

Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León

The artistic trajectory of Joaquina Baus Ponce de León

Ana Isabel BALLESTEROS DORADO

Autoría:

Ana Isabel Ballesteros Dorado
ballesteros@ceu.es
Universidad CEU-San Pablo, España
<https://orcid.org/0000-0001-8244-5326>

Citación:

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

Fecha de recepción: 07/06/2021

Fecha de aceptación: 09/07/2021

© 2022 Ana Isabel Ballesteros Dorado

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

En este artículo se muestra la carrera escénica de una primera actriz apenas estudiada hasta hoy. Se deshacen errores transmitidos sobre sus antecedentes familiares, se presentan sus primeras actuaciones, la evolución de su salario y de los papeles que encarnó, como así mismo su actividad en distintos teatros y compañías y la repercusión de sus trabajos en el público y la crítica de su tiempo.

Palabras clave: Joaquina Baus; Familia Tamayo; Familia Baus; interpretación actoral decimonónica

Abstract

In this paper, the stage career of a leading actress barely examined so far is shown. Mistakes transmitted about her family background are undone, her first performances are brought to light, the evolution of her salary and the roles played by her are explained, as well as her activity through different theaters and companies, and the impact of her work on the public and critics of that time.

Keywords: Joaquina Baus; Tamayo's Family; Baus' Family; 19th century acting performance

Introducción

En la bibliografía sobre el teatro del siglo XIX, apenas se encuentran sobre Joaquina Baus sino breves menciones, algunas a propósito de su hijo Manuel, por haber estrenado las primeras producciones de este en sendos días de beneficio

(Cotarelo, 1898; Miranda, 2005: 127). Por ejemplo, Isidoro Fernández Flórez la recordaba así en el primero de ellos: «Era Joaquina Baus de presencia gallarda, de noble rostro, de cabal hermosura, de acendradas virtudes; tan actriz como señora; eminente en las dotes de la naturaleza, en las de la inteligencia y en las del corazón...» (*Fernanflor*, 1898: 308).

Según Cotarelo, Antera Baus Laborda influyó en la formación de quien era su medio hermana (1902: 341). Luis Calvo recordaba la ejemplar interpretación de Joaquina en reposiciones de *El trovador*, y también ciertas anécdotas conyugales, pero lamentaba no haber prestado más atención a cuanto en su propia casa se oía sobre ella de labios de Teresa Baus Ponce de León, que la quería mucho (1920: 246-247).

Esta escasez de alusiones contrasta con el prestigio alcanzado como primera dama en sus últimos años, semejante al de coetáneas como Concepción Rodríguez (Gies, 1988), Juana Pérez (Ballesteros, 2012: II, 726) o las hermanas Lamadrid (Calvo, 1920: 69-74, 94-106, Soria, 2020), si bien el no haber descollado tan pronto como otras actrices, el morir todavía joven y el trabajar en provincias mucho tiempo en empresas de escaso fuste le dificultó exhibir su maestría en condiciones como las disfrutadas por otras figuras de la escena. Pero, gracias a su perseverante laboriosidad, cobró mayor renombre que artistas más resueltas o con dotes naturales más ostensibles desde niñas, como su propia hermana Teresa o Juana Pérez. Si se la comparara con las hermanas Lamadrid, se demostraría que Joaquina aventajaba a Bárbara tanto en diligencia y estudio como en belleza y figura, y a Teodora en el aspecto físico. Y si gracias a Antera pudo aprender a interpretar personajes áureos, en los cuales aquella no tenía parangón (v. gr., Anónimo, 1830c, Calvo, 1920: 145-146), adquirió también gran competencia, en progresión ascendente, en los de las nuevas corrientes teatrales, que exigían mayor verismo y naturalidad escénica, sin llegar a conocer el declive a la edad en que otras compañeras de profesión se retiraban o pasaban a figurar en papeles de características.

1. Antecedentes familiares

Joaquina estuvo condicionada por las circunstancias de su familia de origen. Su padre, Francisco Baus Ferrer, hijo de José y Margarita, trabajó en los teatros de Madrid como pintor, tramoyista y bailarín en 1780, 1783 y 1787, en Cartagena entre 1788 y 1893, en la ciudad de Murcia entre 1789 y 1793 (Pina, 2016: 89, 90, 103-104, 144-154, 167-170, 181, 204, 274); en Barcelona, con José Escayo, en 1793 (Anónimo, 1793: 592) y de nuevo en Madrid los últimos años del siglo XVIII hasta su fallecimiento en agosto de 1816. Ventura Laborda Soro, su primera mujer, a propósito de una denuncia ante las autoridades murcianas en

1790 (por vivir amancebado con Manuela Lucía), aludió a sus hijos, aunque las descendientes conocidas son Teresa y Antera, que nacieron, respectivamente, hacia 1791 (AVMS, 2.^a-474-1, 2.^a-475-77) y en 1797¹.

Esta Ventura, hermana de la escritora María y de la muy citada primera actriz y cantante Francisca (Martín, 2018; Pessarrodona, 2017: 116, 119, 121, 123), desde 1781 había trabajado en la compañía murciana de Juan Ponce de León (Pina, 2016: 149), padre o abuelo, según Cotarelo (1902: 71) de Dominga Antonia, segunda mujer de Francisco Baus y madre de otra Teresa y de Joaquina.

Antera ha merecido algunos estudios (Rubio, 2008: 63-74). No así sus hermanas. Por añadidura, Cotarelo confundió a Teresa, segunda bailarina en Madrid (AVMC 1-24-10) y Barcelona (como en 1817-1818), con una medio hermana más joven (1902: 415). La primera estuvo casada con José Maqueda, actor secundario y primer apuntador, hermano de la conocida amante de Máiquez, María. Al morir el marido de Teresa Baus en septiembre de 1821, dejó dos hijos huérfanos (AVMS 3-480-7). Ella se jubiló en 1823 (AVMS 2.^a-474-1.^o; Secretaría 2.^a-475-77) y el 26 de septiembre de 1825 dio a luz a Carlota, de padre desconocido y bautizada en Gibraltar el 19 de octubre de 1828, en su casa, por estar en peligro de muerte. El 4 del mismo mes y año, víctima de la fiebre amarilla, había fallecido Fernando Maqueda, de unos catorce años de edad², único hijo que quedaba del matrimonio de Teresa, quien sucumbiría el día 5 de la misma enfermedad, con unos treinta y siete años. Joaquina y Tamayo se llevaron consigo a Carlota, pese a carecer de pensión alguna hasta 1833 (AVMS 2.^a-474-1, 2.^a-475-77)³.

Dominga Antonia Ponce de León, gracias a la insistencia de su hermano Antonio, primer actor del Teatro de la Cruz desde 1803 y casado con la primera

1. Quizás otros actores fueran hijos suyos también, según sugirió Cotarelo (1898: 290), como Vicente Baus, parte de la compañía de los Reales Sitios en 1827 (AV Corregimiento, 1-252-60), director y primer actor en la de Juan Sánchez en 1832 (Anónimo, 1832a: 3).
2. El otro hijo de José Maqueda hubo de morir antes: ya en abril de 1824 dejó de percibir su orfandad y no se le nombró como posible heredero frente a su medio hermana Carlota (AVMS 3-486-2).
3. En octubre de 1833 se les entregó un total de cuatro mil ochocientos veinticuatro reales de los trece mil cuatrocientos veintidós que le correspondían por los atrasos en la percepción de sus derechos de orfandad, junto con el dinero que su madre y hermano habían dejado de recibir desde 1826 (AV Secretaría 3-486-2), en virtud de una disposición del corregidor de Madrid relativa a no pagar jubilaciones, viudedades y orfandades a quienes no residieran en España, a partir del 29 de septiembre de 1823 (AV Secretaría, 2.^a-474-1, 2.^a-475-77). Ocuparse de Carlota no sería el único motivo por el que se consideraría caritativos a los Tamayo: a este y José Máiquez, director y empresario, respectivamente, de una compañía teatral en Sevilla en 1839, se les alabó mucho por organizar una función de beneficio con que ayudar al pintor Esquivel cuando se estaba quedando ciego (1839e: 4).

actriz de cantado Benita Moreno de Velasco (AVMS 2.º-467-12), trabajó como parte de por medio en 1806 y 1807, aunque se prescindió de ella «por inútil» en abril de 1808, sin que surtieran efecto sus ruegos por lo invertido en ropas para las funciones, el mantener a una niña huérfana de menor edad o el haber contraído en la actividad teatral la dolencia que creía ella haber ocasionado aquella resolución (AVMS 4-124-4). En 1814, ella o una hija de su mismo nombre lograron participar en algunas funciones (Anónimo, 1814: 616). Tras morir su marido, la misma entró en las listas como última actriz y bailarina (Anónimo, 1817: 393-395) y, recién jubilado su hermano (AVMS 3-480-4), en el Teatro de la Cruz como la última de las racionistas (Anónimo, 1818: 359).

En 1815 se le había concedido una plaza de acomodadora de cazuela (AVMC 1-63-80, 1-51-48) con derecho a tres reales por día de función. El 1 de diciembre 1823, volvió a solicitar la plaza (AVMC 1-99-21), que disfrutó por dos reales en los años siguientes (AVMC 1-9-99; Secretaría 3-477-11)⁴.

Dominga Antonia, como viuda de Francisco Baus, empezó a percibir tres reales diarios hasta 1829, y Teresa y Joaquina, en concepto de orfandad, dos reales cada una (AVMS 3-480-5). La madre procuró que entraran en las compañías cuanto antes, y los meses o las temporadas en que alguna de ellas trabajaba, dejaba de cobrar su respectiva pensión. A partir de enero de 1820, se vio en los escenarios a Teresa (Anónimo, 1820: 52), bautizada como Vicenta María Teresa el 19 de abril de 1809 (AHISS, B62: 46v). En la siguiente temporada, también bailaba (Anónimo, 1821a: 24) y figuraría como última dama en las listas de las temporadas 1822-1823 (1822a) y 1824-1825, con sueldo de diez reales y la indicación «si hace falta» (AVMC 1-9-99; 3-477-11). Excepto unos pocos meses de parón en 1832 (AVMS 2.ª-473-52), permanecería en los teatros madrileños hasta 1838, desempeñando papeles de primeras y segundas damas, y luego alternando hasta 1849 con las provincias, fundamentalmente Sevilla, Valencia y Barcelona (AVMS 3-385-59; AVMS 9-449-22), ciudad esta última donde llegó a sostener su propia compañía (Anónimo, 1848a: 890). El 7 de noviembre de 1826 se casó con Antonio Molina Naranjo (AHISS, M39, 59v) [conocido por Cobos], que llegó a los teatros de Madrid en 1825 como parte de por medio, fue contratado como racionista después, y también cuando convenía a las compañías seguir contando con Teresa, en las últimas líneas de cuyos contratos figuraba (AVMS 4-236-58)⁵. Aunque la actriz obtuvo su

4. Tuvo la deferencia de costear unas almohadillas para proteger de las maderas de los bancos los vestidos de las señoras de la cazuela, y logró que no se le prohibiera la distribución pese a algunas quejas interpuestas (AV Corregimiento 1-9-115).

5. Por poner un ejemplo, en la temporada 1837-1838, Teresa se ajustó por cincuenta y cinco reales, mientras su marido, según se escribió al final del contrato, percibiría catorce

jubilación en 1850, se quedó suspendida cuando era contratada por alguna compañía (AVMS 4-103-51). La muerte parece que le sobrevino de repente el martes 30 de octubre de 1860 a las once de la noche (Villar, 1860: 3).

Por su parte, Engracia Joaquina Francisca nació el 16 de abril de 1812 y fue bautizada en la parroquia de San Sebastián (AHISS, B 63: 63r)⁶. Su boda con José María Tamayo se verificó en la misma iglesia, el 7 de mayo de 1828 (Fernández, 2004: 18). Son datos divulgados los de los nacimientos de Manuel y Victoriano (Fernández, 1995: 59). Más tarde, Joaquina daría a luz a Andrés y a Josefa (AHNP, 1873 Tomo 31118, folio 1053r.).

De su defunción el 5 de junio de 1852 se ocupó más la prensa que de las de sus hermanas actrices Antera (Anónimo, 1848b: 4) y Teresa. Se la enterró en San Nicolás hacia las once de la mañana del 7 de junio y en la misa de réquiem celebrada en el camposanto, el párroco don Antonio de Zafra exaltó sus virtudes como hija, madre y esposa casta (Anónimo, 1852b: 3). Componían el cortejo fúnebre más de cincuenta carruajes y gentes de todas las clases sociales (Anónimo, 1852c: 4; 1852d: 3). José María Fuentes, antiguo compañero suyo y empresario de la compañía malagueña donde trabajaba, encargó unas honras fúnebres en esta ciudad (Anónimo, 1852e: 2).

2. Trayectoria

2.1. Los inicios (1821-1824)

Cuando en 1849 indicó sus servicios en los teatros principales de Madrid, Joaquina se limitó a aquellos conforme a los cuales se le ajustaría una potencial pensión de jubilación, y escribió ser el primero 1825 (AVMS 9-449-22). Pero para entonces ya se había enfrentado al público: si como niña se la presentó al anunciarse su ejecución del diálogo *Los cómicos aficionados* (Anónimo, 1822a: 4), casi dos años antes había participado en el montaje de una comedia de santos debida a Antonio Pablo Fernández, *Ángel, lego y pastor o san Pascual Bailón* (Anónimo, 1821b: 76; 1821c: 100). El 18 de febrero de 1821 (Anónimo, 1821d: 349-350), participó en la función de una comedia ejecutada anteriormente por su madre con Isidoro Máiquez y Antonio Ponce (Anónimo, 1814: 616), *El pastelero del Madrigal* (Ares, 1991; Cañizares, 1995; Solís, 1996).

(AVMS 4-236-58). Venía manteniéndose la norma de procurar contratar a los cónyuges cuando interesaba mucho una figura (Ballesteros, 2012: I, 49-52), particularmente desde que Ignacio Tadeo Gil así lo impusiera (AVMC 1-196-24).

6. Cotarelo señaló 1813 como el año de su nacimiento sin pruebas documentales (1898: 290), dato publicado también en distintos medios (Anónimo, 1897: 1).

Estos trabajos escénicos fueron de carácter eventual, y muchos meses de 1823 ella y su hermana volvieron a cobrar sus orfandades, y así mismo Joaquina la temporada 1824-1825, pero los empeños de su madre con las compañías darían resultado (AVMC 1-9-133).

2.2. Diez años en los teatros principales de Madrid

El carácter apacible de Joaquina, su docilidad y mansedumbre, convenía para papeles de damitas sometidas a la autoridad de padres y tutores, si bien, aun constituyendo a veces los principales entre los femeninos de las obras, no reposaba en ellos el mayor peso de aquellas y, desde luego, quedaba ensombrecida en los papeles de segunda dama. Por ejemplo, en varias reposiciones de *Dido*, de Franc de Pompignan, una de las grandes creaciones de Concepción Rodríguez (Gies, 1988: 44), esta daba vida a la reina de Cartago y Joaquina a Elisa (AVMS, 6-311-3). No obstante, a veces se le repartieron papeles inicialmente interpretados por primeras damas muy aplaudidas en ellos, como Agustina Torres –hizo de Emilia en *La llave falsa*, pieza estrenada en 1825 por aquella–, como Concepción Samaniego –fue Leonor en las reposiciones habidas entre 1830 y 1835 (AVMS, 6-311-3) de *La pata de cabra* (Grimaldi, 1986)–, o Concepción Rodríguez, por ejemplo respecto al personaje de Matilde, en *Lujo e indigencia* (Ballesteros, 2012: I, 144) o, a partir de 1831, el de la protagonista femenina Leonor, en la aplaudida versión realizada por Ventura de la Vega de *El Tasso*, de Alejandro Duval (VV. AA., 1961: 76).

Pocas veces se le repartieron papeles masculinos, pero uno de cierta importancia lo fue el de Narciso en la versión de *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*, de Beaumarchais, como se verá más adelante.

Por otro lado, si bien en ocasiones Joaquina trabajó con el que se convertiría en su marido, raramente conformaban pareja escénica: ella solía emparejar con el muy apreciable José Valero (Calvo, 1920: 137-143), a veces incluso con el famoso Carlos Latorre (Soria, 2008), y con mayor frecuencia ocupaba una posición predominante su personaje femenino frente al encomendado a Tamayo.

Parte del interés de este periodo lo supone el conjunto de piezas que estrenó y que repetiría a lo largo de su carrera. Figurar en el Teatro del Príncipe, donde se la contrató en años sucesivos desde 1825 hasta 1835, suponía actuar fundamentalmente en montajes del llamado «repertorio moderno», frente a sus hermanas Antera y Teresa, que, en el Teatro de la Cruz, ejecutaban muchas piezas del teatro llamado «antiguo». Algunas excepciones lo suponen su interpretación de Celia en *La melindrosa*, de Lope de Vega, refundida por Trigueros, en 1831 (con Rodríguez como Belisa y Tamayo como Felisandro), o la de

Beatriz en *La dama duende*, en 1833, con Concepción Rodríguez en el papel de doña Ángela (AVMS 6-311-3).

También encarnó personajes de Molière: Leonor en *La escuela de los maridos*, Isabel en *El enfermo de aprensión*, Violante en *El misántropo* (con Tamayo en el papel del vizconde), Luisa en *El avaro* (Tamayo hacía de Jacinto), Pepita en *El hipócrita* (AVMS 6-311-3) o Laura, papel femenino principal de *El aturdido o Los contratiempos*, aunque esta versión fue silbada (Ballesteros, 2012: 631-636).

Si se examinan uno a uno los contratos de sus temporadas en Madrid, se observa una mejora muy moderada en sus emolumentos los primeros años, y mejores estipendios cuando su marido los regateaba con los empresarios. Su primer contrato, en 1825-1826, fue por doce reales de partido, exactamente igual que el de Tamayo, que llegó nuevo esa temporada (AVMC 1-196-4 y 1-9-99; Secretaría 3-477-11). La voz de Joaquina debía de ser adecuada para el canto, pues figuraba entre las coristas de la compañía de ópera, dirigida entonces por Dionisio López (Anónimo, 1825: 86), según la escritura firmada por su madre: «Se obliga a desempeñar los papeles que le den, con obligación de acompañamientos, figurar en los bailes y cantar en los coros con sueldo de doce reales por representación» (AVMS, 3-478-21).

Quizás por eso se le confió alguna canción. Ya se ha mencionado su papel de Narciso en un estreno que cobró carácter de acontecimiento, el de *Ingenio y virtud o El seductor confundido*. En él, Joaquina debía entonar un romance inexistente en el original, musicado por Ramón Carnicer y con acompañamiento de guitarra (Anónimo, 1828: 1316)⁷. Su miedo escénico la hizo cantar temblando injustificadamente, según Carnerero, pues el público la había aplaudido con toda justicia. El resto de su papel lo ejecutó con su consabida modestia (1828: 3. Véase Ballesteros, 2012: I, 500-511).

Ya iniciado el año 1826, se le asignaría el papel de Constanza en la pieza de cantado adaptada como comedia por Marqués y Espejo (Lafarga, en Lafarga, 1997: 236) *El aguador de París* (Anónimo, 1826a: 28). Entre otros trabajos suyos de esta temporada, se encontró el de Virginia, –papel que solían ejecutar niñas, como había hecho Antonia Segura con doce años (Anónimo, 1816: 764)–, en *Pablo y Virginia*, con la primera actriz Agustina Torres en el papel de Pablo (Anónimo, 1825: 269).

La temporada 1826-1827, el partido de Joaquina se elevó a catorce reales diarios y, como su hermana Teresa se había marchado mediada la temporada

7. No parecen haberse conservado muchos ejemplos de este tipo, pero, ya con más confianza en sí misma, años después, en compañía de Tamayo y Arjona, satisfizo cierta petición imprevista del público gaditano respecto a entonar el himno marcial del *Pelayo* (Anónimo, 1841d: 1-2).

anterior al Teatro de la Cruz, en las listas del Teatro del Príncipe ascendió al cuarto puesto de las damas, después de Agustina Torres, Jerónima Llorente y Rosa Peluffo, que ganarían cuarenta reales, veintiocho y veintiséis, respectivamente (AVMC 1-89-64; Secretaría, 3-490-3). En posición equivalente aparecía José Valero (Anónimo, 1826b: 251). Joaquina ejecutaría papeles «análogos a su disposición», sin especificarse su clase y, así, en varios estrenos se le asignaron algunos relevantes que quedarían en su caudal. Por ejemplo, el de la princesa Constanza, en la tragedia *Doña Inés de Castro*, de de La Motte (Ballesteros, 2012: I, 243-257): la dulzura y sumisión del personaje, prometida oficial del príncipe pero muy comprensiva y benévola con Inés, casaban bien con las facultades de Joaquina quien, al decir de Luis Calvo, transmitía a su ejecución las cualidades que le eran propias (1920: 247). Entre otros estrenos, participó en el de *Las tres novias o El caballero a la moda*, de Dancourt, encarnando a Mariana, una bella jovencita renuente a casarse con quien su padre pretendía, por haberse enamorado de un conde que resultaba ser el embaucador y mujeriego marqués del Plátano (Ballesteros, 2012: I, 293-306).

En 1827 Joaquina por primera vez firmó personalmente su contrato por los mismos catorce reales del año anterior (AVMS 3-490-3), y se le siguieron repartiendo papeles de jovencitas, como el de Rosa en *Dos palabras o Una noche en el bosque*, aunque el estreno de más repercusión en que participó esa temporada fue el de *A Madrid me vuelvo*, de Bretón de los Herreros, donde dio vida a la protagonista femenina, Carmen, quien rechazaba por grosero a Esteban, novio impuesto por su padre, mientras favorecía a Felipe, encarnado por Santiago Casanova y, una vez jubilado este, por José Tamayo (Ballesteros, 2012: I, 357-361, 361-391).

Cuando Manuel Gaviria accedió a la empresa de los teatros en 1828, Joaquina, aún soltera, mantuvo su contrato sin variación alguna (AVMC, 1-25-14). Aquel año dramático no resultó profesionalmente muy satisfactorio para ella, pues algunas obras en cuyo estreno tomó parte no gustaron, aunque sí el drama con que se abrió la temporada, *El sitio del campanario* (Ballesteros, 2012: I, 396-403, 425-430, 461-470).

Al año siguiente, Joaquina volvió a ocupar el cuarto lugar entre las damas con el mismo ajuste (AVMC, 3-410-15 y 1-196-23). El embarazo de su primer hijo coincidió, excepto en su último mes, con el cierre de los teatros habido por la enfermedad y muerte de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, desde el 7 de mayo hasta el 18 de agosto de 1829. Pero con motivo de la cuarta boda de Fernando VII, el 10 de diciembre, Joaquina volvió a la escena (AV 6-311-3).

En 1830, Tamayo habría de discutir con Gaviria durante semanas acerca de la renovación de los contratos (Anónimo, 1830a: 2). Incluso llegó a dudarse

de la permanencia de los cónyuges en Madrid, y en la prensa se sugirió que a Joaquina le convenía quedarse en la capital como segunda dama, pues, siendo joven (eufemismo de no haber llegado a su plenitud como actriz), en provincias no lograría perfeccionarse y en cambio adquiriría indeseables resabios (1830b: 3). Finalmente, Tamayo consiguió firmar el 28 de febrero que su mujer recibiría treinta y cuatro reales diarios por interpretar cuantos papeles se le asignaran, tanto de damas jóvenes como otros adecuados a su físico y facultades (AVMS, 3-410-24)⁸, y eso significaba haber visto aumentada su remuneración en más del doble.

Joaquina estrenó con éxito *El duque de Pentielve* (el 8 de enero), en que actuó como Ysaura y también fue, con Latorre, la protagonista de *El contumaz*, pieza recibida con «una silba general y sonora» (Ballesteros, 2012: I, 560-566). Igualmente, se le repartieron otros papeles interpretados anteriormente por Samaniego, como el de Inés en *El sordo en la posada*, en versión de Félix Enciso de Castrillón; el de Luisa en *El amante jorobado* y en *El gastrónomo sin dinero*, o el de Carolina en *Los pajes de Federico*, de Rodríguez de Arellano (AVMS 6-311-3). Pero, sobre todo, se le asignaron aquella temporada obras de repertorio y papeles de segunda dama. Por ejemplo, aparte de los ya aludidos, encarnó a Isabel en *El vano humillado*, mientras Concepción Samaniego daba vida a Juana; a Clara, en *Marido joven y mujer vieja*, con Dolores Generoso como protagonista; en *Los dos yernos*, hizo de Amalia, y Generoso de Juana.

El 20 de febrero de 1831, José Tamayo renovó su contrato y el de su mujer con las mismas condiciones del año anterior, esta vez con el Ayuntamiento, que se hizo cargo de los teatros a falta de licitadores aceptables después de la renuncia de Gaviria (AVMS 3-410-24; AVMS 1-979-17). De nuevo cuarta entre las damas, después de Rodríguez, Generoso y Llorente, pasarían al caudal de Joaquina, aparte de algunos papeles femeninos secundarios más, otros principales o de obras reconocidas (AVMS 6-311-3). Fue entonces cuando se le asignó el de Elisa en *Dido*, antes desempeñado por Peluffo; en *Don Dieguito*, de Gorostiza (Gies, 1996: 92), se le dio el de Adelaida; en *La urraca ladrona*, el de doña Ana; en *La astucia contra la fuerza o Los tres presos*, el de Sofía, antes encarnada por Concepción Samaniego; en *El amigo íntimo*, el de Juanita; en *El testamento*, el de Estela; el de Anita en *La dama blanca*, de Boieldieu, en

8. Él, por su parte, se comprometía por treinta y siete reales a ejecutar segundos y terceros actores, pero también algunos primeros y, en general, los que se le repartieran. Tamayo obtuvo también los permisos necesarios para hacer algunas jornadas con su mujer en los Reales Sitios, tres en Aranjuez (a negocios propios, decía, el 30 de marzo) y doce en La Granja, en julio, aprovechando el parón veraniego de la compañía, y así añadir algunos reales al haber familiar (AVMC 1-124-4).

que Tamayo hacía de Jorge; el de la condesa protagonista de *El marido soltero* y el de Angelina en *Don Desiderio*, mientras Tamayo hacía de Federico; el de Zetulbe en la opereta *El califa de Bagdad*, con Latorre como oponente masculino o, según se señaló anteriormente, el de Emilia en *La llave falsa*, mientras su marido daba vida a Paulino.

En cuanto a los estrenos, trabajó con Tamayo en dos adaptaciones de Ventura de la Vega que triunfaron: *La expiación* (Gies, 1996: 131), ella en el papel principal de Julia y él, en el de Fernando, y *Acertar errando o El cambio de diligencia*, en que ella hacía de la huérfana Ventura y Tamayo del joven Carlos. También estarían juntos en la mal recibida *La falsa ilustración* (Ballesteros, 2012: I, 584-592).

Si se silbó *El aturdido*, no fue tampoco un éxito *Una hora de ausencia*, en que Joaquina, en el papel principal de Margarita, acababa casándose con el tronero Teodoro después de renunciar el tío de este a su matrimonio con ella, una vez descubierta la mutua atracción entre los jóvenes con una estratagema (Ballesteros, 2012: I, 653-656). Pero, a cambio, se encontraría en los elencos de piezas que quedarían de repertorio, como *El amante prestado*, de Scribe y Duveyrier, en que se salía algo de sus papeles habituales, pues encarnaba a una joven aristócrata mimada, coqueta y algo frívola, pretendida por numerosos caballeros, que, compadecida de Paulina, huérfana pobre que vivía en su casa por caridad y amaba a Bartolo, ideaba un juego para lograr que él la correspondiera. En cuanto a *El regañón enamorado*, Joaquina volvió a manifestar su consabida aprensión, percibida con claridad en el primer acto, aunque supo sobreponerse en el segundo: «desconfiando de su talento más de lo que debiera, copió con acierto el carácter dulce y sensible de aquella interesante viuda» (B. 1831: 2; Ballesteros, 2012: I, 602-611, 618-623).

El año cómico 1832-1833 fue de ajustes por parte del Ayuntamiento para evitar un déficit como el habido la temporada anterior, pero Tamayo firmó el 27 de marzo un ascenso para su mujer a cuarenta y tres reales, con las mismas obligaciones de años anteriores (AVMS, 2-474-26 y 2-473-80), y figuró en tercer lugar entre las damas, después de su medio hermana Antera y de Concepción Rodríguez, por prescindirse de Dolores Generoso y jubilarse Jerónima Llorente.

Ahora bien: embargada de Granada Bárbara Lamadrid –y con ella padres y hermanos–, a quien ya se conocía como primera dama en Cádiz (AVMC 1-80-12 y 1-78-2), heredó papeles de Rodríguez y Generoso (en *El hechizado por fuerza*, en *El legado* o en *El médico del difunto*), y se la priorizó en algunos estrenos, como en *La vuelta de Estanislao* a primeros de enero de 1833, con Latorre de oponente (AVMS 6-311-3). Así, Joaquina acompañó como segunda dama a Bárbara en *La máscara reconciliadora* y en la pieza nueva traducida por

Azcona *El dey de Argel y las colegialas de París*, en una velada que concitó gran atención (Ballesteros, 2012: I, 729-730).

Además, el estreno de *La hermanita* o *La lección indiscreta* supuso la consagración de Teodora Lamadrid, de nueve años, y un aviso para Joaquina, que quedaba en segundo plano como Paulina, la hermana mayor obligada a casarse con un hombre de edad, pero enamorada y correspondida por el sobrino de este (Ballesteros, 2012: I, 736-739).

No obstante, Joaquina conservó los papeles de su caudal y, desde luego, se le siguieron encomendando, en estrenos de piezas breves, aparte de los de segunda dama, también algunos protagonistas, como los de *Miguel y Cristina*, en que trabajaba con Latorre, *Por la novia y por la dote*, en que Tamayo pretendía a Celestina, encarnada por María Fabiani, o *La familia del boticario*, en que Joaquina, como Rosa, emparejaba con José Valero, Hilario, con quien lograba casarse pese a no ser el marido destinado por su padre, el boticario, tras descubrirse que aquel estaba casado. Bretón inventó para su lucimiento unas redondillas en que narraba un cuento aprendido en el convento donde se había educado (Ballesteros, 2012: I, 716, 722-725).

Sin duda, el temperamento y la fuerza de Antera y Teresa para hacerse valer y exigir mejoras en sus respectivas condiciones (Ballesteros, 2012: I, 174-176) le faltaban a Joaquina, y su marido suplía esta carencia. Por ejemplo, habría de quejarse en la siguiente temporada, una vez firmado el contrato, y no se avino a firmar en firme hasta la avanzada fecha del 29 de mayo de 1833, por habérsele asignado sin previo aviso el caudal de obras de Pedro González Mate, lo cual acarreaba no trabajar en el mismo teatro que su mujer, como hasta el momento, en consecuencia no disfrutar ambos a la vez del descanso veraniego que por turnos se daban los teatros principales, y así impedirles dar funciones en provincias (AVMC 1-93-43).

Por lo que a Joaquina respecta, con la reunión de las compañías en las listas, apareció en séptimo lugar, con cuarenta y cinco reales de salario (el mismo que Teresa, situada en sexto lugar), lo cual suponía un aumento de dos reales, mientras su marido, quinto entre los galanes, se ajustó en cuarenta (AVMS 2.^a-474-26 2-473-80)⁹.

Bárbara Lamadrid siguió heredando papeles de Rodríguez y de Samaniego (los de *Un momento de imprudencia* o *Tal para cual*, por ejemplo), pero Joaquina protagonizó una pieza en un acto muy repetida, *El secreto* (VV. AA., 1961: 76). Además, en una obra que se repondría varias veces, *La nieve*, interpretaba el

9. Antera Baus y Concepción Rodríguez exigieron treinta mil reales anuales, lo que suponía experimentar menor pérdida en caso de algún temido cierre de los teatros (AVMS 2-474-18 y 2-474-22; AVMC 1-78-40 y 1-186-54).

papel de una joven princesa casada en secreto con un personaje encarnado por González Mate (Ballesteros 2012: II, 24-34).

Al año siguiente, Tamayo debió de hacerse escuchar de Rebollo o de Grimaldi, a quien aquel había encomendado la dirección (AVMC 1-97-87), pues a lo largo de la temporada se vio juntos a los cónyuges en algunas comedias como en *La sensible carcelera* en el Teatro de la Cruz, amén de conservárseles sus respectivos caudales. Además, Joaquina fue la protagonista femenina, Rosita, en el estreno de *El hombre gordo*, que constituiría uno de los grandes éxitos de repertorio (Ballesteros, 2012: II, 188-197): en la obra, se fugaba de la casa de su tutor para casarse con Luis (Pedro González Mate) y a veces ostentaba una franqueza que podía hacer sonreír por lo inesperada, como cuando aseguraba que en caso de enviudar no volvería a casarse como en aquella ocasión, clandestinamente. Los reseñistas, sin embargo, se fijaron especialmente en Luis Fabiani, que hacía del protagonista, y no se refirieron a la actuación de Joaquina.

En el estreno de *Elena*, primer y fallido intento romántico de Bretón de los Herreros, su interpretación de Victorina fue muy alabada por el crítico Joaquín Francisco Pacheco (Ballesteros, 2012: II, 158, I, 188-197). Volvería a encarnar a una jovencita, enamorada y correspondida por su primo Mariano, en *Asinus asinum fricat*, pieza en un acto que se repuso bastante y cuya ejecución satisfizo en extremo al crítico del *Mensajero de las Cortes* (Anónimo, 1834b: 4), pese a los chicheos que según Larra se oyeron en el estreno (Ballesteros, 2012: II, 175-180).

2.3. Triunfos en provincias

No se han encontrado documentos que atestigüen fehacientemente las razones por las que la familia Tamayo Baus abandonó Madrid. Según la prensa, un plan de ajuste económico de los empresarios había dejado fuera a algunos buenos actores, entre ellos a Pedro Montaña, a José Galindo o al muy valorado Pedro González Mate (Anónimo, 1835a: 81), mientras que Tamayo andaba en conversaciones con el empresario de Valencia, aunque, finalmente, el 1 de abril se dirigió con su familia a Granada (1835b, 1835c), ciudad en que trabajaría los años siguientes alternadamente con otras capitales andaluzas, y con Zaragoza y Barcelona.

Lo cierto es que marido y mujer venían siendo postergados respecto a otros actores. Tamayo ya no solía actuar de primer galán, lo que le rebajaba respecto a una razón de haber sido embargado en 1825, que era sustituir a los contratados como primeros. En provincias inicialmente serviría de primero y muchas veces de director, si bien solía ceder los galanes jóvenes, y además pronto empezaría a

desempeñar los caracteres ancianos. Joaquina en Madrid venía siendo desbancada por Bárbara Lamadrid y podía recelarse que, además de que los papeles de damitas jóvenes le encajarían cada vez menos, terminarían de relegarla a puestos secundarios tanto Teodora, como la embargada de Sevilla Matilde Díez (AVMS 2.^a-475-26), como Patrocinio Infantes, gran promesa teatral que moriría en julio de 1836 (Musso, 2004: 31-32; AVMC, 1-186-54).

En general, todos los actores preferían las condiciones económicas de las provincias, donde los empresarios parecían más generosos por carecer de las imposiciones de los teatros principales madrileños. Las temporadas solían ser cortas y solía permitirse pasar de una a otra ciudad para aumentar los ingresos.

A esto se añadía un público más agradecido, lo cual se cumplió sobradamente con Joaquina, pues, como se verá en diversos testimonios, despertaba un entusiasmo creciente. En general, gustó mucho la compañía en Cádiz en 1839, y se guardaban gratos recuerdos de ella cuando volvió al año siguiente. Por ejemplo, en la *Revista Gaditana* se alabó su melodiosa declamación, y la belleza de su garganta y sus brazos (Anónimo, 1840a: 161). Según Augusto Amblard, esa belleza suya compensaba cualquier fallo. Además, estudiaba, se preparaba con gran aplicación y se esforzaba por agradar al público sin engreírse nunca (1840b: 176). A Joaquina, tan insegura, verse aceptada le estimulaba y la hacía crecer escénicamente.

Por añadidura, dada su experiencia en muchas obras aplaudidas en Madrid, podría elegir cuáles y qué roles interpretar con mejores resultados, sobre todo si Tamayo se constituía en empresario, como en efecto ocurriría algunas veces (por ejemplo, en Granada en 1840-1841, en unión con José Valero). Entre otras actuaciones, en el debut de Antonio Barroso en Sevilla, Joaquina encarnó a la Elvira del *Macías* de Larra, pese a no haber participado en el estreno de esta obra en Madrid, por haberse encomendado los papeles femeninos a Concepción Rodríguez y a Jerónima Llorente. Al joven actor y a la veterana se les obsequió con coronas de flores y con versos (Anónimo, 1839a: 4; 1839b: 2). Joaquina también alcanzó un gran triunfo el 2 de febrero de 1836 como Blanca de Borbón (Anónimo, 1836: 4), en la tragedia de su pariente político algo lejano Gil y Zárate, pieza estrenada en Madrid con Concepción Rodríguez en ese papel y con Teresa Baus, elogiada por Larra (1836a: 308), en el de María de Padilla.

Este y otros ejemplos invitan a pensar que las hermanas mantenían correspondencia, y que los Tamayo ensayaban obras estrenadas por Teresa, quizás con alguna recomendación por su parte. Otro ejemplo lo constituye *El castillo de san Alberto*, de Bouchardy, en que Teresa había «dado muestras muy aventajadas de su sensibilidad y conocimiento» (E.G., 1839: 2). Se trataba de un drama cuyo protagonista, el personaje histórico del conde de Flavy, caballero francés

que guerreaba contra los ingleses y conquistaba a las inglesas, se había encañonado de María, una joven inocente de origen desconocido que le rechazaba y que acababa resultando ser hija suya y de la condesa, su celosa mujer. Este personaje de la condesa requería ímpetu, fuerza, energía. Ciertamente, era muy adecuado para Teresa, aunque quizás no tanto para su hermana.

En Cádiz, había podido verse un montaje en noviembre de 1839 en el Teatro del Balón, con la compañía de Pedro Montañó, no muy del gusto de los críticos de *Revista Gaditana* (J. J., 1839a: 15.16). Era natural que el público aclamara a su favorita Joaquina al verla en esta misma obra, pero, en cambio, no del todo contenta salió de la primera representación la redacción de aquella *Revista*: no puso reparos a la actuación de la actriz en el primer acto, pero en su escena del segundo acto con el conde, entendía que la ironía de la condesa procedía más del dolor y la desesperación que del afán de venganza, y no bastaba para expresarla bien el hablar despacio, pues la intención saltaba demasiado a la vista. Reconocía como muy logrados varios momentos del tercer acto, entre ellos la actitud adoptada al oír a María implorar la protección de la Virgen del Amparo, pero la habían traicionado sus propios esfuerzos por agradar: se había prodigado demasiado sin medir sus fuerzas, y a mitad de las escenas le faltaba hasta la voz, por lo que se la veía fría y exhausta en los dos últimos actos. De lo contrario, por cierto, se le acusó a su marido (Anónimo, 1840b: 177).

En el siguiente número de la revista, J. J., después de una extensa crítica sobre el drama *Rosmunda*, de Gil y Zárate, renunció a referirse a la ejecución hasta que los actores se mostraran menos susceptibles, en clara alusión a la reacción provocada por las palabras del número anterior (1840a: 188), reacción ofrecida como auténtica crónica por varios colaboradores: con suma ironía se decía que en la primera función, el jueves 8 de enero, solo el periodista parecía haberse percatado de los defectos de Joaquina, mientras el resto del público la vitoreaba como siempre. La noche de publicarse el artículo, se había verificado la siguiente representación y en ella Joaquina se había limitado a decir los versos... ¿por exceso de obediencia o por desalentarse? Pero se habían redoblado los aplausos, ya por recordarse la primera actuación, ya por la segunda (J. J., 1840b: 190). M. M. añadió que, al notar que Joaquina no representaba, sino recitaba, «tuvieron cuidado de poner[lo] en relieve ciertos galanes aficionados, corriendo de una luneta a otra, y repitiendo en todas: ¡Ve usted lo que han conseguido los señores de la revista, ¡que no represente hoy! ¡Nos han dado la noche!» (1840a: 190). Este articulista también protestaba que solo se había pretendido darle un consejo amistoso y la respuesta de la actriz indicaba estar muy mimada por el público. Insistía en que siempre se la había alabado anteriormente, pero ahora remachaba que se le daban bien obras

como *La dama boba* –cosa en la que insistiría en el número siguiente (1840b: 207)– y hacía mal otras, como *Margarita de Borgoña*, esto es, triunfaba en el género antiguo y le costaban los dramas románticos más furibundos. Por su parte, J. J. intentó compensar sus juicios advirtiéndole que escribía sobre ella por juzgarla «la gala de nuestra escena» y recomendable por su belleza y su mérito (J. J., 1840: 190). Se insistió en el asunto, y con nueva ironía *Lindoro* señaló las ganancias obtenidas con la polémica, por crecer mucho la asistencia al teatro, el apoyo y los aplausos a la actriz, incluso con el uso de bastones a cada cual más grueso y ruidoso, aparte de arrojársele una corona de flores tras la escena denostada... si bien ni la corona ni los aplausos «eran una razón» (1840: 209), como tampoco los versos que Manuel Cañete escribió en su honor y se repartieron entre los asistentes.

Cañete, en efecto, formaba parte de la compañía y además dirigía *La Aureola*. Desde ella defendió a Joaquina: contaba con muy pocas rivales en España, daba gloria a la nación y era «la gala, el ídolo de los gaditanos» (1840: 79). Cuando años después, en uno de sus retornos a Cádiz, ejecutara *El castillo de san Alberto*, el escenario volvió a cubrirse de flores y poesías para ella (1844g: 2).

Opiniones de contraste ofrecerían, por un lado, José María Fernández, a propósito de la genialidad de Matilde Díez y su superioridad frente a Joaquina Baus: «Una buena actriz y ya la habíamos visto en este drama en la señora Baus. Ella reunía en esta representación casi todas las cualidades que hemos indicado, interpretaba al autor con acierto, y por eso este drama fue siempre su triunfo en Sevilla» (Fernández, 1843: 126); por otra, un crítico de *El Herald*, para quien era Joaquina quien aventajaba a Matilde en esta pieza (Anónimo, 1851: 1), opiniones ambas, en cualquier caso, que confirman lo muy recordada que era su interpretación.

También en Granada contaba Joaquina con gran predicamento. Allí había empezado «a ganar el buen nombre que ahora tiene y la fama que aumenta de día en día» (Anónimo, 1840c: 2). El que Julián Romea y Matilde Díez hubieran pasado allí la temporada 1839-1840 (Espina, 1935: 173-179) parecía jugar en contra de los Tamayo Baus en la siguiente, pues nadie dudaba ya de lo prodigioso de aquella pareja, juntos e individualmente. Quizás la conciencia de su inferioridad sobrecogiera a Joaquina y, pese a que el papel en *Doña Mencía* le encajara perfectamente, pese a haberlo desempeñado ya con acierto, por ejemplo, en Cádiz (Anónimo, 1839a: 4, 1839b: 2), pese a recibírsela en escena con aplausos y pese a tributarle más en el acto tercero, su encogimiento pareció impedirle, como de niña, «desplegar en toda su extensión las facultades que la adornan en los grandes conocimientos que tiene del arte» (Anónimo, 1840e: 3).

Ese aliento del público habría de ayudarla, porque aquella temporada asombró en caracteres complejos y vigorosos¹⁰. Emocionó su verismo (y su sempiterna modestia) como Isabel de Valois en *Felipe II*, de José María Díaz: «creíamos ver a la misma Isabel de Valois mal reprimiendo su pasión criminal. (...) Cuánto sentimiento profundo en el rostro romano de aquella Isabel de Valois, cuánta dignidad en sus maneras, cuánta dulzura en esa voz que llega al alma» (Anónimo, 1840d: 106). Además, el interés y el silencio expectante del público, en el diálogo final entre la reina y don Carlos, interpretado por José María Fuentes (Tamayo ejecutaba el papel del rey), valía como el más completo de los triunfos (Anónimo, 1840d: 107).

También triunfó nuestra actriz en el estreno de *Leoncia*, de Gómez de Avellaneda (con José Valero en el papel de Carlos y Juana Pérez en el de Elena), por la sensibilidad y el conocimiento de las pasiones que demostraba: «su distinguido talento dramático, su reconocida maestría, dieron un valor inmenso a un carácter lleno de dificultades, que ha vencido felizmente arrancando justos y merecidos aplausos» sobre todo en el último acto, cuando se encontraba a punto de matar al hombre por el que se sentía traicionada, pero se detenía al oír una canción que le despertaba recuerdos maternos y a partir de la cual acababa reconociendo en su rival a su propia hija perdida (L. H., 1840: 384). Inspirada y encantadora estaría también en *Lo que alcanza una pasión*, tanto en el segundo acto, como especialmente, en el tercero (P. del C., 1841: 94). Y, desde luego, seguían conviniéndole papeles como el de la mujer doliente y enferma en *La carcajada*, con los que convencía del «afecto inmenso e inagotable de una madre» (J. P. del C. 1841: 94-95). Incluso se reseñaba su actuación en conocidas obras de repertorio, como en el desenlace de *Una ausencia*: «El momento de la despedida fue el complemento de su triunfo: ¡qué bien dijo la Sra. Baus aquel «Enrique, ¡que nos están mirando!»... lo dijo con una ternura, una pena, que nos conmovió hasta el extremo» (Anónimo, 1841a: 83).

10. Quizás también por la asistencia de una compañía mejor que en otras ocasiones, en la que se encontraba José Valero, gran director y capaz de lograr grandes cosas incluso de los comparsas, según Luis Calvo (1920: 141). Entre los actores se encontraban Juana Pérez, Josefa Valero, José María Fuentes, los Arjona, Magdalena Cum y la característica Josefa Ferrer, entre otros secundarios. En algunas funciones fue de Pérez y no de Joaquina de quien más hablaron los críticos, como en *La marquesa de Senneterre*, de Melesville, traducida por Juan Belza: Joaquina destacó en un papel extraño para ella, el del personaje histórico Marion Delormé, aunque los parabienes del articulista se centraron en Juana, que hacía de la marquesa, cuyo marido cae en las redes de la coqueta Marion (Anónimo, 1840d: 107). Y cabe añadir que pocas veces como en esta temporada se elogió a Tamayo, particularmente por su atuendo (v. gr., 1840d: 108).

Llamativo fue el caso de *Genoveva de Brabante*, de Anicet Bourgevis, traducida por su hijo Manuel. Sin la cortedad de otras veces, Joaquina salió a presentar en escena al niño a petición del público, «trémulos ambos de placer, ella por el triunfo que había conseguido aquel, y este por el que en su traducción había conseguido su adorada madre» (P. y C., 1841: 96).

Había llegado su plenitud como actriz. A partir de entonces, sin dejar de superarse, siguió granjeándose adeptos, según añadía a su quehacer personajes de empuje, como en la temporada siguiente el de la protagonista de *Catalina Howard*, de Dumas, que Concepción Rodríguez había elegido para despedirse de los teatros y de España en 1836 (Bermúdez de Castro, 1836: 644; Larra, 1836b: 2) y en que Teresa había encarnado a Margarita, la princesa que salva a Ethelwood de morir. Joaquina ahora parecía esmerarse más aún en los desenlaces de las obras y enfervorizaba a la gente:

El público sevillano la había admirado y coronado sus esfuerzos con estrepitosos aplausos, en las diversas ocasiones que este drama se representó el año último que estuvo en esta capital la bella Joaquina; y sin embargo esta noche dejó muy atrás las gratas memorias que conservábamos de sus repetidos triunfos. Estuvo inimitable (Anónimo, 1841b: 47).

De nuevo en Granada, en *Sancho Ortiz de las Roelas*, de Lope de Vega, Estrella fue encarnada por Joaquina:

que es lo mismo que decir por el más delicado e indisputable talento y la más reconocida belleza reunidos. Temeridad sería querer someter al análisis las rápidas sensaciones, los variados matices de sentimiento, la energía en la dicción unas veces, la ternura en otras, en que su voz está llena de lágrimas, la dignidad, el amor, la desesperación, todos los afectos, en fin, que con tan admirable verdad expresó la hermosa Joaquina, cuando con decir que era ella, la perla del teatro español, la que ejecutaba el papel de Estrella, todo debía suponerse; y sin embargo, en la noche del 21 tuvimos un nuevo motivo para mirarla, pues su flexible talento recorrió con igual facilidad y perfección las diversas situaciones de su papel. ¿Cabe más verdad, por ventura... pero ¿a qué citar una escena cuando sería menester citarlas todas? Nosotros no sabemos sino sentir y admirar. Reciba pues la bella Joaquina el tributo de nuestra admiración (Anónimo, 1842a: 152-153).

La compañía esta vez resultaba mediocre, pero ella había «adelantado de una manera sorprendente y, sin disputa, es la mejor figura que se presenta hoy en nuestras tablas. La he visto trabajar en la *Rosmunda* y en *Un casamiento sin amor* de un modo admirable. ¡Lástima grande que no esté en alguno de esos teatros!» (1842b: 2). De su rendimiento en la empresa fue síntoma el resentirse ostensiblemente las funciones y recaudaciones cuando durante unos meses no pudo trabajar (Oliver, 2012: 196-197). También dejaría gran «vacío» en la

compañía de Domingo Fenoquio, de Zaragoza, después de permanecer allí una temporada (Anónimo, 1844a: 3). Joaquina se despidió, el lunes de carnaval, con *Cecilia la ciegucecita*, y «Una ovación continuada y merecida la tributó el público de Zaragoza durante toda la representación, y en el acto tercero en medio de vítores y de aplausos, se le arrojó una bellísima corona de laurel y oro» (Anónimo, 1844c: 3; 1844d: 2).

2.4. Los últimos años: Madrid, las provincias, París

Las compañías duraban cada vez menos en todas partes y los últimos años de la vida de Joaquina supusieron un continuo traslado de baúles de una ciudad a otra, de un teatro a otro, aunque eso significara con frecuencia ganar fama y espectadores en puntos donde no se la había visto antes. Por otro lado, los teatros en la capital empezaban a multiplicarse y, en 1844, salió la oportunidad de ajustarse en el del Circo, con antiguos camaradas como los Valero, Jerónima Llorente, Arjona, Sobrado o Luis Fabiani (Anónimo, 1844b: 4) y con Cañete como apuntador.

Para su primera salida, eligió Joaquina *El desdén con el desdén*, y aunque hubo quien denostara cierto resabio provinciano, «La figura de esta apreciable actriz, su dicción clara y llena de dignidad agradó al público, quien la acogió con galantes aplausos» (Anónimo, 1844e: 3). Pero los Valero rompieron su contrato aquel verano y la empresa no pudo sostenerse, así que los Tamayo Baus emprenderían nuevo viaje a Andalucía en septiembre (Anónimo, 1844f: 3), aunque la temporada entrante acabarían en el Teatro Nuevo de Barcelona, donde Joaquina cada día dio «más pruebas de su mérito artístico y gran conocimiento escénico» (1845b: 3; 1845c: 191) como primera dama absoluta (Anónimo, 1845a: 4)... con un menos que mediano Gabriel Pérez (Ballesteros, 2012: II, 725-726) de primer actor, sin dejar de volver a Granada en agosto, para trabajar con Valero. En otoño, los Tamayo Baus se incorporaron a la compañía de Pedro Montaña en Zaragoza (Anónimo, 1845d: 252) y en marzo de 1846 pasaron al Teatro del Instituto de Madrid (Anónimo, 1846a: 4).

Iba a llegar el momento de mayor gloria de Joaquina: Juan Lombía (Soria, 2010: 325-331), que disponía de una compañía de poco alcance en el Teatro de la Cruz, decidió emprender viaje a París para unas representaciones, y los Tamayo Baus se le sumarían. Lombía había invitado a los primeros actores de la capital, pero, no habiendo podido desprenderse de sus compromisos ni las Lamadrid ni Matilde Díez, Joaquina se ocupó de casi todas las damas de relieve y fue equiparada por Jules Junin con la gran Louise Estelle Lambquin (1847a: 3). «Encantadoramente maligna», se distinguiría en el papel de la condesa en *Mi secretario y yo* (Anónimo, 1847a: 3), de Bretón de los Herreros (pieza

estrenada por los Romea, Díez y Llorente en 1841), en que un hombre adinerado pero carente de ingenio y destreza para escribir, encarnado por Lumbreras, encargaba a un secretario una carta para la condesa a la que pretendía, y el secretario, al que daba vida Caltañazor, se sentía muy inclinado hacia la dama. También fue muy aplaudida Joaquina en *García del Castañar* «por su sencillez verdadera y tierna», pero sobre todo cautivó en *El pelo de la dehesa*, en que dio vida a la marquesa (1847a: 3), papel ejecutado por Jerónima Llorente en el estreno (Ballesteros, 2012: II, 678).

A su vuelta a España, Lombía conservó al matrimonio y a su sobrina Carlota en su compañía hasta 1849 (Anónimo, 1847b: 3; 1847c: 4). Joaquina no solo había adquirido habilidades para interpretar con acierto, sino para completar y mejorar los personajes. Así, Luis Valladares y Garriga se fijó en ella, más que en el propio Lombía, para encomiar su trabajo en *La voluntad del difunto*, de Mariano Zacarías Cazurro: «La que merece un elogio particular es la consumada inteligencia con que supo desempeñar el suyo la señora Baus, el cual, por los defectos que según dijimos adolece a nuestro parecer [el personaje], hubiera podido perjudicar al éxito de la comedia a caer en otras manos menos hábiles» (1847a: 3). Y, más aún, ponderó la pericia de Joaquina para actuar en la misma noche en otro papel muy distinto, en *Juana de Arco*, nuevo arreglo de su hijo Manuel: «inspirada por todos los afectos más puros de madre y de artista, tuvo momentos admirables. Basta para calificarla como una de nuestras mejores actrices, el verla caracterizar con tanta perfección los dos papeles tan opuestos que ha desempeñado en las dos producciones de que nos acabamos de ocupar». Joaquina siguió apoyando incansablemente a su hijo y estrenando para los días de sus beneficios los trabajos primerizos de aquel, como *El cinco de agosto*, representada cinco noches (Herrero, 1963: 78) y que a ella «debió sin duda la pieza gran parte de su buen éxito» (1848c: 4).

En la siguiente temporada, los Tamayo y Baus, junto con muchos compañeros, se constituirían en empresa. Quizás por esta razón Tamayo declaró ante el escribano Juan Manuel Aguado su pobreza de solemnidad (AHNP Tomo 25685, folio 463r.). Pero en esos tiempos las empresas solían deshacerse en breve por falta de recursos, y en otoño de 1849 el matrimonio se encontraba actuando en el teatro sevillano de San Fernando, en otra empresa mal acomodada que no resistiría mucho (Anónimo, 1849a: 3). En Madrid se quería a Joaquina: se prodigó en los periódicos la noticia de su contratación como primera dama del Teatro del Instituto (Anónimo, 1850a: 3) y, con gran aplauso de la prensa, pues «la señora Baus, sobre todo, es una de las poquísimas actrices de verdadero mérito que hay en España» (Anónimo, 1850b: 4), el 5 de abril fue José María

Fuentes, viejo compañero y nuevo empresario del Teatro de la Cruz, quien ajustó a los consortes (Uzuriaga, 1850: 1).

No obstante, una vez más, se notaba la rémora que para ella suponía, como artista, su marido: repetidas veces se había insinuado que Joaquina luciría mucho más en alguna compañía más potente, pues «Tamayo, por más que se endose la peluca y por grandes esperanzas que le animen de salir airoso si hace el papel de Marino Faliero, nunca pasa de lo que ha sido» (Pérez, 1844: 293). Mal secundada por un elenco mostrenco¹¹, en la consabida *El castillo de san Alberto*, sería Joaquina quien salvara la representación, por lo que fue aplaudida y llamada a escena (Anónimo, 1850c: 4; 1850d: 4). Como cabía esperar, la empresa fracasó en pocas semanas (1850f: 4) y las compañías otorgarían a Tamayo y otros compañeros poder para negociar y litigar frente a las autoridades, por el pago adeudado (AHNP, 1850, Abril 27. T. 26.170, f. 117R).

Así se entiende que ya en mayo se encontraran de nuevo los Tamayo y Baus en Granada, donde se les recibió entre grandes aclamaciones (1850g: 4): se les había echado mucho de menos, porque la empresa había prometido en un principio contratarlos y no solo no había sido así, sino que los ajustes habidos en su lugar no habían gustado (Anónimo, 1850e: 4). En julio, hicieron unas funciones en Málaga, y Joaquina el día 16 fue muy aplaudida y llamada a escena tras la representación de *Cecilia la ciegucecita*, de Gil y Zárate, y *El legado* (Anónimo, 1850i: 2; 1850h: 4). Pero, al concluir la estación, el matrimonio volvió con José María Fuentes a Granada, donde nuevamente Joaquina llevaba sola el éxito de las funciones (Anónimo, 1850j: 2).

Allí verificaría sus últimos estrenos, como el *Ricardo III* en versión de Antonio Mendoza, en que dio vida a lady Grey, con José María Fuentes como Ricardo, mientras Tamayo se ocupaba del carácter secundario del obispo de Ely, mentor de lady Grey (Shakespeare, 1850: 3); en la obra de Cazorro *Los dos amigos y el dote*, interpretó el papel de una viuda, doña Concepción; en *Ceder amor y fortuna*, de José María Vivancos, daba vida a Margarita, mujer de veintidós años, su marido al médico Pacheco, de cincuenta, y José María Fuentes al marino Eugenio, de veinticinco; en *El marido es un tirano*, de Gabriel Fernández, encarnaba a la mujer del protagonista, Elina, mientras Tamayo el

11. Antonio Galán, Adela Sampelayo, Lorenzo Ucelay, Francisca Llobregat, José y Joaquina Molist, Lorenza Campos, Amalia y su padre Julián Ribeiro, José Méndez y sus Cristina y José, Antonio Mallí, Antonio Rodrigo, Eduardo Molina Cobos, Juan Gaspar, Ramón Guzmán, Manuel Porres, Jerónimo González Fernández, Fernando Guerra, Antonio Argüelles, Antonio Angulo, Francisco Bueno, José Llopis, Pedro Hidalgo, José Navarro, Mariano Martínez, Andrés Leonarte, Vicente Estrella, José Rodrigo, Isidro Lorca, Manuel Escrich, Sebastián Espinosa, Camilo Regueiro, Antonio Cousseau, Victorino Vera, Juan Coutié.

del coronel Carlos Amadeo. También sería uno de sus últimos papeles el de Magdalena, en el drama de su hijo Manuel Ángela. Mucho se alabó su trabajo en *Adriana de Lencobruer*, dirigida por Tamayo, en la que este encarnó el papel secundario de Rigolet. El drama triunfó

merced al raro talento con que ha sabido interpretarlo Joaquina Baus. En los dos últimos actos, sobre todo, el entusiasmo del público fue extraordinario; y después de llenar de flores el tablado y de improvisar en su honor lindísimas poesías, ha concluido siempre por llamarla al final de la representación y aclamarla con repetidas aclamaciones. Esto no nos sorprende, porque nos es conocida la superior inteligencia de dicha actriz, una de las poquísimas que entre nosotros hacen honor al arte dramático « » (Anónimo, 1851b: 4).

El articulista añadió que incluso ciertos franceses residentes en Granada la habían felicitado por igualar su interpretación a las de las primeras actrices de París.

Se había iniciado ya 1852 cuando Joaquina debió de resentirse del mal del que moriría, y en mayo la familia se trasladó a Madrid (Anónimo, 1852a: 3).

3. Unas palabras de cierre

Con este artículo, se ha dado un paso más en el conocimiento de la actividad teatral desarrollada por una de las sagas familiares más ilustres del siglo XIX. Se han condensado los hitos y rasgos más destacados en la trayectoria de una de las primeras damas de la familia Baus, aspectos en los que se profundizará en resultados futuros de esta investigación, como así mismo en las carreras dramáticas de los otros miembros de su familia.

Ha podido comprobarse cómo Joaquina se caracterizó desde sus inicios en la escena por unos rasgos muy convenientes para papeles de jovencitas casaderas. Conforme pasaron los años, con su estudio y esforzada dedicación, junto con la fascinación que despertaba, ganó en seguridad, desarrolló intensamente sus dotes naturales, y así amplió su registro y encarnó de modo eminente caracteres de mayor dramatismo y complejidad, hasta convertirse en una primera dama de categoría equivalente a las más célebres de su época.

El trabajar en una época en que primaba y se aplaudía la naturalidad en la interpretación le facilitó integrar y proyectar en los personajes la variedad de emociones que la experiencia le iba proporcionando, ya por observación, ya por vivirlas. Los documentos dejan constancia de que su marido desempeñó con frecuencia para ella un rol semejante al de un agente actual, al tiempo que su medianía artística hubo de perjudicarla cuando no disponía de una pareja escénica equivalente.

Referencias citadas

Archivo Histórico Nacional de Protocolos (AHNP)

Declaración de pobre de José Tamayo, natural de Guadalajara, casado con Joaquina Baus, artista de profesión, otorgada el día 23 de junio de 1849, ante el escribano Juan Manuel Aguado. Tomo 25685, folio 463r.25685.

Poder para litigio otorgado por José Tamayo, por sí y como administrador de su esposa, Joaquina Baus, y otros actores, que se citan, del Teatro del Drama (antes de la Cruz), a favor de José Tamayo y otros. 1850, Abril 27. T. 26.170, f. 117r.

Testamento otorgado por José Tamayo Palacios (natural de Guadalajara, casado en primeras nupcias con Joaquina Baus y en segundas, con Elisa Díaz de Benito) el día 23 de marzo de 1873, ante el escribano Luis González Martínez. Tomo 31118, folio 1053r.

Archivo Histórico de la iglesia de San Sebastián de Madrid

Libros 62 y 63 de Bautismos.

Libro 39 de Matrimonios

Archivo de la Villa de Madrid

Sección Corregimiento (AVMC), legajos 1-9-99; 1-9-133; 1-24-10; 1-25-14; 1-51-48; 1-63-80; 1-78-2; 1-78-40; 1-80-12; 1-89-64; 1-97-87; 1-99-21; 1-124-4; 1-186-54; 1-196-4; 1-196-23, 1-196-24, 1-252-60.

Sección Secretaría (AVMS), legajos 1-979-17; 2.^a-467-12; AVS 2.^a-473-52; 2-473-80; 2.^a-474-1; 2-474-18; 2-474-22; 2.^a-474-26; 2.^a-475-26; 2.^a-475-77; 3.^a-410-15; 3-410-24; 3-490-3; 3.^a-477-11; 3.^a-478-21; 3.^a-480-4; 3.^a-480-5; 3.^a-480-7; 3-484-2; 3-486-2; 4-103-51; 4-124-4; 6-311-3; 9-449-22.

Anónimo (1793), «Lista de la compañía cómica que forma D. Joseph Escayo para la ciudad de Barcelona, como empresario de ella, para el presente año de 1793, aprobada por el Sr. D. Juan de Morales Guzmán y Tovar, corregidor de la Villa de Madrid, juez privativo y protector de los teatros y cómicos del reino», *Diario de Madrid*, 22 de mayo, p. 592.

Anónimo (1814), «Teatros», *Diario de Madrid*, 3 de diciembre, p. 616.

Anónimo (1816), «Teatros», *Diario de Madrid*, 20 de junio, p. 764.

Anónimo (1817), «Lista de los actores y actrices que formarán la compañía cómica del Teatro del Príncipe», *Diario de Madrid*, 1 de abril, p. 393-395.

Anónimo (1818), «Listas de las compañías que han de representar en este año en los teatros de Madrid» *Diario de Madrid*, 17 de marzo, p. 359.

Anónimo (1820), «Teatros», *Diario de Madrid*, 12 de enero, p. 52.

Anónimo (1821a), «Teatros», *Diario de Madrid*, 4 de enero, p. 24.

Anónimo (1821b), «Teatros», *Diario de Madrid*, 11 de enero, p. 11.

- Anónimo (1821c), «Teatros», *Diario de Madrid*, 14 de enero, p. 100.
- Anónimo (1821d), «Teatros» *Diario de Madrid*, 18 de febrero, pp. 349-350.
- Anónimo (1822a), *Lista de los individuos que han de representar en los teatros de esta capital en el próximo año cómico, que dará principio el día primo de Pascua y terminará en martes de carnaval de 1823, precedida de un breve discurso dirigido al público por la empresa de los teatros y acompañada del plan general de abonos*, Madrid, Imprenta de la Minerva Española. <https://doczz.com.br/doc/602047/josefa-menendez-sr> [Consulta: 7 abril 2021].
- Anónimo (1822b), «Teatros», *Diario de Madrid*, 22 de noviembre, p. 4.
- Anónimo (1825a), «Listas de los individuos que componen la compañía de ópera», *Diario de Madrid*, 21 de abril, p. 486.
- Anónimo (1825b), «Teatros», *Diario de Madrid*, 25 de diciembre, p. 1104.
- Anónimo (1826a), «Teatros», *Diario de Madrid*, 7 de enero, p. 28.
- Anónimo (1826b), «Teatros», *Diario de Madrid*, 4 de marzo, p. 251.
- Anónimo (1828), «Teatros», *Diario de Madrid*, 24 de noviembre, p. 1316.
- Anónimo (1830a), «Noticias teatrales. Compañías de versos», *Correo Literario y Mercantil*, 29 de enero, p. 2.
- Anónimo (1830b), «Crónica teatral», *El Correo*, 3 de marzo, p. 3.
- Anónimo (1830c), «Teatros. Coliseo de la Cruz. *La villana de Vallecas*, comedia de Tirso. Salida de la Sra. Baus», *El Correo*, 30 de abril, p. 3.
- Anónimo (1832a), «Lista de los actores y actrices que componen la compañía de decía, macion, música y baile de las ciudades de Toledo, Alcalá, Guadalajara, Soria y Cuenca para el presente año de 1832, formada por el autor Juan Sánchez», *El Correo*, 18 de mayo, p. 3.
- Anónimo (1832b), «Noticias teatrales» *El Correo*, 31 de agosto, p. 2.
- Anónimo (1834b), «Variedades. Función del teatro del príncipe en la noche del 31 de octubre», *Mensajero de las Cortes*, 2 de noviembre, p. 4.
- Anónimo (1835a), «Boletín. Variedades teatrales», *Revista Española*, 21 de marzo, p. 81.
- Anónimo (1835b), «La empresa de teatros...», *Eco del Comercio*, 5 de abril, p. 2.
- Anónimo (1835c), «Noticias sueltas nacionales», *Revista Española*, 27 de abril, p. 240.
- Anónimo (1836), «El 2 del corriente se representó en el teatro de Granada...», *El Español*, 8 de febrero, p. 3.
- Anónimo (1839a), «Nuestro corresponsal de Sevilla...», *El Correo Nacional*, 5 de febrero, p. 4.
- Anónimo (1839b), «Nuestro corresponsal de Sevilla nos escribe con fecha del 29...», *El Guardia Nacional*, 17 de febrero, p. 2.
- Anónimo (1839c), «Noticias nacionales. Cádiz», *El Guardia Nacional*, 20 de junio, p. 2.

- Anónimo (1839d), «Función a beneficio del célebre artista Antonio María Esquivel», *El Correo Nacional*, 17 de diciembre, p. 4.
- Anónimo (1840a), «Teatros», *Revista Gaditana*, 5 de enero, p. 161.
- Anónimo (1840b), «Teatros», *Revista Gaditana*, 12 enero, p. 177.
- Anónimo (1840c), «Teatros de Madrid», *El Correo Nacional*, 13 de febrero, p. 2.
- Anónimo (1840d), «Revista teatral», *La Alhambra*, 31 de mayo, p. 106.
- Anónimo (1840e), «Crónica teatral. Granada», *El Guardia Nacional*, 25 de junio, p. 3.
- Anónimo (1841a), «Revista teatral», *La Alhambra*, 14 de febrero, pp. 82-83.
- Anónimo (1841b), «Noticias de las provincias», *Revista de Teatros*, 9 de mayo, p. 47.
- Anónimo (1841c), «Teatros de las provincias», *Revista de Teatros*, 20 de junio, p. 94.
- Anónimo (1841d), «Crónica interior», *El Guardia Nacional*, 16 de noviembre, p. 1-2.
- Anónimo (1842a), «Sancho Ortiz de las Roelas en el Liceo», *La Tarántula*, 29 de mayo, pp. 151-152.
- Anónimo (1842b), «Nuestro corresponsal de Granada nos comunica las noticias siguientes», *Revista de Teatros*, 10, p. 80.
- Anónimo (1844a), «Nos escribe nuestro corresponsal...», *El Heraldo*, 20 de febrero, p. 3.
- Anónimo (1844b), «Ya se ha decidido definitivamente...», *Revista de Teatros*, 27 de febrero, [p. 2].
- Anónimo (1844c), «Nuestro corresponsal de Zaragoza...», *Diario Constitucional de Palma*, 12 de marzo, p. 2.
- Anónimo (1844d) «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 31 de marzo, p. 4.
- Anónimo (1844e), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 16 de abril, p. 3.
- Anónimo (1844f), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo*, 22 de agosto, p. 3.
- Anónimo (1844g), «Revista de Teatros», *Revista de Teatros*, 4 de noviembre, [p. 2.].
- Anónimo (1845a), «Teatro Nuevo. Compañía de declamación» *El Fomento* (Barcelona), 21 de marzo, p. 4.
- Anónimo (1845b), «Teatros», *El Fomento* (Barcelona), 18 de mayo, p. 3.
- Anónimo (1845c), «Noticias varias» *El Genio*, 24 de agosto, p. 191.
- Anónimo (1845d). «Noticias varias» *El Genio*, 28 septiembre, p. 252.
- Anónimo (1846a), «Gacetilla de la corte», *El Español*, 5 de marzo, p. 4.
- Anónimo (1847a), «Variedades. La prensa francesa y el teatro español», *El Español*, 4 de julio, pp. 3-4.
- Anónimo (1847b), «Variedades. Gacetilla de Madrid», *El Espectador*, 15 de agosto, p. 3.
- Anónimo (1847c), «Gacetilla de la corte», *El Español*, 25 de agosto, p. 4.
- Anónimo (1848a), «Novedades. El domingo ha fallecido...», *El Popular*, 18 de enero, p. 4.

- Anónimo (1848b), «Barcelona. Teatro Nuevo», *Diario de Barcelona*, 24 de febrero, p. 2.
- Anónimo (1848c), «Parte indiferente», *El Popular*, 9 de diciembre, p. 4.
- Anónimo (1849a), «Gacetilla de la capital», *El Herald*, 14 de octubre, p. 3.
- Anónimo (1850a), «Gacetilla», *El Popular*, 14 de marzo, p. 4.
- Anónimo (1850b), «Gacetilla de la capital», *El Herald*, 10 de abril, p. 4.
- Anónimo (1850c), «Noticias generales», *La Época*, 12 de abril, p. 4.
- Anónimo (1850d), «Gacetilla. Teatro del Drama», *La España*, 13 de abril, p. 4.
- Anónimo (1850e), «Gacetilla de provincias», *El Herald*, 23 de abril, p. 4.
- Anónimo (1850f), «Crónica de Teatros. Drama», *El Clamor Público*, 2 de mayo, p. 4.
- Anónimo (1850g) «Noticias generales», *La Época*, 28 de mayo, p. 4.
- Anónimo (1850h), «Interior. Málaga, 6 de julio», *La España*, 12 de julio, p. 2.
- Anónimo (1850i) «Boletín de espectáculos. Estreno de una compañía», *La Nación*, 25 de julio, p. 4.
- Anónimo (1850j), «Granada, 1 de noviembre», *La España*, 9 de noviembre, p. 2.
- Anónimo (1851a), «Folletín. Revista teatral», *El Herald*, 19 de octubre, p. 1.
- Anónimo (1851b), «Gacetilla. Drama de éxito», *La España*, 25 diciembre, p. 4.
- Anónimo (1852a), «Crónica de la capital», *El Nuevo Observador*, 22 de mayo, p. 3.
- Anónimo (1852b) «Gacetilla de la capital», *El Herald*, 8 de junio, p. 3.
- Anónimo (1852c), «Gacetilla», *La España*, 8 de junio, p. 4.
- Anónimo (1852d), «Crónica de la capital», *El Observador*, 8 de junio, p. 3.
- Anónimo (1852e), «Funerales de una actriz», *La España*, 17 de junio, p. 2.
- Anónimo (1897), «Efemérides. 5 de junio de 1852. Joaquina Baus», *Diario de Tenerife*, 5 de junio, p. 1.
- AMBLARD, Augusto (1840) «Teatro Principal. *Gabriela de Belle-Isle*, drama en cinco actos de Alejandro Dumas», *Revista Gaditana*, 12 de enero, pp. 170-176.
- ARES MONTES, José (1991), «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Filología Románica*, 8, pp. 11-30.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2012), *Manuel Bretón de los Herrero. Más de cien estrenos en Madrid*, Logroño, IER.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, José (1836), «Folletín. Teatros. Príncipe—. Primera representación de *Catalina Howard*, drama traducido de Alejandro Dumas», *Revista Española*, 20 de marzo, p. 644.
- B[RETÓN DE LOS HERREROS, Manuel] (1831), «Teatro del Príncipe. *El regañón enamorado*, comedia nueva en tres actos, traducida del francés y puesta en verso castellano», *El Correo*, 6 de julio, p. 2.
- CALVO REVILLA, Luis (1920), *Actores célebres del teatro del Príncipe o Español*, Madrid, Imprenta Municipal.
- [CAÑETE, Manuel] «Remitido», *La Aureola*, 30 de enero, pp. 78-80.
- CAÑIZARES, José de (1995) *El pastelero de Madrigal, rey don Sebastián fingido*, ed. Rafael Lozano Miralles, Parma, Zara.

- CARNERERO, José María (1828) «Teatros. Coliseo del Príncipe. Representación de la comedia nueva en cinco actos titulada *Ingenio y virtud* o *El seductor confundido*», *Correo Literario y Mercantil*, 28 de noviembre, pp. 1-3.
- COTARELO Y MORI, Antonio (1898), «Don Manuel Tamayo y Baus», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 6, pp. 289-319.
- COTARELO Y MORI, Antonio (1902) *Isidoro Máiquez y su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales.
- ESPINA, Antonio (1935), *Romea o el comediante*, Madrid, Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ, J. M. (1843), «Teatro. *El castillo de San Alberto*. Primera representación de la Sra. Díez», *La Floresta Andaluza*, 9 de julio, pp. 126-127.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (1995), *Parroquia de San Sebastián. Algunos personajes de su historia*, Madrid, Caparrós.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías (2004), *Parroquia madrileña de san Sebastián. Suplemento*, Madrid, Caparrós.
- Fernanflor (1898) «Don Manuel Tamayo y Baus», *Museo Naval Ilustrado*, 1 de julio, 308-311.
- Gies, David T. (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gies, David T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Akal.
- G[IL], E[nrique], «Teatro del Príncipe. Noche del 14 de agosto. Primera representación de *El Castillo de S. Alberto*, Drama en cinco actos y en prosa, traducido del francés por D. Pedro Baranda de Carrión», *Correo Nacional*, 22 de agosto, p. 2.
- GRIMALDI, Juan de (1986), *La pata de cabra*, ed. David T. Gies, Roma, Bulzoni.
- HERRERO SALGADO, Félix (1963), *Cartelera teatral madrileña. II. Años 1840-1849*, Madrid, CSIC.
- J. J. (1839) «Teatros. Balón. *El castillo de San Alberto*, drama representado a beneficio del Sr. Montañó», *Revista Gaditana*, 3 de noviembre, p. 15-16.
- J. J. (1840a), «Teatro Principal. *Rosmunda*, drama en cuatro actos de D. Antonio Gil y Zárate», *Revista Gaditana*, 19 de enero, pp. 186-188.
- J. J. (1840b), «Aplausos en la última representación de *El castillo de san Alberto* a la Sra. Baus», 19 de enero, pp. 188-190.
- LAFARGA, Francisco (1997), «Traducciones de comedias francesas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, pp. 87-104.
- LARRA, Mariano José de (1834), «Boletín de *La Revista*. Teatro del Príncipe. –Función de antes de ayer 14 del corriente. – *Ingenio y Virtud*, o *El seductor confundido*, comedia en cinco actos, traducida de la que en francés escribió Beaumarchais con el título de *Las bodas de Figaro*», *La Revista Española*, 16 de mayo, p. 477.

- LARRA, Mariano José de (1836a), «Las once y media son de la noche...», *La Revista Española*, 8 de junio, p. 308.
- LARRA, Mariano José de (1836b), «Espectáculos. Teatro del Príncipe», *El Español*, 17 de marzo, p. 2.
- LARRA, Mariano José de (1836c), «Teatros. Príncipe. *Catalina Howard*», *El Español*, 23 de marzo, p. 2.
- L. H. (1840), «Teatro. Leoncia, drama original...», *La Alhambra*, 5 de noviembre, pp. 383-384.
- LINDORO, «Una corona a la señora Baus», *Revista Gaditana*, 26 enero, pp. 208-209.
- M.M. 1840a. «Boletín. A la señora Baus», *Revista Gaditana*, 19 de enero, 190-191.
- M. M.1840b. «Revista teatral», *Revista Gaditana*, 26 de enero, pp. 207-208.
- MARTÍN VALVERDE, José María (2018), *La Tirana (1755-1803)*, Un actriz en la época de Carlos III, Fundación Lara / Centro de Estudios Andaluces.
- MIRANDA VALDÉS, Javier (2005), *Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894): un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, RAH.
- MUSSO Y VALIENTE, José (2004), *Obras*, I, ed. José Luis Molina Martínez, Murcia, Ayuntamiento de Lorca / Universidad de Murcia.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio (2012), *El teatro lírico en Granada*, tesis doctoral, Granada, <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/23480/20980048.pdf?sequence=1> [consulta: 2 diciembre 2020].
- PÉREZ CALVO, Juan (1844) «Revista de la quincena», *El Laberinto*, 1 de septiembre, pp. 292-294.
- PESARRODONA, Aurèlia (2017), «Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico», en Teresa Cascudo (ed.) *Música y cuerpo: Estudios musicológicos*, Logroño: Calanda Estudios Musicales, pp. 109-143.
- P[ÉREZ] DEL C[ASTILLO], J. (1841), «Revista teatral», *La Alhambra*, 21 de febrero, pp. 94-95.
- PINA CABALLERO, Cristina Isabel (2016), «El teatro en Murcia bajo el reinado de los primeros borbones (1700-1807)», *Cuadernos de Bellas Artes*, La Laguna, Latina <http://www.cuadernosartesanos.org/cba49.pdf>. [Consulta: 18 enero 2021].
- RUBIO PAREDES, José María (2008), «Antera Baus, primera dama de los teatros de Madrid», *Cartagena Histórica*, 22, pp. 63-74.
- SHAKESPEARE, William (1850), *Ricardo III*, versión de Antonio Mendoza, Granada, Imprenta y Librería de D. José M. Zamora.
- SOLÍS, Dionisio (1996), *El pastelero del Madrigal*, ed. Margherita Bernard Viareggio, Luca, M. Baroni.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2008) «Carlos Latorre: el actor que estrenó *Don Juan Tenorio*», *Anuario 2008. Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo*», pp. 227-266.

- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2010), *La formación actoral en España*, Madrid, Fundamentos.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe (2020), «La cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música: Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)», *Revista de Historiografía*, 34, pp. 369-400.
- UZURIAGA, Félix de (1850), «Folletín. Teatros. Arreglo, reformas, actores», *La Patria*, 7 de abril, p. 1.
- V[ALLADARES] Y G[ARRIGA], L[uis] (1847), «Revista de teatros», *El Español*, 29 octubre, p. 3.
- VV. AA. (1961), *Cartelera teatral madrileña*, Madrid, CSIC.
- VILLAR, J. (1849) «Gacetilla», *La Esperanza*, 1 de noviembre, p. 3.