que recoge la cartelera de Andioc y Coulon (1996). Después desaparece de los escenarios y queda sumida en el más completo olvido.

El análisis de la cartelera teatral del XVIII permite estudiar la historia del teatro español desde otra perspectiva, pues refleja que la realidad española estaba sujeta a los gustos del público —que es en definitiva quien tiene autoridad en materia teatral— y a la evolución de las compañías de cómicos. Los doctos, desde su atalaya teórica, intentaron hacer del teatro una escuela de costumbres, pero parecían olvidar que el pueblo quería diversión, y los dramas programados por la autoridad y las buenas o malas traducciones de encargo no respondían a las necesidades de un auditorio que continuaba sintiéndose atraído por los Segismundos, mozas del cántaro y figurones del siglo anterior. Solo así se explica algo inexplicable: a pesar de las críticas neoclásicas al teatro antiguo español, prácticamente todas las temporadas teatrales del XVIII se abren con teatro antiguo español, especialmente con alguna pieza de Calderón.

2. Los neoclásicos y el drama barroco

Las reacciones de los neoclásicos ante el drama barroco fueron expuestas por Palacios Fernández en una de las ponencias que se leyeron en las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. En ella hacía un exhaustivo repaso de las poéticas e idearios dieciochescos y recogía las polémicas entre renovadores y casticistas. Al texto publicado me remito (2000) y aquí sólo incidiré en los teóricos que aludieron explícitamente a la comedia de Rojas Zorrilla que ahora nos ocupa.

Generalmente, suele darse como fecha de inicio de la entrada de la ideología neoclásica el año de 1737, momento en que Ignacio de Luzán publica su *Poética*, punto de partida de los preceptistas posteriores. En ella abomina de la mezcla de géneros teatrales y pone en cuestión el trabajo de algunos creadores del siglo anterior. Comenta el quehacer de Lope, Calderón, Solís o Moreto, pero se olvida de Rojas. Las referencias al dramaturgo toledano aparecen en una edición póstuma de su *Poética*, la aparecida en 1789, a cargo de su amigo y albacea Eugenio de Llaguno y Amírola.

Tras reconocer alguna habilidad en Rojas para las comedias de capa y espada y las de carácter (entre las que destaca *Entre bobos anda el juego* y *Abre el ojo*), el erudito aragonés arremete contra las comedias heroicas: “pues en las heroicas, queriendo parecer sublime, delira, como en *Los áspides de Cleopatra*, y cuando dijo en *Los celos de Rodamonte*: «Precipitaba Faetón su coche...»” (Luzán, edición de 1977, p. 475). De ‘delirios’ y de ‘jerigonza energúmena’

califica algunos pasajes y obras del toledano, pero lo más interesante viene a continuación, cuando reconoce explícitamente el gusto del vulgo por los dramas barrocos:

Dudo que se halle poeta cómico de aquel tiempo que no participe de esta jerigonza energúmena, mucho menos tolerable en los dramas que en ninguna otra especie de composición. Habiendo ellos mismos estragado el gusto de la multitud, al fin se veían casi obligados a escribir así para agradaarla, y *como los malos hábitos tienen larga y difícil enmienda, todavía por desgracia logran entre muchos aceptación estas fatuidades*. (Luzán, edición de 1977, p. 406) [La cursiva es mía.]

Años antes, en 1762, don Nicolás Fernández de Moratín en su *Disertación* había alabado la discreción de Rojas y de otros autores barrocos al tiempo que criticaba la falta de arte en la composición de muchas de sus comedias. Lo que propone Moratín es el ‘remiendo’ de algunas de las piezas del siglo anterior para que puedan subir a los escenarios:

Esto que digo ingenuamente es para que se vea el justo aprecio que yo hago del mérito y la virtud, y que yo no he concebido ningún odio ni envidia contra tan insignes hombres, los cuales abandonaron el arte, que no ignoraban solamente por capricho y novedad, y eso ha sido lo que les ha quitado la estimación de los doctos porque, aunque en las mismas comedias desarregladas se encuentran cosas altísimas, sucede lo que en una ciudad mal dispuesta que, aunque tenga edificios suntuosísimos, todos se lastiman de verlos mal empleados en semejante paraje. (2000, p. 98)

También en ese mismo año Moratín publica el primer tomito de su *Desengaños al Teatro español*, donde insiste no solo en la falta de arte de las comedias españolas, sino también en la falta de instrucción moral (“Él [el teatro] es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías”, 2000, p. 102), y da testimonio del gusto del público por una pieza como *Los áspides de Cleopatra*:

Mande quien puede que se escriba que hombres tiene Madrid que harán tragedias con todo el arte del mundo, mayores en la invención que las de los griegos, y no inferiores en el arte a las de los italianos y franceses, y no teman que no gusten, pues *aunque desarregladas*, son tragedias *Los áspides de Cleopatra, Dar la vida por su dama, Doña Inés de Castro, El mejor de los Guzmanes*, etc. y vemos la aceptación que consiguen. ¡Qué fuera, si estuvieran según arte! (2000, p. 104) [La cursiva es mía.]

La petición de reformas en la comedia barroca se materializa cinco años más tarde, en 1767, cuando el Conde de Aranda encarga a Bernardo de Iriarte una revisión de las piezas del seiscientos, de manera que retocadas y ajustadas pudieran subir a los escenarios. En la “Lista de comedias escogidas y corregidas para los Teatros de la Corte” figuran siete títulos de Rojas — *Abre el ojo, Entre bobos anda el juego, Sin honra no hay amistad, Lo que son mujeres, No hay*

amigo para amigo y *Donde no hay agravios no hay celos*—, pero no *Los áspides de Cleopatra* (Palacios Fernández, 1990, pp. 61-62). Como se puede apreciar, Iriarte se inclina por las comedias de capa y espada, las costumbristas y el drama de honor, desentendiéndose completamente del género trágico aun cuando piezas de Rojas como *El Caín de Cataluña*, *Progne y Filomena*, o los mismos *Áspides de Cleopatra* se representaban en la década de los 60 con asiduidad. La selección de piezas de Iriarte no tuvo al parecer ninguna consecuencia práctica y tal vez por ello el 14 de enero de 1800 se promulgó una Real Orden que prohibía representar en los teatros de Madrid y en todo su reino determinadas piezas dramáticas. Las listas de comedias fueron apareciendo a lo largo de los diferentes volúmenes del *Teatro Nuevo Español*, y en ellas se recogen algunos títulos de Rojas, como *Progne y Filomena*, *El Caín de Cataluña* o *Santa Isabel, reina de Portugal*, además de otras piezas del toledano escritas en colaboración. No aparece en el listado *Los áspides de Cleopatra*, lo que no significa en sí mismo nada, pues la lista podía haberse ampliado y haber recogido el título más adelante. El proyecto del *Teatro Nuevo Español* fue un fracaso y al final del volumen IV de 1801 se lee:

Se suspende por ahora la continuación de la lista de piezas que deben recogerse, hasta tanto que se tenga un número suficiente de las nuevas originales, o traducidas con que suplir la falta de las antiguas que merezcan desecharse. (fol. 4r)

Estamos ya a principios del XIX y la batalla de los neoclásicos en el ámbito de la práctica teatral parece haber sido perdida, pues la falta de comedias según el arte para subir a los escenarios comerciales y la poca aceptación del público por las propuestas de los doctos hizo que se mantuvieran las comedias barrocas por mucho tiempo. A propósito de ello, Cotarelo afirma:

Así, pues, a pesar de las lisonjeras ofertas de los reformadores, ni los nuevos autores aparecían, ni los cómicos mejoraban, ni los ingresos aumentaban, sino al contrario, a causa de la monotonía de los espectáculos. A tal punto llegó la escasez de piezas que el mismo don Santos Díez, el eterno reprobador de toda obra de aparato, se presentó en 3 de agosto de 1801 pidiendo que las comedias desechadas por don Leandro Fernández de Moratín y remitidas a la Real Biblioteca se habiliten para representarse, las de una nota que envía, por ser, según él, aunque defectuosas, inocentes y populares. Es decir, aquellas que solían llevar gente a los coliseos. (1902, pp. 88-89)

En una Real Orden fechada el 24 de enero de 1802 se manda que cesen las actividades de la Junta de Reforma, que queda únicamente como órgano para la revisión de las piezas que se hubiesen de representar. El gobierno propone a Melchor Ronzi que se encargue de los tres teatros de la capital con funciones bien distintas: los Caños del Peral para óperas, el del Príncipe para dramas y comedias francesas, y el de la Cruz para las piezas del teatro antiguo español. La desastrosa gestión de Ronzi obligó a la propia Junta a tomar las riendas de los teatros de la corte y a dirigir ella misma las compañías en el aspecto técnico y en el literario.

3. *Los áspides de Cleopatra* en las tablas

Entre 1709 y 1798, *Los áspides de Cleopatra* sube a las tablas en 47 ocasiones, con cerca de 80 representaciones, y posiblemente fueran más, pues la cartelera de Andioc y Coulon se inicia en 1708 y no recoge con detalle las temporadas teatrales entre 1749 y 1757.

A continuación señalo las representaciones de la comedia en el XVIII, distinguiendo la temporada, las fechas de representación, la compañía que la representó (compañía A, la que inicia el siglo con Juan Bautista de Chavarría) y la que representaba en aquel momento en la corte (compañía B). No indico el corral o coliseo en el que se ejecutó la pieza porque no es un dato significativo, ya que a veces una compañía cómica estaba en un solo espacio o alternaba su presencia con la otra compañía en el otro². Todos estos datos nos permitirán llegar a observaciones interesantes.

Temporada	Días	Compañía A	Compañía B
1708-09	14/01/1709	Juan Bautista Chavarría	José Garcés Francisco Londoño / Antonio Ruiz
1709-10	14-15/07/1709 19/11/1709	Juan Bautista Chavarría	José Garcés / Francisco Londoño
1710-11	16/09/1710	José de Prado	José Garcés
1711-12	25/08/1711	José de Prado	José Garcés
1714-15	14-16/09/1714	José de Prado	José Garcés
1716-17	24/09/1716	José de Prado	Juan Álvarez
1718-19	13-14/10/1718	José de Prado	Juan Álvarez
1719-20	23/05/1719 21/11/1719	José de Prado	Sabina Pascual
1720-21	04/08/1720	José de Prado	Juan Álvarez
1722-23	17-18/12/1722	José de Prado	Ignacio Zerquera
1725-26	11-12/09/1725	Manuel de San Miguel	Francisco Londoño
1726-27	21/05/1726	Manuel de San Miguel	Ignacio Zerquera
1729-30	13-14/09/1729 21-22/11/1729	Manuel de San Miguel	Juana Orozco
1730-31	11-13/05/1730	Manuel de San Miguel	Juana Orozco
1732-33	15/09/1732	Manuel de San Miguel	Juana Orozco
1734-35	7-9/05/1734 13-14/10/1734	Manuel de San Miguel	Ignacio Zerquera

² Tras las pertinentes reformas, el corral de la Cruz se convirtió en Coliseo de la Cruz en 1736 y el Corral del Príncipe pasó a ser el Coliseo del Príncipe en 1745.

1735-36	28/04/1735 19-20/09/1735	Manuel de San Miguel	Ignacio Zerquera José Martínez
1736-37	18-19/02/1737	José Garcés	Manuel de Castro
1738-39	21-22/05/1738 27/11/1738	Antonio Inestrosa	Juana Orozco
1739-40	23/05/1739 14/10/1739	Antonio Inestrosa	Manuel de San Miguel
1745-46	04/11/1745	José de Parra	Petronila Gibaja
1757-58	13/12/1757	José de Parra	María Hidalgo
1762-63	13-14/09/1762	Águeda de la Calle	María Hidalgo
1763-64	07/08/1763	María Ladvenant	María Hidalgo
1764-65	16-17/05/1764	María Ladvenant	María Hidalgo
1765-66	01/09/1765	Nicolás de la Calle	María Hidalgo
1766-67	30/06/1766	Nicolás de la Calle	María Hidalgo
1767-68	13-14/05/1767 10/08/1767	Nicolás de la Calle Juan Ponce	María Hidalgo
1768-69	17/07/1768 14/01/1769	Juan Ponce	María Hidalgo
1769-70	15/08/1769	Juan Ponce María Hidalgo	Juan Ponce María Hidalgo
1770-71	25/09/1770	Juan Ponce	María Hidalgo
1771-72	11-12/06/1771	Manuel Martínez	Manuel Martínez
1775-76	22-23/05/1775	Eusebio Ribera	Manuel Martínez
1782-83	16-17/12/1782	Juan Ponce	Manuel Martínez
1793-94	1-7/02/1794	Eusebio Ribera	Manuel Martínez
1795-96	21-26/01/1796	Luis Navarro	Manuel Martínez- Francisco Ramos
1797-98	23/12/1797 1-4/01/1798	Luis Navarro	Francisco Ramos

Por los datos que nos han llegado, la primera compañía del XVIII que sube a las tablas *Los áspides de Cleopatra* es la de Juan Bautista Chavarría que la representa en una ocasión durante la temporada de 1708-1709 y, en tres, en la temporada 1709-1710. Posiblemente esta misma compañía ya la había representado con anterioridad, pero no nos consta nada antes de la fecha de inicio de la cartelera de Andioc y Coulon, si bien no deja de sorprender que justo en la temporada en que empieza la cartelera ya esté en las tablas y continúe representándose al año siguiente y esa tendencia continúe después³.

³ De finales del siglo anterior, González Cañal (2007) recoge cuatro representaciones cortesanas (Aranjuez, 1795; Palacio, 1676; Buen Retiro, 1676; y Palacio, 1695) y una en el corral de la Cruz (1689).

A principios de 1710, Chavarría abandona el mundo del teatro y se retira a Alcalá de Henares. A partir de ese momento José Prado, que había llegado a Madrid la temporada 1709-1710 para hacer los papeles de segundo galán con Chavarría, asume la responsabilidad de la compañía, en la que tiene que hacer algunas reestructuraciones puesto que Manuela de la Cueva y Francisco de la Cueva, esposa y cuñado de Chavarría, dejan también el mundo de la farándula. No obstante, la primera actriz María de Navas, que ya había representado el papel de Cleopatra en la compañía de Chavarría, continúa en ella. Pero poco le va a durar la tranquilidad a José de Prado, que ve cómo su primera dama, atraída por los seguidores del Archiduque de Austria, abandona Madrid y se traslada a Zaragoza, donde es perdonada por el flamante rey, según Varey y Davies (1992, p. 359) y, si bien se le permite representar de nuevo, se le prohíbe la entrada en la capital. No obstante, esta prohibición parece ser transitoria, pues Pellicer (1804, p. 107) la sitúa de nuevo en la compañía de Prado en 1720. Mientras tanto, en la temporada siguiente, Manuela de Torres hace los papeles de primera dama.

José de Prado estuvo al frente de la compañía catorce temporadas y en ocho de ellas se representaron *Los áspides*, en algunas ocasiones más de una vez. Es cierto que el 25 de agosto de 1711 en la compañía que ejecuta la pieza no figura el nombre de José de Prado, sino el de José Andrés Guerrero, que desde 1710 trabaja en la compañía de Prado haciendo cuartos galanes, barbas y sobresalientes hasta 1713, momento en que pasa a la compañía de Garcés. La compañía que representa *Los áspides* en agosto es la misma que la de Prado, si bien este no figura al frente de ella durante la temporada estival, en la que Guerrero ocupa el teatro de la Cruz⁴.

El 24 de enero de 1724 muere Prado y la autoría de la compañía recae en Manuel de San Miguel, actor que hacía ‘papeles de por medio’. Como primera dama figura entonces Petronila Gibaja (que había ingresado en la compañía en 1715 y estaba casada con Prado desde 1721) y esto hasta la temporada 1745-1746, momento en que se convierte en autora de la otra compañía, alternando con Parra los teatros de la Cruz y del Príncipe. Esta autoría le ocupa dos temporadas, pues en la de 1747-1748 la encontramos en la compañía de Parra como primera dama. Tres años más tarde, en 1750, se retira de los escenarios. La muerte le llega el 23 de octubre de 1763.

Pero volvamos a la temporada 1724-1725, cuando Manuel de San Miguel toma las riendas de la compañía de Prado. De las doce temporadas en las que San Miguel figura como autor, en nueve de ellas se representan *Los áspides*, hasta 1735-1736, su último año en la compañía (en las temporadas 1740-1741 y 1742-1743 y desde 1746-1747 hasta 1750-1751 figura como autor de la otra compañía madrileña).

⁴ En 1711, Prado cesa de representar en agosto y la compañía de Guerrero representa del 14 al 28 de dicho mes (Varey y Davies, 1992, p. 31).

En la temporada 1736-1737, José Garcés, que había sido primer actor con Prado en 1721, es nombrado autor y representa *Los áspides* en dos ocasiones. Al año siguiente, Ignacio de Zerquera, bien conocido por sus papeles de gracioso en la otra compañía, aparece como único autor del Príncipe y de la Cruz, y no figura la comedia en la cartelera. En las dos temporadas siguientes está al frente de la compañía Antonio de Inestrosa, que representa la pieza en tres ocasiones en 1738 y en dos en 1739.

En la década de los 40 la autoría recae en José de Parra, actor de la compañía de Manuel de San Miguel desde los años treinta hasta la temporada 1759-1760. Solo tenemos constancia de dos representaciones, 1745-1746 y 1757-1758, pero hay que tener en cuenta la falta de datos de la cartelera de Andioc y Coulon entre los años 1749-1757.

En 1760-1761 la compañía pasa a manos de José Martínez Gálvez, que entre 1745 y 1755 había sido primer galán de la compañía de Parra, hasta que se negó a actuar y fue substituido por José García Hugalde. Volvió a la compañía en 1758, recuperó de nuevo su puesto y dos años después se convirtió en autor, sustituyendo a Parra. En 1761, cansado ya, Martínez Gálvez deja el cargo y se limita a hacer papeles de barba hasta que le sorprende la muerte en 1762. Tras la renuncia de Gálvez, Juan Ángel Valledor, también actor de Parra, se hace cargo de la compañía, pero por poco tiempo, pues muere el 1 de febrero de 1762, y su viuda Águeda de la Calle acepta la autoría la temporada 1762-1763. El 15 de febrero de 1763, Águeda de la Calle pide jubilarse ante la Junta Protectora de los Teatros, encargada de la formación de las compañías. Ese mismo día María Ladvenant, que trabajaba en la compañía de Águeda de la Calle haciendo papeles de tercera, propone convertirse en primera dama y autora de la compañía. La actriz valenciana tuvo numerosos problemas para formar su lista de cómicos, pues entre las bajas de algunos actores de la temporada anterior y la rebelión de los que se quedaron, la Junta tuvo que intervenir. No obstante, Ladvenant consiguió su propósito y se convirtió en autora de la compañía durante las temporadas de 1763-1764 y 1764-1765. A principios de 1765, alega ante la Junta problemas de salud y presenta su dimisión. El granadino Nicolás de la Calle, que desde 1759 hacía los papeles de primer galán de la compañía de José Parra, se erige en autor desde la temporada 1765-1766 hasta la 1767-1768. Nicolás de la Calle muere en 1797 y le sustituye Juan Ponce, un actor que también figuraba desde 1756 en las listas de galanes de Parra. Ponce aparece al frente durante tres años cómicos, desde 1768-1769 hasta 1770-1771. En la temporada siguiente aparece como autor único de las dos compañías Manuel Martínez, y después Martínez se queda con la compañía B y Eusebio Ribera, que hacía de sobresaliente de segundos con Parra, se erige en el autor de la compañía A. Desde la temporada 1762-1763 hasta la llegada de Ribera en 1772-1773, *Los áspides* se habían representado anualmente (excepto en la de 1769-1770).

Eusebio Ribera estuvo al frente de la compañía durante 19 años divididos en dos períodos. El primero, desde 1772-1773 hasta 1778-1779, en que solo representó en una ocasión la pieza de Rojas, y un segundo período que va de 1783-1784 a 1794-1795, en que también representó la obra en una sola ocasión. Al finalizar el primer período de Ribera, de nuevo se hizo cargo de la compañía Juan Ponce durante dos temporadas (1779-1780 y 1780-1781) y, tras alegar problemas de salud, pidió la jubilación. La autoría pasa a Joaquín Palomino, un actor que hacía de barba en la compañía de Martínez; solo estuvo una temporada, 1781-1782, “por oposición de los mismos cómicos” (Cotarelo, 2007, p. 218), y Ponce tuvo que volver a convertirse en autor hasta 1783, momento en que decide retirarse definitivamente después de 30 años al servicio de las compañías de Madrid, y Ribera vuelve a hacerse cargo de la compañía.

En 1795 Ribera deja la autoría en manos de Luis Navarro, un actor que, según Díaz de Escovar (1924, p. 376), había llegado a Madrid en 1774, junto con su esposa, Vicenta Antón, para formar parte de la compañía de Ribera. Durante las cinco temporadas en que Navarro está al frente de la compañía, *Los áspides* se representan en dos ocasiones: en la temporada 1795-1796 y en la de 1797-1798, la última en que subiría a los escenarios la comedia de Rojas.

4. Análisis de datos

Los áspides de Cleopatra fue durante el siglo XVIII una comedia de repertorio que llevaban las compañías en su hatillo y que se representa a lo largo de todo el siglo. Quizás cabría matizar esta afirmación y precisar que la comedia era propiamente acervo de una compañía y de un grupo de actores: si se analiza la evolución de la compañía A, la que arranca con Chavarría, se observa que un autor es substituido por un actor o actriz de la misma compañía. Así, Chavarría es substituido por José de Prado, este por Manuel de San Miguel, este por José Garcés, que a su vez será substituido por Inestrosa, que será substituido por Parra, etc. Esto nos permite hablar en el siglo XVIII de una sola compañía hereditaria en uno de los teatros de la corte. Y algo similar ocurre en la otra compañía.

Tener una compañía hereditaria implica tener un elenco de actores fijos, que se mantiene a lo largo de varias temporadas, y estos mismos actores llevan un hatillo de comedias aprendidas que forman parte del repertorio de la compañía. Por ello, en algunas ocasiones hemos tenido la oportunidad de oír la queja de ciertos comediantes que se resistían a pasar de una compañía a otra, porque llevaban en su haber aprendidas comedias que pertenecían a la compañía de la que se quería separar, lo que significaba haber perdido el tiempo en memorizarlas, además del considerable esfuerzo que suponía aprender el repertorio o caudal (como se conocía entonces) de

la compañía a la que se trasladaba, pues es un hecho constatable que las dos compañías de Madrid tenían su propio repertorio y los títulos de una rarísimamente aparecían en la otra.

Para ilustrar la queja de los actores, aportaré un par de testimonios que vienen a corroborar lo dicho. El primero nos llega de la mano de Juan de Ladvenant, padre de la actriz y autora María de Ladvenant, datado en 1760, cuando forma parte de la compañía de María Hidalgo y la Junta decide que pase a la compañía de Gálvez. Las razones que expone ante el corregidor son las siguientes:

Que no puede estudiar un caudal nuevo por hallarse con la cabeza fatigada; que se le saca de donde está con gusto para ponerle donde no es posible que le tenga, que la compañía de *la Viuda* [María Hidalgo] queda fortísima, al paso que estotra flojísima [...]. (Cotarelo, 2007, p. 65)

De poco le sirvió la queja a Juan de Ladvenant que tuvo que incorporarse a la compañía de Gálvez en la temporada 1760-1761. También encontramos otro memorial en el que se alude al caudal de comedias de las compañías. La voz que justifica el cambio de una compañía a otra, en este caso voluntario por razones personales, es la de María del Rosario Fernández, más conocida como la *Tirana*, que en 1780 solicita a la Junta el traspaso de compañía:

Lo primero por el estado lastimoso en que se halla la salud de la suplicante; lo segundo porque las pocas comedias que había estudiado, pertenecientes al caudal que rige la compañía de Juan Ponce las han representado con ella en esta primera temporada, y lo tercero porque las más piezas de esta clase de que tiene algún más conocimiento pertenecen a la compañía de Manuel Martínez. (Cotarelo, 2007, p. 198)

Los áspides de Cleopatra pertenecía a la compañía que arranca el siglo con Chavarría. El hecho de que la selección de las comedias estuviera en manos del autor o de los actores –que la elegían según pudieran lucir sus capacidades interpretativas– explica que haya habido mayor o menor regularidad o irregularidad en su representación.

Así a principios de siglo *Los áspides* se representan anual o bianualmente, después algunas compañías espacian el tiempo de las representaciones, lo que era habitual, pues permitía ampliar y variar el repertorio del teatro antiguo. Resulta llamativo que entre las temporadas 1762-1763 y 1768-1769, la comedia se representa ininterrumpidamente. Cuando Águeda de la Calle se hace con la autoría, su primera dama es Sebastiana Pereira que ya había interpretado a Cleopatra en la compañía de José de Parra, y luego, cuando María de Ladvenant sustituye a Águeda de la Calle y se convierte en primera dama, interpreta ella misma a la reina de Egipto en las dos temporadas que está al frente de los cómicos. Satisfecho debía estar el ego de la valenciana convertida en una Cleopatra dieciochesca vencida por el amor de un Marco Antonio encarnado por Nicolás de la Calle, primer galán, que poco después se hace cargo de la compañía y representa la comedia en la

temporada 1765-1766, teniendo como primera dama a Sebastiana Pereira (que ya había representado la pieza con Águeda de la Calle) y en la temporada 1766-1767 cuando la primera dama vuelve a ser María de Ladvenant (que ya había representado la pieza siendo ella autora). A Nicolás de la Calle le sustituye Juan Ponce que representa la comedia en 1767-1768, y, tras la muerte de la Ladvenant, eleva por aquel entonces a primera dama a Paula Martínez Huerta, que en las anteriores temporadas desempeñaba los papeles de segunda dama, y que, por tanto, conocía también la pieza de Rojas. Ponce continúa hasta finales de la temporada 1770-1771. En 1772, Ribera se convierte en autor de la compañía durante diecinueve años cómicos —como ya hemos señalado—, solo interrumpidos por el paréntesis que corresponde a las temporadas 1779-1780 y 1780-1781 que están a cargo de Ponce, la temporada 1781-1782 encabezada por Palomino y la temporada 1782-1783, cuando vuelve Ponce de nuevo. En esta última temporada Ponce representa *Los áspides* y se producen una serie de cambios en la formación de la compañía que van a determinar, a mi juicio, el final de la comedia en la cartelera.

Para empezar a analizar lo que sucede a finales de siglo, tenemos que arrancar de la temporada 1780-1781 en la que está al frente Juan Ponce. Para esa temporada estaba prevista la representación de *Los áspides*, una representación que no llegó a efectuarse. La marcha de María del Rosario Fernández, que ya tenía estudiada la comedia, a la compañía de Manuel Martínez, la desaparición del primer galán, Ildefonso Coque, condenado al destierro, y la detención del tercer galán, Cristóbal Soriano, que estaba en presidio, dejó tan alterada la compañía de Ponce que este tuvo no solo que remodelar la jerarquía de su cuadro cómico, sino también el repertorio de que disponía. Ese año, pues, no entran en la cartelera *Los áspides*, que sí entrarán en la temporada 1782-1783, último año en que Ponce será autor. Por entonces, la primera dama es Josefa Carreras, que ya había trabajado anteriormente con Ponce. Al acabar esa temporada, Ponce y Josefa Carreras piden el retiro después de los muchos años al frente del teatro de la Villa. Empieza, pues, una nueva temporada con un nuevo autor y una nueva primera dama: Eusebio Ribera y Josefa Figueras. Eusebio Ribera ya conocía la compañía de la que había sido autor años antes, pero no la conocía Josefa Figueras, una actriz que provenía de la compañía de Martínez y que desconocía el caudal de comedias de la compañía a la que se había trasladado. Y este dato es fundamental, pues pide ante la Junta que algunas de las comedias de la compañía de Martínez que se sabía se representarían en la compañía de Ribera, pues suponía un esfuerzo considerable aprenderse de nuevo el caudal de la nueva compañía a la que se la destinaba. Las protestas de María del Rosario Fernández, primera actriz de la compañía de Martínez, que vio que su repertorio corría peligro, no se hicieron esperar e impidió que la Figueras se llevara las veinte comedias que había solicitado y solo se llevara cinco. Eso significaba eliminar algunas comedias del repertorio de Ribera para dar cabida a las cinco nuevas. Teniendo en cuenta que Ribera no se

sintió nunca muy atraído por *Los áspides* durante los años anteriores en que estuvo al frente de la compañía, no es de extrañar que en la selección cayera del hatillo *Los áspides*.

Durante cuatro temporadas estuvo Josefa Figueras como primera dama en la compañía de Ribera, hasta que Juana García Hugalde la denuncia ante la Junta por incumplimiento de contrato, pues siendo ella sobresaliente se quejaba de tener que suplir constantemente a Figueras y representar los papeles de primera dama sin obtener los beneficios que le corresponderían en su cargo. La Junta obligó a Josefa Figueras a jubilarse forzosamente y en la temporada 1787-1788, Juana García se convierte en la primera dama de Ribera.

Durante los años de la segunda etapa en que Ribera estuvo al frente de la compañía se creó un grupo de actores muy estable. Las fugas y entradas de comediantes que se producían al inicio y final de cada temporada teatral apenas afectaban a los primeros papeles, que los encarnan siempre los mismos actores y actrices. Así se explica que si *Los áspides* cayeron en la criba que hizo la Figueras a su llegada a la compañía, la comedia no tuviera cabida en los años sucesivos. No obstante, si eso es así, hemos de preguntarnos por qué se retoma en 1793-1794.

Es posible que para esa temporada se ampliara el repertorio y que Juana García, que formaba parte de la compañía de Ponce cuando este representó por última vez *Los áspides*, propusiera reponer la comedia. Y no era la única que la conocía. Las primeras damas y galanes de la compañía de Ponce de 1782-1783 continuaban en la de Ribera en 1793-1794: Francisca Laborda, Polonia Rochel, Catalina Tordesillas, María Pulpillo, María Ribera, Vicente Merino, José Ordóñez, Rafael Ramos, Tadeo Palomino, Sebastián Bríñole, Juan Codina, José García Hugalde e incluso el mismo Ribera. Se recupera así la comedia, y con un éxito considerable. La mala crítica que le dedicó el *Memorial Literario* no caló en los actores ni en el público, que tuvo la oportunidad de verla en el teatro Príncipe durante siete días seguidos —algo hasta ahora inaudito para la comedia de Rojas— y alternativamente los años siguientes en las temporadas 1795-1796 y 1797-1798, cuando la autoría recae en Luis Ramos⁵.

La jubilación de muchos de los actores de la lista de la compañía de Ramos, entre ellos el de Juana García Hugalde (que fue sustituida por Rita Luna, en cuyo repertorio se encontraban algunos títulos del toledano, como *Casarse por vengarse* o *García del Castañar*, pero no *Los áspides*⁶), la incorporación de nuevos rostros jóvenes, la entrada en los Caños del Peral de la compañía española de los Sitios Reales, la desaparición de las compañías personalizadas a partir de la temporada 1800-1801 (cuando, tras la desastrosa gestión de Ronzi, la determinación de las

⁵ La crítica que dedicó el *Memorial Literario* a la representación del 1 de febrero puede consultarse en Arenas Cruz (2000, p. 387).

⁶ La lista de comedias que forman parte del caudal de Rita Luna aparece en Cotarelo (1902, p. 63).

compañías teatrales recae en la Junta de Dirección de teatros) y el incendio del Príncipe en 1802 (que obligó a fusionar a las dos compañías para que trabajaran en el único coliseo disponible, el de la Cruz, lo que a su vez supuso reducir títulos representables) dibujaron un nuevo panorama teatral en el que muchas comedias de repertorio ya no tenían cabida, entre ellas *Los áspides de Cleopatra*, que sobrevivió solamente mientras las compañías fueron hereditarias y la selección de los títulos estuvo en manos de los autores y de los comediantes. Toda esa conjunción de acontecimientos acabaría remodelando la cartelera teatral del teatro antiguo español, una cartelera que supo capear airoosamente durante todo el XVIII las embestidas de los doctos neoclásicos.

Referencias bibliográficas

- ANDIOC, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ARENAS CRUZ, Elena, «Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el *Memorial Literario*», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 2000, pp. 379-393.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1902.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández, La Tirana*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2007.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso y Francisco de P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español. Comediantes-escritores-curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia, 1973.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, «Desengaño [I] del teatro español, respuesta al Romance liso, y llano, y defensa del Pensador», en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, ed. M. José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Almar, 2000, pp. 99-105.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, «Disertación, La petimetra», en *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, ed. M. José Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, Almar, 2000, pp. 90-99.

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Cleopatra, una figura femenina en el teatro de Rojas», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 269-291.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo*, Madrid durante la Guerra de la Independencia, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- LUZÁN, Ignacio, *La Poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 43-64.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «Pervivencias del teatro barroco: recepción de Rojas Zorrilla en el siglo XVIII», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 2000, pp. 349-378.
- PELLICER, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, parte segunda*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804.
- QUINTANA, José Manuel *et al.*, *Teatro Nuevo Español*, vol. IV, Madrid, D. Benito García y Cia, 1800.
- VAREY, J. E. y Ch. Davies, *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1992.