

La figura de la canta-actriz en el drama romántico español durante la regencia de María Cristina de Borbón  
Marina Barba Dávalos

Resum

La figura de la canta-actriu resulta indicadora de l'espai professional que la societat d'una època al dictat del poder femení de la regenta María Cristina de Borbó otorga a la dona. En aquest treball pretenem donar a conèixer les polifacètiques personalitats de Bárbara Lamadrid i Matilde Díez, actrius protagonistes a la vegada que cantants capaces d'acometre melodies que requerien certa agilitat i tècnica vocal, a través de dos drames romàntics: *El trovador* de García Gutiérrez en el que Bárbara Lamadrid desenvolupa el paper d'Azucena i interpreta la *Canción de la gitana* amb acompanyament orquestral; i *Carlos II, el Hechizado* de Gil de Zárate en el que Matilde Díez en el paper d'Inés canta el *Romanç* compostat per Ramón Carnicer amb acompanyament d'arpa.

Resumen

La figura de la canta-actriz resulta indicadora del espacio profesional que la sociedad de una época al dictado del poder femenino de la regenta María Cristina de Borbón otorga a la mujer. En este trabajo pretendemos dar a conocer las polifacéticas personalidades de Bárbara Lamadrid y Matilde Díez, actrices protagonistas a la vez que cantantes capaces de acometer melodías que requieren cierta agilidad y técnica vocal, a través de dos dramas románticos: *El trovador* de García Gutiérrez en el que Bárbara Lamadrid desempeña el papel de Azucena e interpreta la *Canción de la gitana* con acompañamiento orquestral; y *Carlos II, el Hechizado* de Gil de Zárate en el que Matilde Díez en el papel de Inés canta el *Romance* compuesto por Ramón Carnicer con acompañamiento de arpa.

Abstract

The figure of singer-actress stands out the professional environment that the society of an epoch under the feminine power of the regent María Cristina de Borbón grants to women. In this paper we want to introduce the versatile personalities of Bárbara Lamadrid and Matilde Díez, actresses protagonists and singers capable of executing melodies that need certain agility and vocal technique, across two romantic dramas: *El trovador* of García Gutiérrez where Bárbara Lamadrid plays the role of Azucena and sings *La canción de la gitana* with orchestral accompaniment; and *Carlos II, el Hechizado* of Gil de Zárate where Matilde Díez plays the role of Inés and sings the *Romance* composed by Ramon Carnicer with accompaniment of harp.

El impulso revolucionario del pueblo español cuyo reflejo más destacado fue la Constitución de 1812, tras el paréntesis del poder absolutista de Fernando VII, floreció durante la regencia de María Cristina de Borbón. Si bien su mandato, marcado por una guerra fratricida, supuso una sucesión continua de presidentes que gobernaron bajo una supuesta política equidistante entre moderados y liberales; el influjo de la figura de María Cristina de Borbón en el ámbito social y cultural propició que el ideal y el espíritu romántico que circulaba por Europa estallara al regreso de los principales intelectuales exiliados durante la etapa absolutista. La regenta María Cristina de Borbón se hizo eco de los problemas concernientes a los derechos de los escritores dramáticos, al funcionamiento de las escuelas de música y declamación, a cuestiones administrativas y a la dignificación de la profesión del actor, posibilitando que la expresión literaria del pensamiento y el espíritu de un pueblo se materializara en los teatros. Por su parte, los dramaturgos románticos comenzaron a reflejar las preocupaciones de la sociedad introduciendo la temática política en sus obras. Esta libertad de expresión se transfirió a otros aspectos literarios impulsándolos a rechazar todas las normas y reglas asentadas durante el neoclasicismo: transgredieron los límites que separaban los distintos géneros dramáticos mezclando lo trágico con lo cómico; incluyeron la prosa y el verso dentro de un mismo texto dramático; flexibilizaron el número de actos por drama y refutaron la regla de las tres unidades: tiempo, lugar y acción. Pero sin duda, el avance más significativo del teatro romántico fue que la puesta en escena dejó de ser considerada un mero marco al texto literario respondiendo a la necesidad de crear un espectáculo acústico y visual global.

El texto y la música de los dramas románticos estrenados en los teatros madrileños durante la regencia de María Cristina de Borbón conforman una unidad resultado de un proceso creativo conjunto entre el dramaturgo y el compositor. Las intervenciones musicales tienen una indudable funcionalidad dramática respondiendo ampliamente a las necesidades escénicas disponiendo los parámetros musicales al servicio de la dramaturgia. En ocasiones, estas intervenciones musicales son interpretadas por un personaje protagonista dentro de la escena, como en los dos casos en los que vamos a centrar nuestra atención: la *Canción de la gitana* en el drama de García Gutiérrez *El trovador* cantada por Bárbara Lamadrid en el personaje de Azucena; y el *Romance* compuesto por Ramón Carnicer para el drama *Carlos II, el Hechizado* de Gil de Zárate interpretado por Matilde Díez en el papel de Inés. En ambos casos, las intérpretes acometen melodías que requieren cierta agilidad y técnica vocal: grandes saltos, ornamentos, enfrentamientos rítmicos con el acompañamiento instrumental; a la vez que protagonizan los dramas. La figura de la canta-actriz resulta indicadora del espacio profesional que la sociedad de una época al dictado del poder femenino de la regenta María Cristina de Borbón otorgaba a la mujer.

#### **BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE BÁRBARA LAMADRID**

Bárbara Lamadrid nació en Sevilla el 4 de diciembre de 1812 y tras dar sus primeros pasos como actriz en teatros andaluces, se trasladó a Madrid donde debutó en el teatro Príncipe el 18 de mayo de 1832 con el drama de Ducange y traducido del francés por Grimaldi *La huérfana de Bruselas* (*Diario de Avisos*, 18 de mayo de 1832, n. 139). A partir de entonces entró a formar parte de la compañía de actores de los dos principales teatros de la corte, el Príncipe y el de la Cruz, protagonizando un amplio repertorio. Las comedias en las que intervino durante esta época fueron: *Unos tienen la fama y otros cardan la lana* o *Los dos matrimonios* de autor desconocido (*Diario de Avisos*, 28 de junio de 1832, n. 180), *¡Lo que es mudar de vestido!* Y *Oros son triunfos* traducción de Carnerero (*Diario de Avisos*, 24 de abril de 1833, n. 114), *Mi empleo y mi mujer* traducido por Bretón de los Herreros en el que en el segundo acto la actriz cantó una romanza compuesta por Ramón Carnicer (*Diario de Avisos*, 19 de noviembre de 1834, n. 395), *El arte de conspirar* de Scribe y traducido por Larra (*Diario de Avisos*, 17 de marzo de 1835, n. 75), *El marido ambicioso* traducción de Carnerero (*Diario de Avisos*, 15 de mayo de 1835, n. 45), *El plan de un drama* o *La conspiración* de Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega en la que la actriz interpreta una canción andaluza compuesta por Estanislao Ronzi (*Diario de Avisos*, 22 de octubre de 1835, n. 204), *El padrino por fuerza* de Vigny y traducido por Bretón de los Herreros (*Diario de Avisos*, 9 de noviembre de 1835, n. 222), *El último bufón* de autor desconocido (*Diario de Avisos*, 7 de marzo de 1836, n. 341), *Los guantes amarillos* traducido por Narciso de la Escosura (*Diario de Avisos*, 9 de marzo de 1836, n. 343), *El Cuáquero* y *la cómica* de Scribe y traducido por García Gutiérrez (*Diario de Avisos*, 29 de diciembre de 1836, n. 640), *Los primeros amores* traducción de Bretón de los Herreros (*Diario de Avisos*, 29 de diciembre de 1836, n. 640), *Los rechazos* de Miguel de Serralde (*Diario de Avisos*, 17 de octubre de 1838, n. 1300), *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora (*Diario de Avisos*, 1 de noviembre de 1838, n. 1315), *Amor y deber* traducción del francés de autor desconocido (*Diario de Avisos*, 19 de noviembre de 1838, n. 1333), *Las esposas vengadas* de Sedaine (*Diario de Avisos*, 19 de noviembre de 1838, n. 1333), *Shakespeare enamorado* de Alexandre Duval y traducido por Ventura de la Vega (*Diario de Avisos*, 23 de noviembre de 1838, n. 1337), *El lindo don Diego* de Agustín Moreto (*Diario de Avisos*, 2 de diciembre de 1838, n. 1346), *La dama duende* de Calderón de la Barca (*Diario de Avisos*, 4 de diciembre de 1838, n. 1348), *La virtud consiste en medio: pródigo y rico avariento* de Ramón Campillo (*Diario de Avisos*, 23 de diciembre de 1838, n. 1367), *La solterona* traducido por José Varela (*Diario de Avisos*, 29 de enero de 1839, n. 1404), *Amantes y celosos todos son locos* de Lope de Vega y refundido por Dionisio Solís (*Diario de Avisos*, 25 de febrero de 1839, n. 1431), *Lealtad de una mujer* y *aventuras de una noche* de Zorrilla (*Diario de Avisos*, 6 de marzo de 1840, n. 1806), *La máscara reconciliadora* traducido por Ventura de la Vega (*Diario de Avisos*, 21 de junio de 1841, n. 2278), *A muerte o a vida* o *La escuela de coquetas* traducido por Ventura de la Vega y donde compartió reparto con la actriz Matilde Díez (*Diario de Avisos*, 4 de noviembre de 1842, n. 2779), *De un apuro a otro mayor* de García Gutiérrez (*Diario de Avisos*, 7 de marzo de 1843, n. 2902), y *El vaso de agua* de Scribe y traducido por Gil de Zárate (*Diario de Avisos*, 18 de abril de 1844, n. 170).

Asimismo protagonizó los dramas: *La expiación* traducción de Ventura de la Vega en el que la actriz cantó asimismo un romance con acompañamiento de arpa compuesto para la obra por Saaverio Mercadante (*Diario de Avisos*, 27 de

octubre de 1832, n. 301), *Clotilde* de Soulié donde compartió reparto con la actriz Matilde Díez (*Diario de Avisos*, 12 de febrero de 1836, n. 317), *Batilde o América del Norte en 1775* de Scribe y traducida por García Gutiérrez donde de nuevo compartió reparto con la actriz Matilde Díez (*Diario de Avisos*, 14 de febrero de 1836, n. 319), *Lucrecia Borgia* de Victor Hugo (*Diario de Avisos*, 23 de septiembre de 1836, n. 540), *Margarita de Borgoña* de Dumas (*Diario de Avisos*, 1 de octubre de 1836, n. 548), *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (*Diario de Avisos*, 19 de enero de 1837, n. 661), *Adolfo* de Benítez y Torres (4 de agosto de 1838, n. 1226), *Pelayo* de Quintana (*Diario de Avisos*, 24 de agosto de 1838, n. 1246), *Edipo* de Martínez de la Rosa (*Diario de Avisos*, 12 de septiembre de 1838, n. 1265), *Marino Faliero* de Delavigne y traducido por Ventura de la Vega, (20 de octubre de 1838, n. 1303), *Doña Mencía o La boda en la inquisición* de Hartzenbusch (*Diario de Avisos*, 7 de noviembre de 1838, n. 1320), *El paria* de Delavigne (*Diario de Avisos*, 23 de febrero de 1839, n. 1429), *El campanero de San Pablo* de Bouchardy y traducido por Eugenio Ochoa (*Diario de Avisos*, 7 de enero de 1840, n. 1747), *El zapatero y el rey* de Zorrilla (*Diario de Avisos*, 14 de marzo de 1840, n. 1814), *Alfonso el Casto* de Hartzenbusch (*Diario de Avisos*, 25 de junio de 1841, n. 2282), *Angelo, tirano de Padua* de Victor Hugo (*Diario de Avisos*, 2 de septiembre de 1842, n. 2716), *Sofronia* de Zorrilla (*Diario de Avisos*, 7 de marzo de 1843, n. 2902), *Junio Bruto* de José María Díaz (*Diario de Avisos*, 20 de enero de 1844, n. 81), *El guante de Coradino* de García Doncel y Valladares y Garriga (*Diario de Avisos*, 6 de febrero de 1844, n. 98) y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (*Diario de Avisos*, 27 de marzo de 1844, n. 148).

Los grandes dramaturgos románticos volcaron su atención en la actriz dedicándole expresamente papeles protagonistas. Ante la representación de la obra *Doña Mencía o La boda en la inquisición* de Hartzenbusch, Zorrilla le dedicó los siguientes elogios (Cortizo, 1999: 707): «Sólo su asombrosa facultad intuitiva, la penetración y el convencimiento artístico de su papel y su dicción limpia y correctísima hacían comprender mientras lo explicaba, aquel laberíntico relato».

Bárbara Lamadrid protagonizó junto a Carlos Latorre los estrenos de varias obras del mismo Zorrilla ya que éste era el autor contratado en exclusividad para el teatro de la Cruz cuando en 1841 se separaron ambas administraciones. Bárbara Lamadrid y su hermana, la también canta-actriz Teodora, contrajeron matrimonio con dos personalidades artísticas muy relevantes: la primera con Francisco Salas, famoso por su impecable interpretación como bajo cómico; y Teodora con el compositor Basilio Basili, ambos maridos encargados de la dirección musical del teatro de la Cruz (Dowling, 1980: 215-218). A raíz de la representación en dicho teatro de la obra de Zorrilla *La copa de Marfil*, desde el periódico *El Heraldo* se elogió a la actriz en los siguientes términos (*El Heraldo*, 12 de mayo de 1844, n. 587): «Nunca hemos visto a la Sra. Lamadrid más imponente, ni más terrible».

Antes de entrar a formar parte de la compañía del teatro Español en 1849 (Gies, 1996), Bárbara Lamadrid interpretó junto a su hermana Teodora personajes principales en los dramas *Alfonso Munio*, *El príncipe de Viana* y *Saúl* de la dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda (Fernández Soto, 2007). Ligado a este vasto repertorio dramático Bárbara Lamadrid acuñó paralelamente una carrera como cantante: en la ópera *El califa de Bagdad* compuesta por Manuel García y con libreto de Andrea Tottola, interpretó junto a Matilde Díez las coplas de la *escena de la mesa* (*Diario de Avisos*, 20 de octubre de 1835, n. 202).

En una función a favor del fondo de la suscripción abierta por el comercio de Madrid, Bárbara interpretó a dúo con su esposo Francisco Salas un número de la ópera *El barbero de Sevilla* de Rossini con libreto de Cesare Sterbini mientras que de nuevo Matilde Díez interpretó el aria de *Las cuatro naciones* y la canción de Manuel García *El bajelito* (*Diario de Avisos*, 22 de octubre de 1835, n. 204). Otra vez las dos juntas interpretaron el sainete de Ramón de la Cruz *Las castañeras picadas* (*Diario de Avisos*, 29 de noviembre de 1838, n. 1343).

Asimismo Bárbara Lamadrid actuó en la comedia zarzuela compuesta por Basilio Basili y con libreto de Bretón de los Herreros *El novio y el concierto* en calidad de canta-actriz protagonista (*Diario de Avisos*, 11 de marzo de 1839, n. 1445). En el *Eco del Comercio* se pudo leer la siguiente crítica (*Eco del Comercio*, 23 de marzo de 1839, n. 1787): «Este juguete nos ha proporcionado la ocasión de oír a la señora Bárbara Lamadrid en algunos trozos de buena y difícil música, para la cual muestra buena disposición».

De nuevo demostró su talento musical interpretando la *cavatina* de la ópera *Norma* del maestro Bellini con libreto de Felice Romani durante la función de nochebuena cuya recaudación sería destinada a los artistas de la compañía de los teatros (*Diario de Avisos*, 24 de diciembre de 1840, n. 2099). Como parte de la representación del sainete *La zarzuela interrumpida o Lo que fuere sonara* compuesto por Baltasar Saldoni en colaboración con Ramón Carnicer, Bárbara Lamadrid cantó un aria (*Diario de Avisos*, 24 de diciembre de 1841, n. 2465). Lo mismo ocurrió del 24 al 28 de diciembre de 1842 cuando se representó en el teatro de la Cruz la ópera bufa en un acto *Il Campanello* de Gaetano Donizetti, en la que la actriz Bárbara Lamadrid asumió el papel de primera tiple acompañada de los cantantes de la compañía de la ópera Francisco Salas y Vicente Barba. La interpretación fue muy elogiada en la prensa aprovechando para destacar el carácter nacional, ya que los protagonistas eran todos españoles, y comentar que el elenco era mucho mejor que la compañía estable italiana que había estado en los teatros reales durante tanto tiempo (*Diario de Avisos*, 24, 25, 26, 27 y 28 de diciembre de 1842, n. 2829, 2830, 2831, 2832, 2833).

Bárbara Lamadrid, tras pasar los últimos años de su vida paralítica y ciega, murió en Madrid el 21 de abril de 1893 (ABC, 1 de noviembre de 1905, n. 295, 6).

### EL TROVADOR

La interpretación de entre toda su vasta carrera artística que queremos destacar en este estudio es el papel de Azucena la gitana en el drama escrito por Antonio García Gutiérrez y música de autor desconocido *El Trovador*. Se estrenó el 1 de marzo de 1836 en el teatro Príncipe de Madrid en una función extraordinaria en beneficio del actor Antonio Guzmán. García Gutiérrez era un joven que había viajado a Madrid en busca de una oportunidad para dedicarse a las letras. Su ambición le llevó a acercarse una tarde a

Espronceda y ofrecerle la lectura de su drama. El reconocido autor, viendo la posibilidad de pasar un rato divertido con sus contentulios a costa del principiante, le citó para el día siguiente. Efectivamente, al otro día, se presentó el joven andaluz a la cita ante un auditorio burlón que fue cambiando el gesto a medida que el drama avanzaba. Espronceda le arrebató el manuscrito y tras ojarlo rápidamente, se fue a hablar con el empresario Grimaldi quien, gracias al apoyo del actor cómico Antonio Guzmán que lo eligió como parte de la función que se iba a destinar a su beneficio, lo programó en el teatro Príncipe (Lasso de la Vega, 1924: 26-27). El éxito que obtuvo con *El Trovador* consagró la carrera de Antonio García Gutiérrez como principal dramaturgo del Romanticismo español, a lo que contribuyó la versión operística de Giuseppe Verdi que le hizo imperecedero.

Desde el punto de vista argumental la obra *El trovador* se ubica en Aragón en el siglo XV. Unos criados introducen la acción relatando una historia ocurrida cuarenta años antes. Una gitana hechizó al mayor de los dos hijos del conde de Artal y por ello fue quemada en la hoguera cesando así el maleficio. Ese infante hubiera crecido sano si no hubiera sido porque la hija de la gitana, Azucena, en venganza lo secuestró. Ambos desaparecieron y solamente se encontró, al cabo de los días, las cenizas de una hoguera en el mismo sitio en que quemaron a la bruja y un esqueleto de un niño a medio consumir que se supuso era el hijo del conde de Artal. El menor de los dos hijos, actual conde de Luna en el drama, intenta conquistar la corona de Aragón y choca con un valiente capitán: el trovador Manrique conocido como el hijo de la gitana Azucena. El conde de Luna y el trovador Manrique no son solamente rivales en la batalla sino también en el amor. El conde ama a una bella joven llamada Leonor, pero ella está enamorada de Manrique, quien a su vez le corresponde, pero como es el hijo de la gitana Azucena, el hermano de la joven se opone al matrimonio ofreciéndole dos alternativas: el matrimonio con el conde de Luna o el convento.

Un año después se declara que Manrique ha muerto en la batalla y Leonor decide retirarse para tomar los hábitos. La noticia era falsa pero para cuando el trovador reaparece ya Leonor ha pronunciado sus votos y Manrique la secuestra del convento. Ambos son apresados y el conde de Luna manda ejecutar al trovador. Durante la ejecución, la gitana le revela que su hermano nunca fue quemado; su hermano era aquel a quien él mismo ha condenado a muerte.

La intervención musical que es objeto de este estudio, *La canción de la gitana*, se ubica al comienzo del tercer acto. Manrique visita a su madre, la gitana Azucena, quien introducida por una canción que versa sobre una hoguera, le revela a medias que en el arrebato de venganza se equivocó y quemó a su propio hijo. A través de esta información, el espectador ya deduce que Manrique el trovador no es el hijo de la gitana Azucena, sino que es de origen noble y además hermano de su doble rival el conde de Luna. La melodía, acompañada desde el foso por la orquesta de cuerda y viento madera, la canta sobre el escenario la actriz Bárbara Lamadrid que interpreta el papel de Azucena la gitana. Es una melodía popular que se mueve constantemente por grados conjuntos y se desarrolla dentro de un registro cómodo para una soprano, mas presenta ciertos saltos y adornos que requieren cierta pericia interpretativa.

La agitación e inquietud necesaria en la música para perturbar al espectador conduciéndole a un estado de desasosiego idóneo para presenciar los trágicos acontecimientos que se van a desarrollar en el drama, la consigue el compositor provocando enfrentamientos rítmicos entre la cantante y el acompañamiento. Este choque rítmico presenta cierta dificultad en determinados momentos como en el ejemplo que a continuación se presenta, donde la voz posee una escritura binaria, tanto en la anacrusa como en el resto de la frase, mientras que la cuerda presenta una escritura de subdivisión ternaria con los continuos seisillos en

*pianissimo* y *sul ponticello*:

The image shows a musical score for the song 'La canción de la gitana'. It features five staves: Azucena (voice), Violins 1, Violins 2, Violas, and Violoncellos. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The voice part has a melody with lyrics: 'Bra - man - do es - tá el pue - blo in - dó - mi - to'. The string ensemble provides a rhythmic accompaniment consisting of continuous sixteenth-note patterns (seisillos) in a ternary subdivision. The score illustrates a rhythmic conflict between the binary voice and the ternary string accompaniment.

Figura 1: Enfrentamiento rítmico

Para definir al personaje de Azucena el compositor imprime un carácter popular a la pieza. Para ello emplea una figuración rica en tresillos y puntillos simples y dobles dentro de un compás de 3/4 y a la melodía le otorga un tinte popular andaluz que recuerda a *El paño moruno*, muy apropiada para ser cantada por una gitana, en la que aparecen floreos inferiores como se puede ver a continuación:



Figura 2: Floreos inferiores en la melodía

A través del diseño de la melodía el compositor refleja el significado de los versos. A continuación se puede apreciar la crispación que transmite la siguiente línea melódica que alcanza su punto álgido en el penúltimo compás con un La agudo precedido de un salto de octava ascendente coincidiendo con las palabras «lanza de furor»:



Figura 3: Salto de octava ascendente para enfatizar el significado de la letra

A partir de estos ejemplos expuestos se evidencia la cualificación musical de Bárbara Lamadrid a la par que su dominio actoral al estar interpretando el segundo papel más importante del drama tras el del protagonista Manrique el trovador. Un papel muy alejado del ideal romántico de mujer frágil, que necesita de gran fortaleza interpretativa ya que el hecho de que no se le conozca marido puede interpretarse como símbolo de libertad e independencia, o incluso de brujería, dibujándola como una virgen-madre que ha dado a luz la semilla del diablo.

Las críticas favorables se repitieron en la prensa así como la novedad de que el público emocionado pidió por primera vez a un dramaturgo salir a saludar a escena (*El Artista*, 1 de julio de 1836, Tomo III, *Diario de Avisos*, 3 de marzo de 1836, n. 337). En *La Revista Española*, además de elogiar al autor y drama, José Bermúdez de Castro halagó también la actuación de Bárbara Lamadrid en el papel de Azucena (*La Revista Española*, 3 de marzo de 1836, n. 369): «No olvidaremos tampoco a la señora Lamadrid que ha creado con el autor el papel de Azucena».

Antonio García Gutiérrez marcó un antes y un después en el reconocimiento de los autores literarios, no solamente por el hecho de ser el primero en recibir el aplauso desde las tablas, sino porque fomentó que desde algunos medios de comunicación surgiera la preocupación por las condiciones de trabajo de este gremio artístico.

#### **BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE MATILDE DíEZ**

Nuestra segunda protagonista, Matilde Díez, nació en Madrid el 27 de febrero de 1820 en el seno de un matrimonio de actores. Desde su más temprana edad demostró sus dotes de actriz y con tan sólo doce años representó en Cádiz el papel protagonista femenino de *La huérfana de Bruselas*, drama de Ducange y traducido del francés por Grimaldi, junto al consagrado actor José García Luna. En 1833 repitieron los dos actores la misma función en Sevilla dando lugar a que las dos ciudades rivalizaran por la posesión de la joven actriz. En 1834, la fama de Matilde Díez llegó a oídos del empresario Grimaldi quien la contrató para formar parte de la compañía de actores de los dos principales teatros de la corte, el Príncipe y el de la Cruz (*La perla del teatro español: Biografía de la actriz doña Matilde Díez*, 1855: 4-6).

Sus cualidades le permitieron desempeñar por igual tanto el género trágico como el cómico en obras como (*El museo universal*, 11 de enero de 1863, año VII, n. 2, 4-14): *El arte de conspirar* de Scribe y traducido por Larra; *La dama duende* de Calderón de la Barca; *Clotilde* de Soulié; *Margarita de Borgoña* de Dumas; *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch; *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa; *Angelo, tirano de Padua* de Victor Hugo; *El verdugo de Amsterdam* de Victor Ducange; *El colegio de Tonnington o La educanda* de Victor Ducange; *La boba fingida o El poetaastro* traducida por Bretón de los Herreros; *Teresa* de Alejandro Dumas y traducida por Ventura de la Vega; *Carlos II, el Hechizado* de Antonio Gil de Zárate; *La corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura; *Macbeth* de William Shakespeare y traducida por José García de Villalta; *María Estuardo* traducida por Bretón de los Herreros; *El trovador* de Antonio García Gutiérrez; *El pilluelo de París* de Jean-Francois Alfred Bayard y traducida por Juan Lombía; *Catalina Howard* de Alejandro Dumas; *El puñal del godo* de José Zorrilla; *Cecilia la ciegucecita* de Antonio Gil de Zárate; *Doña María Coronel o No hay fuerza contra el honor de Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar*; *Guzmán el Bueno* de Antonio Gil de Zárate; *Matilde o A un tiempo dama y esposa* de Antonio Gil de Zárate; *La rueda de la fortuna* de

Tomás Rodríguez Rubí; *Amor de madre* de Eugène Scribe y traducida por Ventura de la Vega; *La familia de Falkland* de Antonio Gil de Zárate; *A muerte o a vida o La escuela de coquetas* traducido por Ventura de la Vega; *El ambicioso o La dimisión de un ministro* de Eugène Scribe y traducido por Ventura de la Vega; *El duque de Braganza o La revolución de Portugal* drama traducido del francés por Fontcuberta; *Incertidumbre y amor* de Eugenio de Ochoa; el drama de Bretón de los Herreros *Sedución y venganza o El marido inglés*; o *La segunda dama duende* de Scribe y traducida por Ventura de la Vega donde Matilde Díez interpretó una canción aragonesa compuesta para la comedia por Basilio Basili (BNE MP/3175/24). Como cantante, tal y como ya se ha mencionado anteriormente, casi siempre aparecía ligada a Bárbara Lamadrid excepto en el aria de *Las cuatro naciones* y la canción de Manuel García *El bajelito*.

En 1836, Matilde Díez fue contratada por el teatro de Barcelona donde también cosechó grandes éxitos. Desde la Ciudad Condal y por poderes, contrajo matrimonio con el afamado actor Julián Romea, y al poco tiempo regresó a Madrid desde donde la pareja partiría en 1839 a mostrar su talento por los teatros de Granada y Málaga (*La perla del teatro español...*, 1855: 6-8). Se celebró un homenaje para despedir al matrimonio donde ambos protagonizaron la comedia de Bretón de los Herreros *El qué dirán y el ¿qué se me da a mí?* (*Diario de Avisos*, 26 de febrero de 1839, n. 1432). A su regreso a la capital, Matilde Díez continuó trabajando para la compañía de los teatros Cruz y Príncipe y en 1849 pasó a formar parte de la compañía del teatro Español. En esos años fue nombrada *primera actriz de cámara de S.M. la reina de España*. Durante el lustro comprendido entre 1853 y 1858, Matilde Díez actuó por los principales teatros de México, Cuba y otros países caribeños. A su regreso continuó trabajando en el teatro Español y durante la temporada 1878-1879 actuó asimismo en el teatro Apolo (García Valero, 1913). Los últimos años de su vida los dedicaría a la docencia ocupando la cátedra del conservatorio de música y declamación de Madrid, ciudad en la que moriría el 17 de enero de 1883 (Sepúlveda, 1888).

La ilustre carrera artística de Matilde Díez fue elogiada de forma continuada desde la prensa. En al menos tres ocasiones el reconocido literato José de Espronceda le dedicó unas sublimes palabras. En la crónica de teatros correspondiente al estreno del drama de Scribe y traducido por Ventura de la Vega *El ambicioso o La dimisión de un ministro* llevado a la escena el 21 de abril de 1835; critica la interpretación de los actores Fournier, Lombía, Pacheco y Luna mientras que elogia a Matilde Díez en los siguientes términos (*El Artista*, 1 de enero de 1835, Tomo I, 204): «La Sra. Matilde Díez ha representado con la naturalidad y gracia que acostumbra; su donaire, el tono meloso de su voz, la elegancia de sus modales y la inteligencia con que ha ejecutado su parte, no nos ha dejado nada que desear».

De nuevo José de Espronceda con motivo de la representación el 5 de mayo de ese mismo año de 1835 del drama traducido del francés por Fontcuberta *El duque de Braganza o La revolución de Portugal*, hace referencia a Matilde Díez como (*El Artista*, 1 de enero de 1835, Tomo I, 228) «la perla de nuestros teatros». Y días después, opinando sobre el drama de Bretón de los Herreros *Sedución y venganza o El marido inglés* al que calificó de malo sin rodeos, describe la interpretación de los actores como perversa, mas, dentro de esta crítica sin compasión volvió a elogiar a la actriz Matilde Díez (*El Artista*, 1 de enero de 1835, Tomo I, 264).

Otro de los grandes literatos de la época, Ventura de la Vega, con motivo de la puesta en escena del drama de Eugenio de Ochoa *Incertidumbre y amor* (*El Artista*, 1 de enero de 1835, Tomo I, 275-276), halagó la exquisita sensibilidad interpretativa de Matilde Díez si bien, en este punto, Isabelle Mornat en su trabajo «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices», señala que ha su parecer la crítica es sexista y discriminatoria ya que la sensibilidad femenina se opone a la inspiración y al talento, términos a través de los que Ventura de la Vega elogia en el mismo artículo la interpretación de su compañero de reparto y esposo Julián Romea (Mornat, 2008: 447-458).

En este aspecto disiento de la opinión de Isabelle Mornat ya que en otras críticas de la época se ensalza la inteligencia de Matilde Díez como una de sus grandes cualidades (Fernández de los Ríos, 1846: 72): «Joya inestimable de la escena española: reina en ella sin rival y sin reemplazo por su inteligencia superior, su incomparable instinto dramático y su perfección maravillosa en la ejecución».

O en esta otra recogida en *La perla del teatro español*:

[...] Pero las cualidades más notables entre las muchas buenas que adornan a esta interesante actriz, las que sin disputa la hacen muy superior, por lo menos a todas cuantas nosotros hemos conocido, son la rara inteligencia con que sorprende (si así se nos permite decirlo) la intención del autor en la parte más filosófica de las palabras que recita, la maestría con que desenvuelve y hace penetrar al público en aquellos ocultos pensamientos que son el alma de un drama, y sobre todo, el timbre y la entonación de la hermosa, de la sin igual voz con que la dotó la naturaleza [...].<sup>1</sup>

Mas, es su voz, sin duda, su cualidad más elogiada como apunta Ricardo Sepúlveda en el capítulo «Actrices célebres del siglo XIX» de su obra *El corral de la Pacheca: apuntes para la historia del Teatro Español* (Sepúlveda, 1888: 188) y por lo tanto una de las que más nos interesa en este estudio.

### **CARLOS II, EL HECHIZADO**

Matilde Díez desempeñó el papel de la protagonista femenina Inés en el drama escrito por Antonio Gil de Zárate y música de Ramón Carnicer *Carlos II, el Hechizado*. La obra se estrenó en el teatro Príncipe de Madrid el 2 de noviembre de 1837 en una función a beneficio del actor Julián Romea.

Desde el punto de vista argumental la obra *Carlos II, el Hechizado* se ubica en Madrid en el siglo XVII. El personaje central es el rey Carlos II, último monarca de la casa de Austria. Enfermo mental tachado de endemoniado, obsesionado por el remordimiento de haber abandonado a una hija nacida de una relación de juventud, está abatido por tener que designar como heredero al nieto de Luis XIV, su enemigo. Encuentra consuelo en la protección que concede a su paje Florencio y a la bella Inés, su futura esposa; hasta que Inés es acusada de brujería y de haber hechizado al rey y abandona a los jóvenes a la santa Inquisición. La acusación proviene de Froilán, confesor del rey perdidamente enamorado de la joven y que se venga así de su desprecio. Cuando Inés está a punto de ser quemada en la hoguera, el rey reconoce a Inés como su hija natural; pero es demasiado tarde para salvarla de las garras de la Iglesia.

La temática de la obra deja ver un ataque frontal a la iglesia por parte del autor. La posición de Gil de Zárate es una expresión de su liberalismo político al atacar el dominio del clero tan propio del carlismo (Ribao Pereira, 2004: 163-184).

Desde el punto de vista dramático el *Romance* interpretado por Matilde Díez en el papel de Inés, acontece en la escena novena del tercer acto en la casa del conde de Oropesa donde se va a celebrar el matrimonio de los dos jóvenes. Inés interpreta esta pieza acompañándose de un arpa a petición del rey para recobrase de su delirio tras haber recordado el olor a muerte que despedía la hoguera donde se quemaron cincuenta herejes el día de su boda.

El *Romance* es una pieza compuesta para voz y arpa que se canta sobre el escenario y que requiere de altos conocimientos musicales y del canto para afrontar las dificultades de la melodía y efectuar con virtuosismo las grandes cadencias que aparecen. El arpa, según se puede leer en la didascalia (Gil de Zárate, 1924: 43): «Hacen traer un arpa para que Inés cante y tranquilice al monarca», también estaría sobre el escenario y su ejecutante tan solo representaría el papel de músico.

Evidentemente la música es diegética ya que es parte de la escena. La letra de la pieza establece un símil entre una barquilla y una persona enamorada ya que la embarcación busca su descanso en el puerto de la misma manera que el amante en el matrimonio. De esta manera, la música, además de apaciguar la enajenación del monarca, prelude la celebración del casamiento, acontecimiento que no llega a suceder porque Froilán acusa a Inés de brujería y es llevada a los calabozos. Se puede apreciar aquí otra intención dramática a través de la intervención musical al crear un ambiente placentero anterior al conflicto para incrementar de manera drástica la tensión de la escena. Por lo tanto, Gil de Zárate ubica la música en este preciso momento con tres funcionalidades: terapéutica con el monarca, como marco a una celebración y como catalizadora de la tensión dramática al resaltar el contraste entre escenas consecutivas.

A su vez, el compositor Ramón Carnicer evoca el carácter placentero de la pieza con el balanceo que propicia el acompañamiento arpegiado del arpa dentro de un compás de 6/8 en un *tempo Andantino*. La línea melódica dulce y delicadamente ornamentada describe al personaje de Inés. El *bel canto* de la ópera es el referente del compositor para reflejar a través de la música a una mujer dulce y frágil pero con la dignidad y la personalidad de una futura esposa, haciéndola brillar como cantante al acometer una melodía rica en grandes saltos, ornamentos y lucidas cadencias. El virtuosismo de la voz se corresponde con la grandiosidad de la introducción a solo del arpa basada en un gran proceso cadencial.

Los grandes saltos en la melodía propios del *bel canto* realzan la expresividad de las palabras del texto. En el siguiente ejemplo se puede observar como se resalta la palabra «amor» mediante un salto de quinta justa ascendente:



Figura 4: Salto de quinta justa ascendente para resaltar el significado del texto

O la palabra «placer» mediante un salto ascendente de sexta menor, según se aprecia en el siguiente extracto, contribuyendo a su encumbramiento mediante la utilización de una figuración más larga sobre la que descansa la palabra:



Figura 5: Salto de sexta menor ascendente para resaltar el significado del texto

El compositor juega con variaciones en las figuraciones rítmicas y en los acentos musicales para diferenciar las distintas repeticiones del verso «te lleva al dulce placer». La primera ocasión en la que presenta el verso, el compositor duplica su principio, «te lleva», empleando una apoyatura para resaltar la acentuación de la primera sílaba de la palabra «lleva», si bien con más énfasis la primera vez, como muestra la figuración más larga de corchea con puntillo, según se aprecia en el siguiente extracto musical:



Figura 6: Variaciones rítmicas

La segunda aparición del verso la presenta el compositor profusamente ornamentada mediante una figuración muy ágil como anticipo a la cadencia final donde a la vez que la cantante luce su máximo esplendor siguiendo la línea del *bel canto*, el final del verso se magnifica como se ve a continuación:



Figura 7: Segunda variación ricamente ornamentada

Como se puede ver, en este *Romance*, el compositor obliga a la canta-actriz a enfrentarse, en ocasiones, a dificultades propias de una cantante lírica.

El estreno del drama *Carlos II, el Hechizado* suscitó críticas enfrentadas mas, se destacó el *Romance* cantado por Matilde Díez en el personaje de Inés, cuya partitura en versión reducida para canto con acompañamiento de piano y guitarra se puso a la venta (*Diario de Avisos*, 17 de septiembre de 1838, n. 1270).

Como se ha podido observar, las protagonistas de este estudio cosecharon grandes éxitos de manera paralela a lo largo del Romanticismo lo que les hizo coincidir en el repertorio teatral llegando incluso a compartir cartel en algunos repartos. Es necesario destacar el mérito de ambas artistas ya que ésta era una época en la que según autores como Enrique Pérez Escrich en «La cómica de la legua», cuando las actrices envejecían (1872: 9): «recibían la ingratitud del público mediante groseras silvas y salvajes desprecios»; o perdían sus trabajos al quedarse embarazadas según Luis Rivera en su obra «La actriz de nacimiento» (1872: 79-88).

Casi dos siglos después la situación laboral de la mujer en el teatro ha mejorado ligeramente pero lo que sin duda continuaría despertando la admiración del público actual serían las polifacéticas y brillantes carreras profesionales de Bárbara Lamadrid y Matilde Díez.

#### BIBLIOGRAFÍA

CALVO REVILLA, L. (1920): *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal.

CORTIZO, M. E. (1999): «Lamadrid, Bárbara», dentro CASARES E. (dir.) (1999-2002): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, vol. 6, 707.

DOWLING, J. (1980): «El anti-don Juan de Ventura de la Vega» dentro GORDON A. M. y otros (ed.) (1980): *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto Press, 215-218.

EZQUERRA DEL BAYO, J. y L. Pérez Bueno (1924): *Retratos de Mujeres Españolas del siglo XIX*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, Imprenta de Julio Cosano.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A. (1846): *Álbum biográfico: museo universal de retratos y noticias de las celebridades actuales de todos los países, en las ciencias, la política, las letras, las artes, la industria, las armas, etc.*, Madrid, Oficinas del Semanario Pintoresco Español.

FERNÁNDEZ SOTO, C. (2007): «Entre sedas y telones. La invisibilidad de la mujer dramaturga en el siglo XIX español» dentro ARRIAGA M. (ed.) (2007): *Escritoras y pensadoras europeas*, Sevilla, Arcibel.

GARCÍA GUTIÉRREZ, A. (1994): *El Trovador*, RUIZ SILVA C. (ed.), Madrid, Catedra, Letras Hispánicas.



- GARCÍA VALERO, V. (1913): *Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas, historias, costumbres, anécdotas y cuentos*, Madrid, Establecimiento tipográfico.
- GIL DE ZÁRATE, A. (1924): *Carlos II, el Hechizado*, Buenos Aires, Editora Internacional.
- GIES, D. T. (1996): *El teatro en la España del Siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUAZA Y GÓMEZ DE TALAVERA, C. (1884): *Músicos, poetas y actores*, Madrid, Colección de Estudios Crítico-Biográficos.
- HARTZENBUSCH, J. E. (1836): *Los amantes de Teruel*, Madrid, Imprenta de D. José María Repullés.
- (1855): *La perla del teatro español: Biografía de la actriz doña Matilde Díez*, México, Imprenta de F. Escalante y Compacadena.
- LATORRE, C. (1839): *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- LOMBÍA, J. (1845): *El teatro*, Madrid, [s. n].
- LASSO DE LA VEGA, F. y N. Díaz de Escovar (1924): *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas*, Vol. I y II, Barcelona, Montaner y Simón.
- MORNAT, I. (2008): «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices» dentro FERNÁNDEZ P. y otros (ed.) (2008): *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 447-458.
- NOMBELA, J. (1910): *Impresiones y recuerdos*, 3 vols, Madrid, La última moda.
- PÉREZ ESCRICH, E. (1872): «La cómica de la legua» dentro ROBERT R. (ed.) (1872): *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, J. E. Morete, 5-12.
- RIBAO PEREIRA, M. (2004): «El poder y la tiranía en *Carlos II el Hechizado*, de A. Gil y Zárate», *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, 7, 163-184.
- RIVERA, L. (1872): «La actriz de nacimiento» dentro ROBERT R. (ed.) (1872): *Las españolas pintadas por los españoles*, Madrid, J. E. Morete, 79-88.
- SEPÚLVEDA, R. (1888): *El corral de la Pacheca: apuntes para la historia del Teatro Español*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- ZORRILLA, J. (1882): *Recuerdos del tiempo viejo*, Madrid, Tip Gutenberg.

#### **FUENTES MANUSCRITAS**

Biblioteca Nacional Española

BNE MP/3175/24

Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

BHMM: MUS 15-4; MUS 8-14.

#### **FUENTES HEMEROGRÁFICAS**

*ABC*, 1 de noviembre de 1905, n. 295, 6.

*Blanco y Negro*, 10 de julio de 1921, año XXXI, n. 1578, 21-24.«

*Diario de Avisos*, 1832: 18 de mayo, n. 139; 28 de junio, n. 180; 27 de octubre, n. 301.

*Diario de Avisos*, 1833: 24 de abril, n. 114.

*Diario de Avisos*, 1834: 19 de noviembre, n. 395.

*Diario de Avisos*, 1835: 17 de marzo, n. 75; 15 de mayo, n. 45; 20 y 22 de octubre, n. 202 y n. 204; 9 de noviembre, n. 222.

*Diario de Avisos*, 1836: 12 y 14 de febrero, n. 317, n. 319; 3, 7 y 9 de marzo, n. 337, n. 341 y n. 343; 23 de septiembre, n. 540; 1 de octubre, n. 548; 29 de diciembre, n. 640.

*Diario de Avisos*, 1837: 19 de enero, n. 661.

*Diario de Avisos*, 1838: 4 y 24 de agosto, n. 1226, n. 1246; 12 y 17 de septiembre, n. 1265 y n. 1270; 17 y 20 de octubre, n. 1300 y n. 1303; 1, 7, 19, 23 y 29 de noviembre, n. 1315, n. 1320, n. 1333, n. 1337 y n. 1343; 2, 4 y 23 de diciembre, n. 1346, n. 1348 y n. 1367.

*Diario de Avisos*, 1839: 29 de enero, n. 1404; 23, 25 y 26 de febrero, n. 1429, n. 1431 y n. 1432; 11 de marzo, n. 1445.

*Diario de Avisos*, 1840: 7 de enero, n. 1747; 6 y 14 de marzo, n. 1806 y n. 1814; 24 de diciembre, n. 2099.

*Diario de Avisos*, 1841: 21 y 25 de junio, n. 2278 y n. 2282; 24 de diciembre, n. 2465.

*Diario de Avisos*, 1842: 2 de septiembre, n. 2716; 4 de noviembre, n. 2779; 24, 25, 26, 27 y 28 de diciembre, n. 2829, n.2830, n.2831, n.2832 y n. 2833.

*Diario de Avisos*, 1843: 7 de marzo, n. 2902.

*Diario de Avisos*, 1844: 20 de enero, n. 81; 6 de febrero, n. 98; 27 de marzo, n. 148; 18 de abril, n. 170.

*El Artista*, 1 de enero de 1835, Tomo I.

*El Artista*, 1 de julio de 1836, Tomo III.

*El Eco del Comercio*, 23 de marzo de 1839, n. 1787.

*El Herald*, 12 de mayo de 1844, n. 587.

*El Museo Universal*, 11 de enero de 1863, año VII, n. 2, 4-14.

*La Correspondencia de España*, 8 de enero de 1874, año XXV, n. 5883, 4.

*La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1899, año XLIII, n. 5, 6-7.

*La Revista Española*, 3 de marzo de 1836, n. 369.

#### NOTAS

1. *La perla del teatro español...*, 1855: 19.