

## TRAYECTORIA VITAL, TEATRAL Y EMPRESARIAL EN LA ESPAÑA DE LA CRISIS DEL ANTIGUO RÉGIMEN: EL CASO DE MANUELA CARMONA, 1782-c. 1832

VITAL, THEATRICAL AND BUSINESS CAREER IN SPAIN DURING THE CRISIS OF THE ANCIENT REGIME: THE CASE OF MANUELA CARMONA, 1782-c. 1832

Fátima Simón Hernández<sup>1,a</sup> 

<sup>1</sup> Universidad de Castilla-La Mancha, España

 [afatimasimonhr@gmail.com](mailto:afatimasimonhr@gmail.com)

Recibido: 07/10/2022; Aceptado: 07/06/2023

### Resumen

En este artículo analizamos la trayectoria de la actriz y empresaria teatral Manuela Carmona (1782-c. 1831) como ejemplo de emprendimiento femenino vinculado al teatro. A partir de fuentes literarias, de archivo y de prensa de la época analizamos, diferentes fases de su vida personal y profesional, desde su conflictivo matrimonio y separación, hasta su etapa como empresaria del Teatro de la Cruz y primera actriz, pasando por su exilio y salida de Madrid. Su caso puede servir como exponente de algunos complejos procesos de cambio en los que estuvieron involucradas las mujeres emprendedoras en España durante la crisis del Antiguo Régimen.

**Palabras clave:** Manuela Carmona; trayectoria social; teatro; mujer emprendedora; España; crisis del Antiguo Régimen; siglos XVIII-XIX.

### Abstract

This work analyses the trajectory of actress and entrepreneur Manuela Carmona (1782-circa 1831) as an example of female entrepreneurship linked to the theatre. Comparing archive, press and literary sources, it is possible to draw on the different steps in her personal and professional life, from her difficult marriage and separation to her stage as first actress and entrepreneur in the Teatro de la Cruz, and even her exile and departure from Madrid. Her case offers a significant exponent of some complex changing processes where female entrepreneurs were involved during the Ancient Regime crisis.

**Keywords:** Manuela Carmona; social trajectory; theatre; female entrepreneur; Spain; Ancient Regime crisis; 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century.

A lo largo del siglo XVIII, el panorama teatral español y europeo goza de una creciente popularidad. Las obras literarias de autores reconocidos se traducen a otras lenguas y las funciones de teatro se convierten en un aspecto importante de la vida pública y social. La escena teatral mueve masas, negocios y se convierte, incluso, en un arma política. En este trabajo nos planteamos indagar en los problemas a los que se enfrentaban las mujeres que optaban por el

emprendimiento en el mundo del teatro, analizando cómo una de ellas, Manuela Carmona (1782-c. 1831), llega a ser empresaria teatral en Madrid a comienzos del siglo XIX. Para ello, recurriremos a un planteamiento interdisciplinar, entrecruzaremos fuentes de archivo, de prensa, fuentes literarias de la época y tomaremos a la mencionada Carmona como objeto de análisis. Seguiremos pues su trayectoria como actriz y empresaria teatral, la cual se desarrolló en paralelo a los cambios políticos, estructurales y de género que se dieron en el tránsito de la edad moderna a la edad contemporánea.

Con todo, nuestro empeño se verá lastrado por la dificultad de no disponer de todo el material necesario para realizar un estudio completo de su trayectoria vital y profesional. Aun así, a pesar de contar solo con fragmentos de su vida, consideramos que es posible aproximarse a los elementos esenciales que la componen siguiendo en esto los planteamientos de [Francisco García González \(2021\)](#). Es decir, hacer énfasis, en esta ocasión, en los aspectos profesionales, ya que, al ser Manuela Carmona un personaje público, son más accesibles y detallados. De este modo, pretendemos avanzar en la explicación de los comportamientos de individualización femenina y en las lógicas de supervivencia vital y profesional de las mujeres. También nos mueve el interés por visualizar en su contexto histórico la figura de una de tantas actrices que han pasado desapercibidas en la historia del teatro español, sacando a la luz la relevancia que tuvo su trayectoria en este ámbito. En suma, nuestro trabajo parte de la necesidad de asumir el cambio de paradigma metodológico que se ha producido en los estudios sociales de la población al abordar temas como la viudedad, la soltería o el protagonismo de las mujeres al frente de sus hogares, de no verlos como simples indicadores demográficos y sí de entenderlos como verdaderas categorías sociales, reflejo de la sociedad de la época a la que pertenecían ([García González, 2015, p. 141](#)).

Sobre la base de este planteamiento, nos aprovecharemos asimismo de muchas de las sugerentes aportaciones realizadas a estos temas desde la historia de las mujeres. Entre otras muchas, tendremos muy en cuenta los resultados de las investigaciones de autoras como María Victoria López-Cordón, pionera y referente para los estudios de género en nuestro país; las de Mónica Bolufer, centradas en la construcción de la femineidad en el siglo XVIII y en la defensa del talento en las mujeres; las referidas a los estudios socioeconómicos llevados a cabo por Ofelia Rey y Serrana Rial, en su caso, sobre las mujeres rurales que emigraban a las ciudades; y las de Gloria Franco, acerca de la relación entre lo privado y lo doméstico en la Europa del Antiguo Régimen ([López-Cordón, 1982](#); [Bolufer Peruga, 1998](#); [Rey Castelao y Rial García, 2009](#); [Franco Rubio, 2018](#)).

## 1. LAS MUJERES EN EL TEATRO. BREVES APUNTES HISTORIOGRÁFICOS

Este trabajo ha requerido de un amplio estudio sobre los vínculos y redes que componían la escena teatral y la casuística de las mujeres que trabajaban en él, para, posteriormente, proceder a un análisis de sus comportamientos. Por esta razón, esbozaremos a continuación unos breves apuntes historiográficos referidos a la historia del teatro en Madrid a comienzos del siglo XIX y expondremos los principales logros de las recientes investigaciones realizadas sobre las biografías de actrices contemporáneas, los cuales esperamos poder aplicar al caso de Manuela Carmona.

Para acercarnos a la relación que había entre los autores, los actores, las obras teatrales y el gusto y mentalidad del público que asistía a los corrales en la villa de Madrid en el cambio de siglo, nos ayudaremos del trabajo de Emilio Cotarelo y Mori sobre la escena teatral madrileña, donde se establecen los cimientos de las posteriores investigaciones que habrían de llevarse a cabo sobre este ámbito. En su obra, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, publicada en 1902, toma como hilo conductor la vida de ese aclamado actor y realiza un detallado recorrido por los

escenarios y el mundo de las bambalinas de principios del siglo XIX, siguiendo para ello las anotaciones del apuntador Antonio Pérez Sanz. Unas anotaciones que Cotarelo completó con consultas en el Archivo de la Villa de Madrid, el Archivo Histórico Nacional y el *Diario de Madrid*. Si bien, en el tratamiento de la documentación se han detectado errores, entre otras cosas, por citar en ocasiones algunos datos de memoria (cfr. [Álvarez Barrientos, en Cotarelo y Mori, 2009, pp. 9-10](#)). Pese a ello, la obra destaca por las aportaciones relativas a la cartelera teatral de la época, las listas de actores o las relaciones que estos mantuvieron entre sí, las cuales, por otra parte, son una importante guía de consulta y posterior contraste para la información que nos proporcionan las fuentes primarias a las que hemos acudido. Aunque un estudio más profundo sobre las actrices y primeras damas de la escena la encontraremos igualmente en la obra de Cotarelo, *Actrices españolas en el siglo XVIII*.

Desde la óptica teatral, resulta relevante el trabajo de Evangelina Rodríguez Cuadros (1997a), que constituye para nosotros un claro referente sobre el papel del actor y la naturaleza del oficio. Como apunta esta autora, el teatro, como la vida misma, tiene muchos planos y la intersección que en ellos se da entre lo real y lo irreal la realiza, precisamente, el actor en escena. (Rodríguez Cuadro, 1997b, p. 10). Por su parte, nos ha sido también de ayuda la recopilación de datos sobre las autoras teatrales y actrices de finales del siglo XVIII y principios del XIX contenidas en la historia del teatro español de Luciano García Lorenzo (2000). En particular, el capítulo dedicado a la promoción social de la mujer y el teatro, donde se destaca que «una parte de las mujeres que se interesaron por el teatro [en esa época] perteneció al bando renovador y colaboró activamente en los proyectos de reforma del arte escénico en defensa de los cánones clásicos y del ideario ilustrado» (García Lorenzo, 2000, p. 93). En la misma línea, nos hemos servido de las aportaciones de la tesis doctoral de María Mercedes Romero Peña, en la que se hace un completo recorrido por la creación dramática, la censura, la legislación, el tratamiento de la prensa, el teatro como panfleto político y un aspecto que nos interesa particularmente, la vida en torno al teatro: los coliseos, las compañías teatrales, los actores y actrices, así como los aspectos formales y materiales que conformaban el negocio y el arte teatral (Romero Peña, 2006). Aunque contemplando la escena madrileña desde una perspectiva más literaria, hemos echado mano asimismo de los resultados de la excelente investigación de Ana María Freire López, la cual, nos ha proporcionado una valiosa información sobre la cartelera teatral representada en la capital, así como sobre las obras teatrales puestas en escena, durante este período (Freire López, 2009).

Sobre el trabajo de las mujeres escritoras y su profesionalización han investigado Pura Fernández y Marie Linda Ortega (2008). Mientras que Antoni Tordera (1997), María Rodríguez Gutiérrez (2009), Lola González Martínez (2017), Fernando Doménech Rico (2021), Guadalupe Soria Tomás (2021 y 2022) o Ana Isabel Ballesteros Dorado (2022), nos han mostrado la importancia que tuvieron las trayectorias biográficas y las aportaciones escénicas de actrices como Rita Luna, Agustina Torres, María de Navas, María García, a quien el propio Moratín llamaría Clori, Concepción Rodríguez, Matilde Díez o Joaquina Baus. Las notas de Tordera sobre la diferencia actoral existente entre la *performance* de Rita Luna —iniciada en la tradición del teatro clásico español—, e Isidoro Máiquez —cuyos inicios en la profesión se sitúan en París—, ponen de manifiesto las dos escuelas, la clásica y tradicional y la francesa, más novedosa, que imperaban en el mundo escénico español de finales del siglo XVIII y los inicios del XIX (Tordera, 1997). La creación de escuelas y la reforma de las ya existentes fue una tendencia de la época que alcanzó a actores y actrices, de ahí que el mencionado Isidoro Máiquez justificase por este motivo su viaje a París (Álvarez Barrientos, 2019, pp. 316 y 318). En todo caso, estas y otras investigaciones, siguen apuntando en la misma dirección: visibilizar el trabajo de las actrices y actores destacados en la escena española.

En términos más generales, el trabajo de [Ana María de Arias de Cossío \(2019\)](#) ha profundizado en las construcciones sociales y los estereotipos sobre la actriz en España desde el Barroco hasta la actualidad. [María del Carmen Amaya Macías \(2021\)](#) ha analizado los paralelismos vitales que muestra la trayectoria de actrices y dramaturgas con sus obras. Siguiendo esta línea, [Ana Rueda \(2021\)](#) se ha referido a la biografía de la escritora Vicenta Maturana, y por último, destacamos, por su relevancia para este trabajo, la reciente publicación de la trayectoria vital y profesional del aclamado tenor José Acuña ([Guaita Gabaldón, 2022](#)). Finalmente, indicar que no hemos hallado hasta el momento ningún estudio detallado sobre la figura de Manuela Carmona. Por lo que, nuestro trabajo sería la primera aproximación a la trayectoria de vida de esta actriz; un trabajo que deberemos ir completando conforme descubramos las huellas que, voluntaria o involuntariamente, fue dejando en su discurrir vital y laboral.

Por lo demás, los trabajos sobre las mujeres emprendedoras en el ámbito escénico han sido escasos, si bien en los últimos años han aparecido numerosas investigaciones que, directa o indirectamente, aluden al emprendimiento femenino. Este sería el caso, por ejemplo, de las aportaciones de Cristina Borderías y Àngels Solà sobre el trabajo de las mujeres y sus negocios en el medio urbano a finales del Antiguo Régimen. Gracias a sus investigaciones, sabemos que hubo mujeres tanto de la elite mercantil como de los sectores populares que intervinieron directamente en el mundo de los negocios, bien como esposas, bien cuando sus maridos se ausentaban o bien cuando quedaban viudas, asimilando en esto su comportamiento a los patrones conocidos para otras latitudes europeas ([Solà Parera, 2006, p. 384](#); [Solà Parera, 2009](#)). Aspectos estos a los que, por otra parte, se refieren algunos de los trabajos de este monográfico, a los que remitimos al lector.

Por nuestra parte, y con el fin de analizar la actividad laboral femenina de la actriz y empresaria teatral Manuela Carmona, recurriremos al estudio de las trayectorias como un método de reconstrucción del movimiento vital y social en el tiempo. Una de sus peculiaridades es precisamente la introducción de la dimensión temporal en el análisis, sea este individual, familiar o colectivo, lo que nos permite ver como las diferentes historias se encadenan continuamente en el marco de relaciones de muy diversa naturaleza y una gran complejidad ([García González, 2021, p. 49](#)).

## 2. PRIMEROS AÑOS EN LOS ESCENARIOS. MATRIMONIO FRACASADO

Los orígenes de Manuela Carmona son difusos. El *Diccionario Akal de Teatro* señala que nació en 1770 y murió en 1827, aunque los resultados de nuestra investigación nos llevan a cuestionar ambas fechas ([Gómez García, 1998, p. 150](#)). En 1813, Carmona declara ser natural de Salamanca y tener treinta años en el censo de la ciudad de Cádiz. Calculamos por tanto su nacimiento debió de haber tenido lugar en 1782 o 1783, si bien en el Archivo Diocesano de Salamanca no figura ni su partida de bautismo y ni hay rastro alguno sobre su nacimiento. En cuanto a la fecha de fallecimiento, nuestro personaje realiza una última actuación teatral en Zaragoza el 11 de febrero de 1831, tras unos años de intensa actividad en la ciudad, por lo que cabe afirmar que habría nacido en 1782-1783 y muerto más allá de febrero de 1831.

Sus primeros pasos como actriz están documentados en la temporada teatral de 1799-1800, cuando trabajó en la Compañía Española, junto con los Caños del Peral, ganando un sueldo de 207,17 reales. En la siguiente temporada comienza a trabajar para el Teatro de la Cruz como quinta actriz —siendo primera la aclamada Rita Luna—, ya que aparece en la «Lista de los Actores y Actrices de los Coliseos de la calle del Príncipe, y de la Cruz, en este año cómico de 1801» con su nombre, Manuela Hernández Carmona, supernumeraria<sup>1</sup>. El mencionado

Emilio Cotarelo se refiere a estos comienzos aportando algunos datos que sin embargo no hemos podido contrastar, caso de su relación con Rita Luna:

Para reemplazar a Antonia Prado, vino Manuela Carmona. Esta meritísima cómica, que, desde los principios más humildes, pues había sido criada de Rita Luna, sólo en fuerza de su talento, supo elevarse a la altura de las mayores actrices, había trabajado ya en Madrid algunas veces, cuando en 1801 fue colocada de quinta dama en la compañía de la Cruz, al lado de su ama y maestra, cuya escuela de declamación mantuvo, si no con tanto esplendor sin desdoro manifiesto. Anduvo luego por los teatros de los Sitios Reales y los de provincias, acrecentando cada vez más su reputación; y, como era de carácter resuelto, no vaciló en aceptar el puesto que la necesidad obligó a la Junta a conferirle (Cotarelo y Mori, cit. por 2007, p. 317).

En el plano de la escena teatral de la época, sabemos que Manuela Carmona se alineaba con la escuela antigua española. Decía Cotarelo que, durante la primera mitad del siglo XIX, coexistían y luchaban encarnizadamente la escuela antigua española, en la que cabría encuadrar a artistas como la citada,

Rita Luna, Manuela Carmona, Coleta Paz, María García, Josefa Virg, Juan Carretero, Mariano Querol [...] y otros, que defienden su legitimidad gracias a la excelente interpretación; y la escuela galoclásica amparada por los literatos humanistas y aun por el gobierno [...], que subyuga a cierta parte de nuestros literatos, especialmente a los jóvenes, quienes al calor de la revolución política que siguió a la invasión francesa, quisieron prematuramente implantar aquel régimen parlamentario (Cotarelo y Mori, cit. por 2007, p. 95).

Sabemos que su voz era un poco «parda», así lo expresaba Andrés Prieto, al decir que,

las voces de algunos actores y actrices de nuestro tiempo, y entre ellas las de Isidoro Máiquez, Rafael Pérez, Rita Luna, Manuela Carmona, Agustina Torres, etc., eran un poco pardas, y sin duda, por esa razón se introducían tan agradablemente por el oído al pintar las pasiones, que pasaban inmediatamente al corazón del espectador e imprimían en él los sentimientos más tiernos y las pasiones más violentas. La voz gruesa, grave, algo parda, puede que sea la más favorable al género trágico, no cantando sino declamando, es más propia para enternecer y lo logra con más facilidad que una voz sonora y aguda (cit. en [Vellón La Hoz, 2001, pp. 109 y 110](#)).

Los años siguientes a sus dos primeras temporadas, nuestra protagonista habría estado sin trabajar, al menos en los teatros de la corte. Tampoco hay ningún indicio de que fuese criada de la mencionada Rita Luna, como indica Cotarelo, aunque sí sabemos que estaba casada con José Acuña, tenor en los teatros de Madrid y Reales Sitios ([Guaita Gabaldón, 2022, p. 197](#)).

Su matrimonio con Acuña fue complicado y la relación entre ambos se hizo tan insoportable que Acuña consiguió autorización de Godoy, Príncipe de la Paz, para ir a trabajar a Valladolid en otra compañía. El marqués de Fuente Híjar, subdelegado de teatros, exigió al citado Acuña que se reuniese con Manuela Carmona, motivo por el cual este redactó la causa de su separación y solicitó permiso para continuar separado de su mujer el 13 de abril de 1805 en Valladolid:

cuyo precepto no puedo en justicia y en conciencia ejecutar por las muchas graves causas que para ello tengo, y la constan a mi mujer, debiendo por ahora hacer presente a V.S. con el mayor respeto: que en virtud de las continuas y pesadas desavenencias que en todo el año anterior sufrió por el genio de su mujer Manuela Carmona hasta llegar el caso de haberse quejado aquella sin ningún motivo, y por su poderío sufrido el exponente sonrojo público, a que jamás habría dado lugar por su mucho sufrimiento y prudencia, conociendo el altanero y soberbio genio de su mujer, que no contenta con no prestar a su marido la justa y debida sumisión, que se debe en materias graves, trataba de amenazarle ya con que tenía en su mano el hacerme poner en un presidio, o ya con amagos de obra y otras cosas que a verdad, señor, a no haber desde luego propuéstome sufrir y padecer hasta acabar el año cómico, podrían haber puesto en movimiento al hombre más pacífico<sup>2</sup>.

Acuña incide en el altanero y soberbio genio de su mujer, en su continuo quejarse sin motivo y en sus amenazas de llevarlo a la cárcel, «no contenta con no prestarle la justa y debida

sumisión». El Príncipe de la Paz queda informado de dicha situación y lo libra de volver a presidio. Acuña, explica entonces que, librado del «sonrojo de la prisión», la separación voluntaria que pensó para su mujer no es otra que la de internarla en la Iglesia y allí mantenerla para comprobar si de esta manera, «quitada del teatro cedía en su genio y colmaban nuestras desazones, a lo que se negó obstinadamente».

En este documento, Manuela Carmona es descrita como fuente del conflicto, mientras que Acuña, por su parte, se defiende e insiste en su inocencia. Se presenta como un hombre pacífico, pero deja entrever que podría haberse «puesto en movimiento» por la actitud de ella. La figura del marido autoritario frente a la esposa queda reflejada en estas palabras, aunque el transcurso de los acontecimientos y una separación beneficiosa para ella ponen de manifiesto una circunstancia poco usual y próxima a comportamientos de individualización femenina. Según María José de la Pascua, el colectivo de las mujeres separadas, o de mujeres con marido ausente, junto con las «malcasadas», podría haber conformado, en la práctica, un espacio de autonomía y empoderamiento ([De la Pascua Sánchez, 2016, p. 237](#)). En el caso de nuestra protagonista podemos corroborar esta afirmación, tomando incluso como punto de partida de esta investigación su separación de Acuña, ya que la autonomía que ella gana a partir de entonces será clave y determinante en su vida profesional.

A pesar de la idea romántica del matrimonio imperante en esta época de cambio, existía una realidad donde abundaban los matrimonios desgraciados, por lo que era necesario encontrar una salida a este problema ([Simón Hernández, 2017](#)). La tratadística moral y las pautas católicas seguían defendiendo la indisolubilidad del matrimonio, negándose a la ruptura del vínculo conyugal, si bien, al final, la propia Iglesia ofrecía dos soluciones: 1º) la separación de cuerpos como alternativa a aquellas situaciones insostenibles que repercutían negativamente sobre la familia y los hijos, y 2º) culpar o responsabilizar a las mujeres de tales circunstancias y exigirles la sumisión total a la autoridad del marido, aunque esta fuese ejercida de forma abusiva. La primera solución suponía un alivio para muchas mujeres, que huían del maltrato, pero no siempre era posible ([Franco Rubio, 2015, p. 95](#)). Los tribunales diocesanos exigían una serie de gestiones, además de tener que cubrir ciertos gastos y esperar el dictado de una sentencia. Y seguían encontrándose obstáculos en la aprobación de la familia y el beneplácito de la sociedad. En cuanto a la segunda opción, Ramón de Salas (1821), catedrático de Derecho en la Universidad de Salamanca, consideraba que «vivir bajo la autoridad perpetua de un hombre que se detesta es una esclavitud» ([Franco Rubio, 2015, p. 42](#)). Y eso mismo decía la demandante Margarita Pomette, «mi marido me trata como si fuera su esclava» ([Morgado García, 1994/1995, p. 128](#)).

José Acuña culpaba y responsabilizaba a Manuela Carmona de las discordias entre ambos, pero la insistencia de ella fue tal, que no se sometió a sus deseos o pretensiones, quedando la separación como única alternativa. Se libraba, por tanto, de cualquier esclavitud impuesta por el varón de la pareja. Las amenazas de denunciarlo y enviarlo a prisión muestran una conducta que pudiera escaparse de la doctrina oficial, al dar voz a una mujer que encontraba motivos suficientes para denunciar a su marido. Además de ello, debió hallar apoyo y respaldo legal o administrativo, ya que consiguió separarse y quedarse trabajando en los teatros más prestigiosos, los de la corte.

Una vez separada, Manuela Carmona ejercerá como primera dama en la compañía de los Reales Sitios en las temporadas 1805-1806 y 1806-1807. Pasará por los teatros de Madrid en la temporada siguiente, con representaciones como primera actriz en los Caños del Peral en noviembre de 1807 y febrero de 1808. En la temporada 1808-1809, aparece igualmente como primera actriz en el Teatro del Príncipe, con Josefa Luna como segunda y Antonio González de primer galán<sup>3</sup>. A partir de este momento, su trayectoria profesional no dejará de crecer.

### 3. MANUELA CARMONA, EMPRESARIA DEL TEATRO DE LA CRUZ

A lo largo del siglo XVIII se redactaron numerosos planes de reforma teatral fruto de la creciente popularidad del teatro y la creencia de la capacidad que tenía para influir «en las costumbres de un pueblo, ilustrar al ignorante y aumentar la sensatez del prudente» (Romero Peña, 2006, pp. 206-224). Y el mayor impulso recibido por esta serie de reformas se producirá después de la traducción del italiano de *Las Conversaciones de Lauriso Tragiense* (Bianchi, 1798). Así, tras entregar al Príncipe de la Paz el segundo plan de reforma teatral, en 1797, este se aprueba por Real Decreto el 29 de noviembre de 1799, siendo completado en 1801 con un artículo de prensa. Hasta ese momento, el Ayuntamiento de Madrid se encargaba de la administración de los teatros, pero a partir de la aparición del plan estos pasan a ser responsabilidad de la Junta de Reforma. Entre otras cuestiones, la Junta era responsable de la elección de las piezas dramáticas, induciendo a que los poetas —los autores— trataran primero con los actores para hacer una pieza a su medida. Igualmente, las compañías debían admitir las obras que aprobara el Juez Protector, mientras que el director asignaba los papeles, citaba para los ensayos y formaba una escena adecuada. Además de estos asuntos escénicos, se establecía que el pago a los actores fuera mediante un salario fijo, concediendo un porcentaje de lo recaudado en las entradas a los poetas.

Las reformas en este periodo no se sólo centraron en la forma de elección de piezas o en el mencionado establecimiento de un salario fijo, sino que originaron un cambio estructural en el trabajo de cómicos y actores. Con el tiempo, ese saber empírico del que hablaba Isidoro Máiquez cuando se marchó a París, ya no era suficiente. Como bien explica Joaquín Álvarez Barrientos, cambiaron los textos, los referentes, la mentalidad y el gusto del público. Además de ello, se produjo otro cambio muy significativo: las condiciones materiales de la representación se alteraron con la introducción de elementos escenotécnicos y una nueva iluminación artificial (Álvarez Barrientos, 2019, p. 319). Todo esto condujo a la apertura de centros, escuelas y academias, donde se regulaba la actividad teatral, siendo esta una tendencia que se dio por toda Europa. En España cabría citar, por ejemplo, la academia dramática puesta en pie por el duque de Parma en los años ochenta del siglo XVIII, que unía todas las ramas de experiencia teatral (Álvarez Barrientos, 2019, p. 320).

Tres eran los teatros de la corte en Madrid en ese momento: los Caños del Peral, el Teatro del Príncipe y el Teatro de la Cruz. El personal que trabajaba en ellos cambiaba con frecuencia de compañía e, incluso, compaginaban las funciones en uno u otro. El Teatro de la Cruz pertenecía a la villa de Madrid, pero era administrado por el corregidor y Juez Protector de los teatros. La Junta, que pagaba y formaba las compañías, estaba compuesta por un contador, un secretario, un escribano, un revisor y varios ayudantes. En este contexto, pronto se dieron situaciones controvertidas entre los actores, las actrices y la Junta de Teatros. Cuando la Junta entregó contratos a los actores de la compañía de Luis Navarro, en el Teatro de la Cruz, y la de Francisco Ramos, en el Teatro del Príncipe, estos se negaron a firmarlos, ya que no estaban de acuerdo con que la Junta eligiera las piezas teatrales y asignara papeles. Los cómicos Antonio Prieto, Rafael Pérez y Dionisio Solís, comisionados de ambas compañías, enviaron un recurso reivindicando la libertad de interpretar y elegir las piezas, pero este fue rechazado por la Junta<sup>4</sup>.

La crisis generada a partir de ese instante desembocó en el cese de la Junta de Reforma, por Real Orden el 24 de enero de 1802. Melchor Ronzi, músico y empresario, se hizo cargo entonces de los teatros en «calidad de empresario». La entrega de los mismos se realizó el 5 de marzo de 1802, puntualizándose en ella que «el empresario tiene la misma facultad que gozaba la Villa y la Real Junta de traer de cualquier capital del Reino las partes que necesite para la formación de las Compañías», además de que «pueda celebrar contratos y hacer las demás preparaciones convenientes al desempeño de su empresa»<sup>5</sup>. Desde ese momento aparecerán peticiones de

actores solicitando cobrar las deudas que les había dejado la Real Junta. Joaquín de Luna lo reclamaba «por sí, y como padre de sus tres hijas Josefa, Rita y Andrea» el 24 de marzo de 1802, recibiendo una respuesta afirmativa para saldar esa deuda algunos días después<sup>6</sup>. Sin embargo, pronto llegaron los problemas y los engaños de Ronzi, lo que dio lugar a la consiguiente quiebra y cierre de los Caños del Peral en agosto y a la revuelta de los actores de los teatros por no haber cobrado sus representaciones. En tal situación, el 15 de agosto se reunió la Junta de Dirección de Teatros, acordando ciertas pautas que todos los actores aceptaron, excepto Isidoro Máiquez y Manuel García, que «dieron repetidas muestras de su carácter díscolo y espíritu dominador»<sup>7</sup>. Aun así, el 23 de agosto se notificó a Melchor Ronzi la obligación de entregar los teatros a su cargo con todos sus enseres. Los actores se encargarían de su gestión, formándose una comisión el mismo día compuesta por el apuntador del príncipe Dionisio Solís y los actores Antonio Pinto y Rafael Pérez.

Otro hito destacado en este periodo es el proyecto de Francisco Mariano Nifo (1719-1803), una culminación de su labor, de casi diez años, a partir de las críticas de teatro que hacían diversos periódicos de la época. El plan de Nifo debe ser considerado el introductor de la crítica teatral en los mencionados periódicos, cosa que, además, hacía con mucho éxito (Álvarez Barrientos, 2019, 334-335). La Junta de Reforma asumía muchos de los puntos del plan Nifo, pero a diferencia de lo expuesto en él, esta buscaba favorecer al censor. De hecho, no quería que los cómicos eligiesen las obras ni se asignasen papeles, a pesar de que Nifo aformaba que esta era una profesión en la que nunca se dejaba de aprender, ya que con la actuación se trataba de reproducir las cambiantes conductas humanas (Álvarez Barrientos, 2019, pp. 335-336).

En noviembre de 1806, la villa de Madrid volvió a encargarse de la dirección y administración de los teatros (Romero Peña, 2006, p. 319). El reglamento de 1807, en el que parece ser que estuvo implicado el mencionado Isidoro Máiquez, fue una apuesta para reformar la escena, pues consideraba la apertura de una escuela de teatro en el colegio de san Ildefonso —que incluiría clases de música, declamación y baile—, a ser posible para hijos de actores y la posibilidad de viajar al exterior para instruirse. Tal vez lo más destacado de este momento es que esta sería una de las primeras veces que se pensó en crear un teatro nacional, con su correspondiente archivo general de comedias. Un proyecto que la Guerra de la Independencia dejó fallido (Álvarez Barrientos, 2019, p. 333).

La inestabilidad política en la que vive inmersa la sociedad madrileña en 1808, a causa de la invasión de las tropas napoleónicas, desemboca en el cierre del Teatro de la Cruz. En la temporada 1809-1810, los cómicos que solían actuar en Madrid y que se habían quedado sin trabajo se reúnen y, con Manuela Carmona a la cabeza, solicitan permiso para representar libremente en el Teatro de la Cruz. El 20 de octubre de 1809 —por medio de una Real Orden— se entregó la administración del teatro a Manuela Carmona para que formase compañía y representase en la Cruz. El 1 de noviembre de 1809, tal y como recoge el *Diario de Madrid*<sup>8</sup>, la compañía creada por ella pone en escena *Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer*. Asimismo, publica el «plan o razón de los precios de las entradas en el Coliseo de la Cruz», donde se distingue el coste de los distintos tipos de silla y palco.

Durante la temporada 1810-1811, Manuela Carmona dirigió el Teatro de la Cruz. Como empresaria de este coliseo debía responder frente a las instituciones y a las deudas contraídas. También era responsable del mantenimiento del propio teatro, con todas las gestiones y planificaciones que ello conlleva por ser un edificio de carácter público, tal y como se comprueba en el siguiente documento, con fecha de 9 de septiembre de 1810:

Pareció Manuela Carmona, vecina de ella, primera actriz del Coliseo de la Cruz, a cuyo nombre corre la dirección de la compañía cómica. Dijo que habiendo accedido la municipalidad de esta villa a la solicitud que a nombre de la compañía hizo la exponente de satisfacer la cantidad de mil setecientos ochenta y siete

reales y diez y seis maravedíes de vellón, importe de las obras y reparos hechos en el citado coliseo, lo que ejecutaría a principios del invierno próximo, con tal de que hiciere esta obligación correspondiente<sup>9</sup>.

Al no estar subvencionado por el rey José I, el Teatro de la Cruz ofrecía un amplio repertorio de espectáculos para conseguir la mayor audiencia posible, con comedias de magia e incluso una rifa, decantándose así por un teatro más popular. El 31 de julio de 1810, el actor y director del Teatro del Príncipe, Isidoro Máiquez, reclamó que se regulasen los precios del Teatro de la Cruz y se equiparasen a los del Príncipe, de acuerdo con el plan acordado, al tiempo que protesta por la indignidad de la mencionada rifa:

Por un artículo del Plan sancionado por V.M. se ordena que los precios de entrada del Coliseo de la Cruz se establezcan y arreglen por los del teatro nacional del Príncipe [...] En consideración de estas causas y a la extorsión con la referida invención de la rifa se ocasiona al teatro que está bajo la Dirección del exponente. A.V.R.M. Suplica que mande a cesar estas rifas en el teatro de la Cruz, o que se cumplan los artículos de mi plan comprensivos a aquel teatro. Gracia que espero recibir de V.R.M. Firmado por Isidoro Máiquez<sup>10</sup>.

Isidoro Máiquez, además de ser un gran actor, era una persona comprometida y activista, que realizaba constantes reivindicaciones sobre la labor actoral. Emilio Cotarelo nos explica que una de las cosas en la que puso más empeño «fue en levantar el abatido concepto en que aun entonces eran tenidos los actores en España» (Cotarelo, 2009, p. 312). En numerosos escritos y documentos se comprueba este compromiso con la profesión y la firmeza de sus ideas. Por su parte, Gómez Todó describe a Máiquez como un caso paradigmático «que encarna[ba] la conciencia del actor no solo como profesional sino también como artista» (Gómez Todó, 2021, p. 249). No es de extrañar pues que, dirigiendo la compañía del Príncipe, se sintiera indignado por las prácticas profesionales del teatro de la Cruz, que se salían de lo establecido para un teatro de la corte. Aunque lo cierto es que la compañía de Carmona, al no contar con los apoyos que tenía el teatro del Príncipe, se vio obligada a aproximarse y a introducir en su lógica empresarial prácticas propias del libre mercado contemporáneo, como rebajar el precio de las entradas y procurar hacer el negocio lo más atractivo posible a todos los públicos.

Precisamente por tratarse de un mundo muy competitivo, veremos cómo unos días antes de decretarse el cierre del año cómico<sup>11</sup>, el 20 de febrero, la tercera actriz y graciosa del teatro del Príncipe, Josefa Virg, se postuló para relevar a Manuela Carmona como empresaria del teatro de la Cruz, solicitándolo a Montehermoso junto a un asociado, Francisco Baca. El documento, publicado en su día por María Mercedes Romero Peña, enumera 11 artículos que describen las condiciones bajo las que suplica se le conceda «el teatro de la Cruz con su Autoría y Dirección desde el día primero de Cuaresma próxima en que debe dar fin el año cómico» (Romero Peña, 2006, pp. 322-323). En el artículo 5, pide para ella el mismo sueldo que en esos momentos tenía Carmona, la directora del teatro:

5º La Directora tendrá por las obligaciones a que es responsable los mismos 20 reales de partido que disfruta en el día la autora de dicho teatro Manuela Carmona, y tendrá juntamente con Francisco Baca la obligación, in solidum, de adelantarles en la temporada de verano 12 o 14 mil reales sin que pase de esta suma para reparar las urgencias de dicha temporada, reintegrándose de ello desde 1º de octubre que principiará la temporada de invierno<sup>12</sup>.

Los interesados en el negocio, Josefa Virg y Francisco Baca, firman la solicitud. Al día siguiente, presentan un nuevo documento añadiendo algunos cambios, en nombre de Francisco Baca, quien se describe como cómico retirado de los teatros de Madrid. El hecho de que un actor o un músico —en activo o retirado— fuese empresario del teatro era bastante común, no así que lo fuese una actriz. Y si a esta, le sumamos las solicitudes realizadas en esos momentos por

otras actrices, nos encontramos entonces ante un incipiente movimiento emprendedor femenino en el seno del colectivo teatral. Además, estas mujeres, al ser trabajadoras del teatro, gozaban ya de cierta autonomía, mientras que su labor en los escenarios, frente al público, estudiando y declamando papeles y obras teatrales, les otorgaba una mayor visibilidad. Por tanto, parece lógico que fuesen asumiendo progresivamente puestos de mayor responsabilidad en su oficio y en el negocio teatral.

Sin embargo, la concesión que Josefa Virg solicitaba junto a Francisco Baca nunca llegó a materializarse, ya que, el 14 de marzo de 1811, el arrendamiento del teatro de la Cruz se entregó a Manuela Carmona. Su duración era la del año cómico por venir, así se estipulaba en un documento redactado por el escribano Manuel de Navas que, y vista la importancia que tiene para esta investigación, transcribimos íntegramente:

Los otorgantes, Don Genaro Faustino del Rincón, caballero capitular de la municipalidad, director de sus propios y como tal comisionado por dicho cuerpo. Y doña Manuela Carmona, primera dama del teatro español del coliseo de la cruz, se han convenido en que corra con él como empresaria la citada Manuela Carmona por el precio, tiempo y condiciones siguientes:

1. Recubrirá todo el casco del teatro y sus adyacencias, como los efectivos de sus servidumbres, rectificando en el acto de la posesión, el inventario que de éste se hizo en 1809.
2. El plazo del arriendo será el del año cómico, que dará principio en la inmediata pascua de resurrección, y concluirá en 1812, a cuyo tiempo han de quedar libres ambas partes contratantes, de su respectiva obligación y si se convienen en continuarla ha de ser por nuevo trato y escritura.
3. Este teatro, sin incluir las arañas ni decoraciones, fue tasado el 8 de febrero de 1804, en un millón cuatrocientos cuarenta y cuatro mil setecientos ocho reales, y su alquiler anual del 5%, en 52.235 reales, y que el 27 de junio de 1806, se arrendó junto con el del Príncipe y su café inmediato, en 69.396 reales, atendiendo la municipalidad a la diferencia de tiempo y a las acertadas ideas del gobierno en la conservación de las diversiones públicas, en cuyo supuesto Manuela Carmona ha de pagar solamente por el uso y servidumbre de dicho teatro en todo el año, doce mil reales de vellón en metálico por mesadas iguales de a mil reales siempre anticipadas, sin que opte el que tenga o no funciones en él, a menos que no se suspendan por largas temporadas de orden del gobierno, pues en este caso se la hará una rebaja gradual.
4. A la seguridad del pago de dichas mesadas igual que las mejoras de la casa y. efectos con las entradas diarias, de manera que si en los días que debe satisfacer aquellas no lo ejecutase se ha de entender embargadas hasta en los siguientes hasta su complemento y el de gastos que se originen.
5. Las obras precisan de reparaciones y conservación del edificio, serán de cuenta de la municipalidad, pero las de pura conveniencia o mejora, de cuenta de la empresaria y precisa permiso de aquella.
6. Ultimo, que la cesión que la municipalidad hace del uso y servidumbre del teatro por el plazo referido es sin perjuicio de las preeminencias que en él y en todo lo demás goza y no puede enajenar ya como dueña del edificio y por su propia representación.

Bajo estas condiciones concede el señor don Genaro Faustino del Rincón, a nombre de la municipalidad de Madrid y admite por si Manuela Carmona la empresa y arrendamiento del referido coliseo de la Cruz, por el tiempo preciso, planos y demás que se expresa.

Dijeron que han recibídose tratado de tomar por empresa en arrendamiento el citado teatro y se obligan ambos otorgantes respectivamente en legal forma, a su puntual cumplimiento, obligando el primero para ello los bienes de los propios de Madrid y la segunda los suyos, y los productos de las representaciones que dé en el mismo teatro según va condicionado a lo que quiere y consiente ser apremiada por todo rigor de derecho como por sentencia definitiva de juez competente, consentida y no apelada, renuncian tal leyes, fueros y derechos de su favor.

Así lo dijeron y otorgaron y firmaron a quienes doy fe y conozco, siendo testigos, don Pedro Vega, don Esteban Cristian y Antonio Martínez.

Firmado por el escribano y los otorgantes<sup>13</sup>.

En su actividad como empresaria teatral, Manuela Carmona tuvo que hacer frente a numerosos problemas, la mayoría de ellos relacionados con cuestiones como el pago de los salarios, las deudas con terceros y las demandas. El negocio no siempre habría funcionado según lo previsto, pues eran tiempos difíciles a nivel político en Madrid. El 18 de diciembre de 1810, por ejemplo, Manuela firmaba una transacción a favor de Cayetano Marchori, un sastre con el que había trabajado. Éste le reclamaba 7.713 reales por haberle hecho «varias ropas de vestir». Convinieron que esa deuda se quedaría en 4.000 reales que Carmona habría de pagarle en moneda y, además, le cedería la tercera parte del hacer en el negocio «que, como tal dama empresaria, le corresponde en dicho teatro o en cualesquiera otros se halle en uso de su ejercicio o en su defecto sujeta a todos sus efectos». La escritura de transacción se formalizó el 1 de abril de 1811, pocos días después de haber firmado el contrato de arrendamiento del teatro<sup>14</sup>. De la asociación con Marchori es posible deducir la elaboración y puesta en práctica de una estrategia de supervivencia del negocio, conseguida por mutuo acuerdo y que permitiría a Manuela seguir siendo la empresaria del teatro.

Durante esta temporada continuaron ofreciéndose funciones diarias. Carmona, que seguía trabajando como actriz y empezó a desempeñar papeles masculinos. Al tratarse de la empresaria y directora del teatro tenía una gran capacidad de decisión en la elección de obras y en la selección de personajes, por lo que su opinión era de peso a la hora de decantarse por este o aquel reparto. La [tabla 1](#) muestra todos los papeles masculinos que desempeñó a lo largo de su carrera. De las 24 representaciones de las que tenemos constancia, 19 corresponden a su etapa como empresaria en el teatro de la Cruz.

**Tabla 1. Funciones de Manuela Carmona como primera actriz y rol masculino**

Tipo de obra	Lugar	Título	Papel que desempeña	Rol	Fecha
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	4/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	5/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	6/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	7/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	8/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	9/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El triunfo del Ave María	Garcilaso	Masculino	10/01/1811
Ópera en dos actos	Teatro de la Cruz	El niño en el bosque, conocida por Ramona y Rogelio	Capitán de bandoleros	Masculino	25/01/1811
Ópera en dos actos	Teatro de la Cruz	El niño en el bosque, conocida por Ramona y Rogelio	Capitán de bandoleros	Masculino	27/01/1811
Ópera en dos actos	Teatro de la Cruz	El niño en el bosque, conocida por Ramona y Rogelio	Capitán de bandoleros	Masculino	28/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara	Gonzalvico y Mudarra	Masculino	29/01/1811

Tipo de obra	Lugar	Título	Papel que desempeña	Rol	Fecha
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara	Gonzalvico y Mudarra	Masculino	30/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara	Gonzalvico y Mudarra	Masculino	31/01/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara	Gonzalvico y Mudarra	Masculino	1/02/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara	Gonzalvico y Mudarra	Masculino	2/02/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	Traidor contra su sangre y siete infantes de Lara	Gonzalvico y Mudarra	Masculino	3/02/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El más feliz cautiverio o Los sueños de Josef	El joven Josef	Masculino	29/04/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El más feliz cautiverio o Los sueños de Josef	el joven Josef	Masculino	30/04/1811
Comedia en tres actos	Teatro de la Cruz	El más feliz cautiverio o Los sueños de Josef	El joven Josef	Masculino	1/05/1811
Sainete	Madrid	Tragedia para reír o sainete para llorar, «el manolo»	Primera actriz	Masculino. Función femenina solo con mujeres	15/12/1819
Comedia en tres actos	Madrid	Con quien vengo, vengo	Primera actriz	Masculino. Función femenina solo con mujeres	24/12/1820
Comedia en tres actos	Zaragoza	El triunfo de Ave María y conquista de Granada por los católicos reyes Fernando e Isabel	Garcilaso	Masculino	6/01/1827
Tragedia en tres actos	Zaragoza	La Zoraida		Masculino	10/01/1827
Comedia en tres actos	Zaragoza	Con quien vengo, vengo		Masculino	24/12/1830

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos recogidos en Diario de Madrid.

Esta relación nos muestra cómo los escenarios habrían acogido de buen grado su dote para los papeles masculinos, incluso años después volvería a asumirlos en su etapa en Zaragoza. En la ambigüedad que ofrecía el teatro en cuanto al género y en sus representaciones encontramos, además, una manifestación que bien pudiera interpretarse desde una perspectiva más reivindicativa. Cuando Manuela interpreta a Garcilaso, sale por la plaza a caballo con la cabeza de su enemigo, tras haberlo abatido. Representa una figura heroica, impensable para una mujer de la época, propia de un rol masculino, hegemónico, que es materializado ahora por una actriz. Este comportamiento, innovador sobre el escenario, nos aproxima a las nuevas ideas y reivindicaciones femeninas de la contemporaneidad.

De mayo de 1812 a noviembre de 1813, Carmona está en la ciudad de Cádiz y actúa en sus teatros. La inestabilidad política de Madrid pudo haberla llevado a tomar esa decisión y viajar hasta allí, donde predominaba un ambiente más liberal. Le sucede en la administración del teatro de la Cruz, Gregorio Bermúdez, un antiguo cómico que ya había sido empresario en los Reales Sitios y en el teatro de los Caños (Cotarelo, 2009, p. 351). Así, el 28 de septiembre de 1812, el mencionado Bermúdez presenta el plan al ayuntamiento de Madrid para formar compañía como empresario del teatro de la Cruz<sup>15</sup>.

Según el trabajo de Ramón Solís sobre la ciudad de Cádiz y las Cortes de 1812, en el padrón de vecinos de 1813 constan en ella dos viviendas que podrían considerarse de actores. Una,

situada en la calle de la Carne nº 7, albergaba a Manuela Carmona, que responde como natural de Salamanca, de treinta años, casada y primera actriz (Solís, 2000, p. 397). De su paso por la ciudad han quedado pocas huellas, pues solo hay constancia escrita de una representación suya, *La Viuda de Padilla*, el 24 de julio de 1813. Esta obra, como bien apunta Romero Peña, reflejaba la situación real y psicológica del momento en la resistencia gaditana, al tomar como heroína a doña María, la viuda del líder comunero Juan Padilla, dispuesta a morir antes que postrarse frente a un tirano (Romero Peña, 2006, p. 825). Exalta, por tanto, la lucha desigual de los partidarios de la libertad, con claros paralelismos entre la de Cádiz por la Independencia y la de los comuneros del siglo XVI contra la esclavitud del reino de Castilla por un rey extranjero. Suponemos que las carteleras teatrales de la ciudad recogerían el nombre de la actriz en numerosas representaciones, pues con tal fin viajó hasta allí.

#### 4. UNA ETAPA DE GRANDES ÉXITOS Y MUCHAS FUNCIONES TEATRALES

*Hipólita*  
(canta) El pecho que suspira, / amor, en tu cadena,  
lamenta tu vigor. / Al que de ti retira  
sus fieles sentimientos / le niegas los contentos  
a tu feliz ardor. / Así tratas iguales  
al amante, al esquivo, / y así mi genio altivo  
detesta tu vigor. / Sufrir tan duros males  
mi corazón no quiere / su libertad prefiere  
al imperio de amor.

*Las esclavas amazonas*  
(Acto 2, escena 3ª)  
María Rosa Gálvez (1805)

A lo largo del siglo XVIII se produce una paulatina evolución en la participación de las mujeres en el mundo de las letras, al adquirir estas una mayor relevancia e influencia en la configuración de la opinión pública. Las lectoras suponían un sector en alza entre el público, así como aquellas que se lanzaban a escribir o publicar. Josefa Amar, María Rosa Gálvez o Vicenta Maturana serían ejemplos de autoras con un cierto reconocimiento que formarían parte de un nuevo concepto de escritoras, alejado del imperante en épocas anteriores, donde las religiosas y mujeres nobles gozaban de mayor popularidad (Bolufer Peruga, 1998, p. 299).

De igual manera, ese progreso se percibe también en la imagen pública de la actriz, como nos lo indica el éxito y reconocimiento que tuvieron intérpretes como Rosario Fernández, la *Tirana*, o Rita Luna, de quien Cotarelo dijo que «tal fue la primera aparición en la escena de la corte de Rita Luna que ya no era posible torcer el curso de este nuevo astro» (Cotarelo, 2009, p. 108). Fue una gran actriz que marcó una época y una escuela. Se forjaba por tanto una nueva imagen de las mujeres cómicas, caracterizada por su mayor protagonismo escénico e interpretativo. En paralelo, la escena teatral iba incorporando obras con temáticas más modernas e identidades femeninas más complejas, en las que las nuevas ideas sobre la educación moral, el matrimonio o el sustento femenino eran ya una realidad. Por ejemplo, en *Las esclavas amazonas*, de María Rosa Gálvez, descubrimos que Hipólita, la protagonista, es secuestrada por piratas, vendida a un emir y, tras negarse a formar parte de su harem, recluida en un castillo y condenada al celibato. Su condición de amazona y virgen es impuesta por un hombre, cierto, pero aceptada por ella de buen grado, lo que le permite blindar su espacio, donde no es objeto de humillación ni de transacción económica. Hipólita entenderá el matrimonio como una pérdida de ese estatus y defenderá su soltería como el único espacio de libertad posible para ella (Establier Pérez, 2011, p. 99).

Desde finales del siglo XVIII, la idea del matrimonio se perfila en torno a la construcción social de la necesidad, la obligación moral y la idea de amor romántico. La mencionada obra, *Las esclavas amazonas*, visualiza el concepto de supeditación femenina ya en su título y mezcla la temática amorosa de héroes razonables con la de mujeres valientes reacias a casarse. Esta obra representa, por tanto, una nueva idea sobre el amor y el matrimonio, la cual irá acompañada de un ideario colectivo y cultural decimonónico, presente en toda Europa, que se hace eco de la transformación que se está dando en la concepción de estado y sociedad de la época (Burguière, Segalén, Klapish y Zonabend, 1988, p.117).

Como paradigma de análisis, Manuela Carmona experimentó en el plano personal algunos de esos cambios y transformaciones sociales. Ella misma representó el papel de Hipólita en numerosas ocasiones, a lo largo de sus años más prósperos y exitosos, como primera dama en la escena teatral madrileña. Su trayectoria individual retrata pues las contradicciones de un mundo próximo a la contemporaneidad, y así las representa a través del personaje de Hipólita, que reclama «libertad» frente al «imperio del amor». La templanza con la que Carmona afrontó su conflicto matrimonial, a pesar de las graves acusaciones que se le hicieron, pudo haber desencadenado un amplio rango de opiniones negativas en el público, dar lugar a la aparición de prejuicios o dejar sus relaciones sociales afectadas. Sin embargo, su éxito y respaldo social como empresaria y primera dama del teatro de la Cruz revela la existencia de un proceso de individualización femenina, en el que la identidad no solo está basada en las relaciones familiares sino en los logros de la propia persona. Al respecto, Ramón Mesonero Romanos, al analizar en 1862 la fisonomía de la sociedad madrileña de 1825, ya se hacía eco del hecho de que en la época Carmona estaba de moda: «y los galanes *García Luna y Carretero*, y las damas *Concepción Rodríguez, Agustina Torres y Manuela Carmona*, tenían justamente sus respectivos apasionados» (Mesonero Romanos, 1862, pp. 10).

El 24 de noviembre de 1813, nuestra protagonista regresa al teatro de la Cruz representando *La viuda de Padilla*<sup>16</sup>, y en él se quedará toda la temporada. Los siguientes años, de 1814 a 1822, coinciden con sus temporadas más prósperas y exitosas como primera actriz. Bernardo Gil, conocido actor de ideas liberales, asume la dirección del teatro. En adelante, Manuela Carmona ya solo trabajará como primera actriz, formando pareja artística en numerosas ocasiones con Juan Carretero —quien había compartido primeros papeles con Rita Luna—, y con Josefa Virg, siempre ligada a ella durante toda su trayectoria, quien la acompañará como segunda o tercera actriz.

En la temporada 1821-1822, no se publica el listado de actores de ese año teatral en el *Diario de Madrid*. Aun así, sabemos que Carmona seguía trabajando como primera actriz, ya veterana, tal y como nos lo indica una nota suelta editada en el mencionado *Diario de Madrid* el 28 de junio de 1821:

Por un error involuntario se ha colocado a la señora Manuela Carmona fuera del lugar que la corresponde en las listas de las compañías cómicas: debiéndose seguir el orden de antigüedad, a la señora Carmona pertenece ser la primera de las expresadas listas, en seguida la señora Antera Baus, y después la señora Agustina Torres que alternan en el papel de damas; pero a todas tres debe considerárselas iguales en la clase de primeras<sup>17</sup>.

Queda demostrado entonces que Manuela Carmona era una mujer con entereza y personalidad, que esquivó numerosos obstáculos y pautas normativas de la época. Su trayectoria de vida nos deja episodios con luces y sombras, pero en todos ellos demuestra hacer gala de un empoderamiento y una actitud dignos de análisis.

Durante el sexenio absolutista, de 1814 a 1820, se llevaron a cabo numerosas tentativas liberales para restablecer el anterior régimen constitucional. De igual modo, la sociedad civil contó con iniciativas populares de corte liberal. Sabemos, por ejemplo, que surgieron nuevos

periódicos, clubes de opinión y sociedades patrióticas donde era posible ejercer la libertad de expresión (Fuentes y Garí, 2015, p. 767). Igualmente, se fue fraguando un liberalismo femenino paralelo al debate sobre la presencia de las mujeres en la vida pública. Y Manuela Carmona era una mujer de vida pública a la que los escenarios habían permitido alzar la voz representando un papel, pero también elegir obras y personajes, como los mencionados anteriormente, algunos de ellos caracterizados por el desempeño de roles masculinos durante su etapa como empresaria del teatro de la Cruz.

En la primavera de 1821 se constituyó en Madrid la Junta Patriótica de Señoras, la cual fue muy activa a favor de la Milicia y demás defensores de la constitución de 1812, con el *Nuevo Diario de Madrid* como portavoz informativo (Gil Novales, 1975, p.139). El 18 de febrero de 1822, en medio de esta inestabilidad política, tiene lugar una acalorada reunión de Fernando VII con sus ministros, que acaba con el cese de todos ellos. Al día siguiente, se suceden revueltas en el centro de Madrid, manifestándose en las calles centenares de personas próximas al liberalismo más radical, que exigen a las cortes y al ayuntamiento el nombramiento de una regencia que asuma las funciones del rey. El protagonismo de las mujeres en estos acontecimientos es destacable, ya que tuvo lugar una recogida de firmas al día siguiente, el 20 de febrero, oponiéndose a esa petición de regencia y reivindicando un liberalismo más afín al gobierno (Fuentes y Garí, 2015, pp. 1223-1224). Las firmantes de esta carta son Juana de Dios Mora, María Teresa Samaniego, Manuela Carmona, Manuela López, Isabel Esparza, María Padilla, Catalina Sánchez, Joaquina Campos, Rita Mora y Valentina García<sup>48</sup>. El juez absolutista que las procesó en 1824 argumentaría que algunas de ellas se manifestaron e insistieron en el ayuntamiento a favor de una regencia. María Teresa Samaniego y Manuela Carmona, por ser actrices de la corte, gozaron de un trato de favor por indicación del rey, amante del teatro. También la actriz Agustina Torres, una de las más activas participantes en la Junta de Señoras. El resto de las mujeres que firmaron el documento fueron en cambio condenadas a diferentes penas (Fuentes y Garí, 2015, p. 1269).

En la siguiente temporada, 1822-1823, Manuela Carmona ya no dará ninguna función en los teatros de Madrid, ni tenemos constancia de su presencia en la capital. Resulta significativo que, a partir de su apoyo al manifiesto hecho público por la Junta de Señoras, desaparezca de la vida pública y social por completo.

## 5. EXILIO Y ABANDONO DE MADRID

Según los datos hallados en el archivo de la villa de Madrid, los ojos de Manuela Carmona se habían ido apagando y apenas podía leer, lo que la llevó a buscar ayuda médica durante varios años. El 28 de octubre de 1824, Agustín Roldán, su apoderado, solicitó su jubilación, explicando las circunstancias que la llevaron a encontrarse en esas condiciones durante el año anterior:

Que en el año próximo pasado, en la temporada del verano, de resultas de haber tomado los baños en el río Manzanares, se halló su principal casi privada de la vista, por lo que después de una larga asistencia de los mejores facultativos de esta corte, en que nada adelantó, dispuso por consejo de estos mismos, pasar a curarse a Francia; mas viendo sin ningún alivio, ni en Bayona ni en Burdeos, ha pasado a hacer el último examen a Montpellier, en donde está en el día. Por su última carta, parece determina regresarse a esta capital, por haber apurado todos sus recursos y no haber conseguido su curación, encargando se le remitan sus intereses devengados, sin cuyo auxilio no puede ponerse en camino, con su sobrina y cuñada, que la acompañan para su asistencia<sup>49</sup>.

La situación de Manuela era difícil, así lo manifiesta ella misma en una carta al corregidor de Madrid, en la que suplica se le asista con la jubilación, pues se la han suspendido, y la necesita

debido a los cuantiosos gastos médicos y a la pobreza en la que se encontraba. Tras más de un año fuera de la corte, no se había curado de la vista. En Montpellier, en noviembre de 1824, firma una carta donde explica que tras varias operaciones se está recuperando en esta ciudad<sup>20</sup>. Pero «habiendo sido noticiada por su apoderado que la jubilación se le ha suspendido a causa de hallarse fuera de esta corte, no puede menos de dirigirse a V.S haciéndole presente su dolorosa situación», ruega pues la ayuda tras explicar que su marcha a Francia se produjo con autorización y pasaporte legítimo. Un mes más tarde, se remite un documento de la superintendencia general de Policía del reino aclarando que, el 11 de agosto de 1823, se expidió un pasaporte con el número 2901 y dirección en Bañeras, Francia, a favor de Manuela Moya, indicando que es natural de Salamanca y de estado civil viuda<sup>21</sup>. Desconocemos la fecha de fallecimiento del que fuera su marido, José Acuña, y a pesar de haber vivido separados durante casi todo el matrimonio, ella sí tendría conocimiento del suceso. Este certificado policial detalla que Manuela viajó acompañada de su criada Catalina Fernández —más adelante se indica que es su cuñada—, y de una niña —luego se aclara que es su sobrina. Se explica asimismo que el motivo del viaje era el de restablecerse de una oftalmia, y se indica que ella es una actriz jubilada que habita en la calle del Príncipe. En dicho certificado se señala, además, que no consta ningún otro registro a favor de Manuela Carmona y que esta Manuela Moya es la Carmona de la que se ha solicitado información.

Posiblemente nuestra protagonista fue operada de cataratas, pero su situación económica era muy lamentable. En marzo de 1825, su apoderado volvía a escribir al corregidor para suplicar la ayuda de la jubilación. Declaraba, que en breve sería operada de ambos ojos y que por «caridad y humanidad» la aliviasen de su miseria en los mismos términos en los que se había producido el retiro de su compañero Bernardo Gil<sup>22</sup>. Desconocemos si se le levantó o no la prohibición de seguir cobrando la jubilación, tal y como ella deseaba, pero lo cierto es que Manuela Carmona, ya recuperada de sus problemas oftalmológicos, volvía a los escenarios el 8 de agosto de 1825.

En esta ocasión, su retorno a escena fue lejos de la corte, en el teatro Principal de Barcelona<sup>23</sup>. Allí permaneció hasta el 29 de noviembre<sup>24</sup>, donde realizó un total de 16 representaciones de algunas de sus obras más interpretadas, caso de *Si alguna vez llega a querer, la más firme es la mujer*, *Misantropía y arrepentimiento*, *El perro del hortelano*, *El Cid*, *La moza de cántaro*, o *Cristina de Suecia*.

En esos momentos tendría unos 43 años de edad, la cual, cabe considerar algo elevada para la época. Y es que, a finales del siglo XVIII, la esperanza de vida al nacer no superaba los 30 años de media en muchas regiones españolas, por lo que, pasados los cuarenta, podía entenderse como una suerte seguir viva sin llegar a ser todavía una mujer vieja (García González, 2005, p. 12). Sabemos que su cuñada, Catalina Fernández, y su sobrina la acompañaron en Francia y, tal vez, en Barcelona y Zaragoza, para asistirle en su enfermedad y operaciones. Manuela cuidó de ellas, al menos de la sobrina, a la que preparó para el teatro y posiblemente la ópera<sup>25</sup>. La red familiar de carácter tradicional, que hasta ahora no había sido significativa en la vida de Carmona, es probable que en estos instantes tuviese necesidades recíprocas.

La vida en Zaragoza y el público aragonés le son favorables y, de nuevo, el escenario teatral será propicio con ella. El 9 de julio de 1826, en la columna de prensa de «Aviso Teatral» del *Diario de Zaragoza* se indica que la «Actriz de los Teatros de la Corte, Manuela Carmona, se ha presentado en esta Capital»<sup>26</sup>. A partir de ese momento, y durante todo el año 1827, trabajará en el teatro zaragozano, estableciendo una gran complicidad con la compañía teatral. El mencionado *Diario de Zaragoza* describe esa complicidad con sus compañeros de trabajo: «La Compañía cómica de esta heroica capital que ha visto conseguido su anhelo en la unión que ha hecho con la actriz Carmona»<sup>27</sup>. Ella misma hace llegar también a la prensa sus agradecimientos al público: «Si no diese una débil prueba de los sentimientos de gratitud de que me hallo

animada, a vista de las infinitas bondades continuamente usadas en mi favor por el heroico pueblo zaragozano»<sup>28</sup>. Contabilizamos en las distintas ediciones del *Diario de Zaragoza* un total de 83 funciones teatrales como primera actriz.

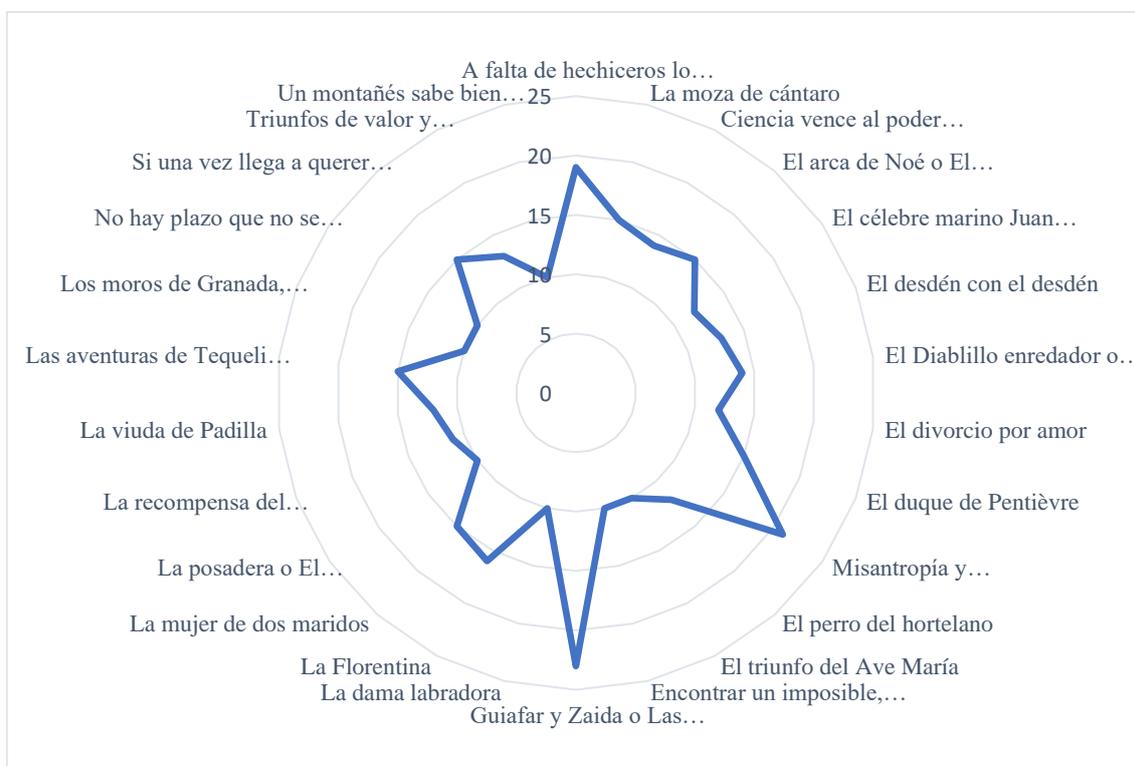
No tenemos constancia de representaciones entre febrero de 1827 y septiembre de 1830. A partir de entonces, las funciones se reanudarán hasta el 11 de febrero de 1831. Ese día, Manuela Carmona ejecuta una última actuación y deja estas emotivas palabras en el *Diario de Zaragoza*:

Ilustrado público. Si me fuese dado en este día presentar pruebas de mi afecto, debidas a tu generosa bondad; serían tantas y tan repetidas, que no tendrían cuento: pocos días me restan ¡amado público! de llamarme dichosa, pues lo he sido los momentos felices en que te has dignado honrarme con tu presencia dándome a cada instante muestras indudables de un aprecio no merecido; pero aún me queda la alta satisfacción de poder en tan limitado tiempo mostrar un pequeño rasgo de mi sumo reconocimiento, por medio de la función que te dedico: admítela propicio; y mi gratitud durará mientras dure mi existencia<sup>29</sup>.

Acababa de representar la comedia en cinco actos *Querer su propia desdicha*, de Lope de Vega, al que en tantas ocasiones había dado voz y prestado su talento. Estas palabras, que hacen pensar en una despedida, y son el último rastro documental que tenemos de Manuela Carmona. Tal y como ella dice, estará siempre agradecida a su público, a los escenarios, a los personajes que representaba y a las obras de teatro con las que todos disfrutaban.

En el [gráfico 1](#), ofrecemos un resumen de los títulos de las obras más representadas a lo largo de su trayectoria teatral. Sirva de homenaje la curiosa forma de estrella que adopta dicha representación gráfica, la cual nos recuerda la trayectoria vital y empresarial de una mujer que, en una época de constantes cambios, consiguió brillar con fuerza y luz propia.

**Gráfico 1. Obras más representadas por Manuela Carmona, 1808-1831**



Fuente. Elaboración propia a partir de los datos recogidos en las fuentes de los diarios consultados.

## 6. CONCLUSIÓN

Aunque el teatro dieciochesco es una disciplina ampliamente investigada, nuestra investigación se ha centrado en el estudio de los procesos que le dieron vida más allá del ámbito literario: el papel de los actores y actrices, el público y, en definitiva, el funcionamiento del negocio teatral. En un período histórico de constantes cambios —políticos, sociales e identitarios—, nos aproximamos en los inicios del siglo XIX a las fuentes de archivo, a las periodísticas e incluso a las literarias, para recomponer la trayectoria de la actriz y empresaria teatral Manuela Carmona.

Si el tiempo es la materia prima del historiador, el teatro sostiene y nutre la vida del personaje que analizamos (García González, 2021, p. 28). Entendemos que el estudio de los itinerarios familiares y personales implica un retorno al estudio de la vida privada, al papel jugado por el individuo en el marco de las estructuras históricas y —como apuntaba José Ramón Picó (1984, pp. 86-87)— de la cualidad frente a la cantidad, de lo vivido frente a lo institucionalizado. Y es el teatro alimentó la trayectoria de Manuela Carmona como actriz y empresaria, al tiempo que nos ofrece un modelo de cambios significativo, que corre paralelo a las transformaciones políticas, estructurales y de género —que desde los inicios del siglo XIX— caracterizan el tránsito de la edad moderna a la edad contemporánea. Un modelo que Manuela construyó desde su experiencia, rebelándose contra las normas establecidas, ya sea en el plano matrimonial, empresarial, político o profesional. Desempeñó así un rol poco normativo para una mujer de la época, encarnando incluso papeles masculinos, lo que la convierte en una mujer, en cierta manera, transgresora y desobediente. Es posible que los más puritanos viesan en ella a una pecadora, aunque, desde un punto de vista histórico, resulta ser una mujer emprendedora que, motivada por su propia necesidad, la de sus compañeros y la de la escena teatral, decide asumir la dirección y administración del teatro de la Cruz. Lo hace como empresaria, gracias a su capacidad de liderazgo y reinención en tiempos de crisis. En su búsqueda de novedades y de rupturas en las tradicionales representaciones teatrales llega, como se ha apuntado, a interpretar papeles masculinos por voluntad propia. De la misma manera, trabaja incansablemente durante numerosas temporadas como primera actriz y sin ayuda financiera externa, vista la penuria económica que en varias ocasiones ella misma reconoce moverse. Todos estos procesos y vicisitudes han sido enmarcados en una dimensión temporal y relacional, gracias a una reconstrucción de los vínculos y relaciones personales, familiares y laborales aparecidos en distintas fuentes de archivo y periodísticas, al objeto de comprender el funcionamiento de los mecanismos de reproducción social (García González, 2021, p. 43).

En definitiva, el estudio de la trayectoria vital y laboral de Manuela Carmona nos ha permitido profundizar en las construcciones discursivas del emprendimiento femenino en el ámbito teatral y comprender los mecanismos de supervivencia que empleó en el seno de un mundo predominantemente masculino. En él trazó su identidad como mujer, actriz y empresaria teatral. Y será en el teatro donde creció y maduró en lo personal y en lo profesional. Cuando se enfrentó a su marido, el teatro fue el que la protegió. A la dirección y gestión del teatro de la Cruz, uno de los existentes en la corte madrileña, se lanzó en tiempos de guerra. Luego, cuando se refugió en Cádiz en 1812, fue acogida en los escenarios de la ciudad. Triunfó en Madrid como primera dama, —y en ocasiones como primer galán—, ante los ojos de un rey déspota y amante del teatro, al que posteriormente plantó cara. Y llega una nueva etapa por tierras de Francia y de Barcelona, para instalarse posteriormente en la ciudad de Zaragoza. En suma, fue una mujer valiente, emprendedora e independiente, con una vida con tintes de drama en cinco actos, de comedia de gracioso e, incluso, de espectáculo de magia, pero siempre vinculada al teatro.

## Fuentes impresas

BIANCHI, Giovanni A. (1798), *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos*. Traducido de la lengua italiana por Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética y de Retórica de los Reales Estudios de esta Corte, Madrid, Imprenta Real.

*Diario de Madrid*, 1788-1823. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional.

*Diario de Zaragoza*, 1826-1835. Hemeroteca digital del Ayuntamiento de Zaragoza.

*Diario de Barcelona*, 1825-1826. Hemeroteca digital de la Generalitat.

*El Conciso de Cádiz*, 1813-14. Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional.

MESONERO ROMANOS, Ramón (1862), *Tipos, grupos y bocetos de cuadros de costumbres dibujados*, Madrid, Tipografía de Francisco Paul Mellado. <<https://books.google.com.pr/books?id=cNEfOxIpO5oC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>>

## Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1997), «El cómico español en el siglo XVIII: pasión y reforma de la interpretación», en Rodríguez Cuadros, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, pp. 287-309.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2019), *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

AMAYA MACÍAS, María del Carmen (2021), «La intersección de categorías marginadas en el teatro español del siglo XVIII: actrices y dramaturgas», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, pp. 217-244. <[https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2021.i27.11](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.11)>

ARIAS DE COSSÍO, Ana María (2019), «La imagen de la actriz en España», *Boletín de Arte*, 21, pp. 53-78. <<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2000.v0i21.6508>>.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2022), «Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León», *Anales de Literatura Española*, 36, pp. 37-64. <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.02>>.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1997), «Historia de las mujeres en la época moderna. Selección de la bibliografía reciente», *Cuadernos de Historia Moderna*, 19, pp. 197-224.

BOLUFER PERUGA, Mónica (1998), *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1988), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro.

BURGUIÈRE, André, KLAPISH, Christine, SEGALEN, Martine y ZONABEND, Françoise (1988, dirs), *Historia de la familia*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 117.

BURKE, Peter (1996), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial.

COTARELOY MORI, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de J. Perales Martínez [editada por Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2007, estudio preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos].

- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Estudio Tipográfico de la Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2009), *Actrices españolas en el siglo XVIII*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España [ed. Joaquín Álvarez Barrientos, reimpresión del original].
- DE LA PASCUA SÁNCHEZ, María José (2016). «A la sombra de hombres ausentes: mujeres malcasadas en el mundo hispánico del setecientos», *Studia Historica, Historia Moderna*, 38, 2, pp. 237-285. <<https://doi.org/10.14201/shhmo2016382237285>>.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2021), «María García, Clori, la actriz bonapartista», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, pp. 275-289. <[https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2021.i27.13](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.13)>.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena (2011), «Las esclavas amazonas (1805), de María Rosa Gálvez en la comedia popular de entresiglos», *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 95-126. <<http://hdl.handle.net/10045/17550>>.
- FERNÁNDEZ, Pura y ORTEGA, Marie-Linda (2008, eds.), *La mujer de letras o la letra herida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2015), «Las mujeres en el debate social sobre los matrimonios en la España del siglo XVIII», *La Aljaba: Segunda Época, Revista de Estudios de la Mujer*, 19, pp. 37-54.
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2018), *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen*, Madrid, Editorial Síntesis.
- FUENTES, Juan Francisco y GARÍ, Pilar (2015), *Amazonas de la libertad. Mujeres liberales contra Fernando VII*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert. <<https://doi.org/10.31819/9783954879106>>.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (2005, coord.), *Vejez, envejecimiento y sociedad en España. Siglos XVI-XXI*, Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (2015), «Investigar la soledad. Mujeres solas, casa y trayectorias sociales en la Castilla rural a finales del Antiguo Régimen», *Obradoiro de Historia Moderna*, 24, pp. 141-169. <<https://doi.org/10.15304/ohm.24.2738>>.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (2020), «Las mujeres solas en la España rural. Sobre tópicos y estereotipos en perspectiva histórica», en García González, Francisco (coord.), *Vivir en soledad: viudedad, soltería y abandono en el mundo rural (España y América Latina, siglos XVI-XXI)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 239-270. <<https://doi.org/10.31819/9783964569172-010>>.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (2021), «Trayectorias familiares: reflexiones metodológicas para la investigación en el Antiguo Régimen», en García González, Francisco (coord.), *Familias, trayectorias y desigualdades. Estudios de Historia social en España y en Europa, siglos XVI-XIX*, Madrid, Sílex pp. 27-54.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2000, ed.), *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, Festival Almagro, Universidad de Murcia.
- GIL NOVALES, Alberto (1975), *Las sociedades patrióticas, 1820-1823*, Madrid, Tecnos, 2 vols.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998), *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Akal.

- GÓMEZ TODO, Sandra (2021), «Representaciones de la actriz y discursos de género en la cultura visual del Romanticismo español», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 22, p. 249.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola (2017), «María de Navas. Actriz y empresaria teatral», en Rubio González, Alejandro y Cerón Hernández, Lucía del Carmen (eds.), *Mujeres emprendedoras entre los siglos XVI y XIX*, Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, pp. 33-52.
- GUAITA GABALDÓN, José Gabriel. (2022), «Nuevos datos sobre la saga musical de los Acuña: el cantante y pianista Josef Francisco Acuña y Castells (Xàtiva, 1778)» *Cuadernos De Investigación Musical*, 14, pp. 189-222. <<https://orcid.org/0000-0003-1383-471X>>.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria (1982), «La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)», en Durán Heras, María A. y Capel Martínez, Rosa M. (eds.), *Mujer y Sociedad en España, 1700-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- MORGADO GARCÍA, Arturo (1994/1995) «El divorcio en el Cádiz del siglo XVIII», *Trocadero: Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, 6-7, pp. 125-138. <<https://doi.org/10.25267/Trocadero.1995.i6-7.07>>.
- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (2001), *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna (siglo XVIII)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PICÓ I LÓPEZ, José Ramón, (1984), «La sociología de la vida cotidiana», *Debats*, 10, pp. 86-87.
- REY CASTELAO, Ofelia y RIAL GARCÍA, Serrana M. (2009), *Historia de las mujeres en Galicia (siglos XVI al XIX)*, Vigo, Nigratea.
- REY CASTELAO, Ofelia (2011), «Continuidad y cambios sociales», en Floristán, Alfredo (coord.), *Historia de España en la Edad Moderna*, Barcelona, Ariel, pp. 691-713.
- REY CASTELAO, Ofelia (2015), «El trabajo de las mujeres rurales en la España Moderna: un balance historiográfico, 1994/2013», *Revista de Historiografía*, 22, pp. 183-210.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.) (1997a), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1997b), «Introducción», en Rodríguez Cuadros, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Valencia, Universitat de València, pp. 9-32.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, María (2009), «Agustina Torres, la actriz patriota del teatro de Cádiz durante la Guerra de la Independencia y las Cortes», en Ramos Santana, Alberto y Romero Ferrer, Alberto (eds.), *1808-1812: los emblemas de la libertad*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 507-524.
- ROMERA CASTILLO, José (2012), *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*, Madrid, UNED.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2006), *El teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Fundación Universitaria Española. <<https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/eefa4157-6887-4f42-b6dc-7a19c58519da/content>>.
- RUBIO GONZÁLEZ, Alejandro y CERÓN HERNÁNDEZ, Lucía del Carmen (2017, eds.), *Mujeres emprendedoras entre los siglos XVI y XIX*, Madrid, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

- RUEDA, Ana (2021, ed.), *Vicenta Maturana, novelista. Teodoro o el huérfano agradecido y Sofía y Enrique*, Biblioteca Decimonónica, 3, Valladolid, Universitas Castelae.
- SIMÓN HERNÁNDEZ, Fátima (2017), «El estereotipo de la solterona: literatura y construcción social en la Inglaterra de Jane Austen (1775-1817)», *Revista de Historiografía*, 26, pp. 125-148. <<https://doi.org/10.20318/revhisto.2017.3702>>.
- SOLÀ PARERA, Àngels (2006), «Las mujeres y sus negocios en el medio urbano», en Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, pp.381-403.
- SOLÀ PARERA, Àngels (2009), «Las mujeres como productoras autónomas en el medio urbano (siglos XIV-XIX)», en Borderías, Cristina (ed.), *La historia de las mujeres. Perspectivas actuales*, Barcelona, Icaria, pp. 225-268.
- SOLÍS, Ramón (2000), *El Cádiz de las Cortes. La vida cotidiana en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid, Sílex.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2021), «Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836)» *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, pp. 291-328. <[https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2021.i27.14](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.14)>.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2022), «Matilde Díez, La Divina, en Barcelona: el año cómico de 1836-1837» *Anales de Literatura Española*, 36, pp. 271-296. <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.10>>.
- TORDERA, Antoni (1997), «Historia e historias del teatro: la actriz Rita Luna», en Rodríguez, Evangelina (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. Valencia, Universitat de València, pp. 339-359.
- TOVAR PULIDO, Raquel (2020), «Mujeres solteras e independientes en la España del siglo XVIII: rentas familiares y gestión patrimonial en el mediodía peninsular», *Revista de Demografía Histórica*, pp. 149-176.
- VELLÓN LA HOZ, Javier (2001), *Andrés Prieto. Teoría del arte dramático*, Madrid, Editorial Fundamentos.

## Notas

<sup>1</sup> *Diario de Madrid*, 2 de abril de 1801, nº 92, p. 371.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Provincial del Valladolid (en adelante AHPV), *Expedientes de actividades culturales* (3 11 1 1), teatro, signatura 308-58.

<sup>3</sup> *Diario de Madrid*, 16 de abril de 1808, nº 107, p. 467.

<sup>4</sup> Archivo de la Villa de Madrid (en adelante AVM), *Sección Secretaría*, legajo 2/360/29.

<sup>5</sup> AVM, *Sección Secretaría*, legajo 2/464/15.

<sup>6</sup> AVM, *Sección Secretaría*, legajo 2/464/15.

<sup>7</sup> *Papeles Barbieri Teatro de Madrid*, volumen 6, Biblioteca Nacional, *Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros*, signatura 14057/3 (21).

<sup>8</sup> *Diario de Madrid*, nº 305, p. 492.

<sup>9</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), t. 21817, f. 58 r- 58v.

<sup>10</sup> Archivo General de Palacio (en adelante AGP), *Sección Reinados: Gobierno Intruso*, caja 77/1.

<sup>11</sup> En la temporada 1810-1811, el fin del año cómico corresponde al 19 de marzo de 1811, según la publicación del *Diario de Madrid* (nº 79) en esa misma fecha.

<sup>12</sup> AGP, *Sección Reinados: Gobierno Intruso*, caja 77/1.

<sup>13</sup> AHPM, t. 21817, f. 34r- 36v.

<sup>14</sup> AHPM, t. 22826, f. 9r-9v.

<sup>15</sup> AVM, legajo 2-454-31

<sup>16</sup> *Diario de Madrid*, 24 de noviembre de 1813, n. 328, p. 634.

<sup>17</sup> *Diario de Madrid*, 28 de junio de 1821, nº 179, p. 1320.

<sup>18</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), *Consejos 8939*, «Año 1824, Causa formada sobre averiguación de los comprendidos en la excepción 5ª que trata el Real decreto de Indulto de 1 de Mayo», f. 170-171.

<sup>19</sup> AVM, *Sección Secretaría*, legajo 2-471-2.

<sup>20</sup> AVM, *Sección Secretaría*, legajo 2-471-2.

<sup>21</sup> AVM, *Sección Secretaría*, legajo 2-471-2.

<sup>22</sup> AVM, *Sección Secretaría*, legajo 2-471-2.

<sup>23</sup> *Diario de Barcelona*, 8 de agosto de 1825, nº 220.

<sup>24</sup> *Diario de Barcelona*, 29 de noviembre de 1825, nº 329, p. 8.

<sup>25</sup> *Diario de Zaragoza*, 25 de julio de 1826, nº 206, p. 4.

<sup>26</sup> *Diario de Zaragoza*, 9 de julio de 1826, nº 190, p. 4.

<sup>27</sup> *Diario de Zaragoza*, 12 de julio de 1826, nº 193, p. 4.

<sup>28</sup> *Diario de Zaragoza*, 7 de noviembre de 1826, nº 311, p. 4.

<sup>29</sup> *Diario de Zaragoza*, 11 de febrero de 1831, nº 42, p. 4.