

# Matilde Díez, La Divina, en Barcelona: El año cómico de 1836-1837

## Matilde Díez, La Divina, in Barcelona: The 1836-1837 theatre season

Guadalupe SORIA TOMÁS

### Autoría:

Guadalupe Soria Tomás  
gstomas@hum.uc3m.es  
Universidad Carlos III de Madrid, España  
<https://orcid.org/0000-0002-0551-2238>.

### Citación:

SORIA TOMÁS, Guadalupe. «Matilde Díez, La Divina, en Barcelona: El año cómico de 1836-1837», *Anales de Literatura Española*, n.º 36, 2022, pp. 271-296. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.10>

Fecha de recepción: 11/06/2021

Fecha de aceptación: 06/09/2021

### Agradecimientos:

Mi agradecimiento al equipo técnico de la Biblioteca Nacional de Catalunya, al servicio de Préstamo Interbibliotecario, así como a Paco López Hernández, de la Biblioteca de la FHCD (UC3M), y al profesor Biel Sansano. Las abreviaturas de centros, archivos y fuentes hemerográficas más recurrentes que se referencian en este artículo son: AGA (Archivo General de la Administración. Madrid), AGP (Archivo General del Real Palacio), AHPM (Archivo Histórico de Protocolos), AHSCP (Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau), ARCSMM (Archivo histórico-administrativo del Real Conservatorio de Música), APSSM (Archivo Parroquial de San Sebastián. Madrid), AVM (Archivo de Villa. Madrid), BHM (Biblioteca Histórica de Villa. Madrid), *DdB* (*Diario de Barcelona*), *EGN* (*El Guardia Nacional*), *EPL* (*El Propagador de la Libertad*), *EV* (*El Vapor*) y MNT (Museo Nacional del Teatro. Almagro). Modernizo, como criterio general, la ortografía de las fuentes citadas. En casos muy puntuales dejo las mayúsculas por su valor enfático.

© 2022 Guadalupe Soria Tomás

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



### Resumen

El artículo estudia la trayectoria artística de Matilde Díez en el año cómico de 1836-1837, cuando se ajusta como primera dama en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. En esa temporada, en la que se gana el apodo de La divina, destaca por sus interpretaciones del repertorio de Dumas, entre otros dramas románticos. Gran parte del mismo estaba traducido por Covert-Spring –José Andreu y Fontcuberta–, cuyas críticas en, entre otros, *El Vapor*, contribuyeron, junto con una amplia producción poética laudatoria, a consolidar su notoriedad. Heredera escénica de Concepción Rodríguez, desarrolló una dilatada carrera que la convirtió en la actriz de referencia de gran parte del XIX.

**Palabras clave:** Matilde Díez; actrices; teatro español del siglo XIX; crítica teatral; Covert-Spring

### Abstract

This paper focuses on Matilde Díez's artistic trajectory in the 1836-1837 theatre season, when she was enrolled as leading actress in the Teatro de la Santa Cruz (Barcelona). During that season, in which she earned the nicknamed «La divina», she performed Dumas' plays, among other romantic dramas. Many of them were translated by Covert-Spring – José Andreu y Fontcuberta–. His theatre reviews, for instance on *El Vapor*, and the poems that Díez's admirers write for her increased her reputation. She followed Concepción Rodríguez's repertoire and she became one of the most prestigious Spanish actress of the 19<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Matilde Díez; actresses; Theatre in Nineteenth-Century Spain; theatre review; Covert-Spring

### Matilde Díez: Primera actriz

Vengo llorando a poner / sobre un féretro una flor; / en él duerme una mujer / que alcanzó el lauro mayor / que alcanza el humano ser. / En el español proscenio / nos deja escrita su historia / en destellos de su ingenio / ¡Vivió la vida del genio / llenando el mundo su gloria! / Yo que con orgullo vi / por ella el sexo elevar, / que amistad la merecí / debiera cantarla aquí / y acierto solo a llorar. / Otros, conteniendo el llanto, / le darán su inspiración; / si yo aquí mi voz levanto, / una lágrima es mi canto, / en mis versos una oración. / Solo así pueden valer / estas frases sin aliño, / que aquí le vengo a ofrecer / por amistad, por cariño / por orgullo y por deber (Joaquina Balmaseda, «A Matilde Díez», *Flores y perlas*, 2, 15-III-1883: 3).

La escritora y actriz Joaquina Balmaseda dedicaba esta suerte de elegía a la también actriz Matilde Díez, fallecida en Madrid el 16 de enero de 1883. Es solo uno de los muchos reconocimientos con los que en fechas próximas la homenajearon. Su sepelio, del que dio testimonio *La Ilustración Española y Americana* con una semblanza y un grabado de Comba (22-I-1883: 52), supuso, como en el caso de otras actrices célebres, un suceso memorable donde artistas y pueblo despedían a la gran dama de la escena española del XIX (*El Liberal*, 18-I-1883: 2; *La Vanguardia*, 20-I-1883: [4]; Martín-Fugier, 2001: 303-309).

Dos años antes, Balmaseda contextualizó en «La actriz española» las carreras de Matilde Díez y Teodora Lamadrid desde la perspectiva de la condición pública-privada de la mujer artista (1881: 63-77). De alguna manera, simbolizaban a la intérprete respetable, por lo que el estigma, que desde antiguo había acompañado a los profesionales escénicos, se redigiría hacia determinadas artistas de variedades o bailarinas. La escena no dejaba de ser uno de los escasos espacios públicos con presencia femenina activa –como la escritura, la música, la pintura, con frecuencia ejercitadas desde la enseñanza– aunque ahora esta presencia se dignificaba (Anderson & Zinsser, 1992: 194-226; Diego, en Matilla & Ortega, 1996: 481-488; Rabaté, 2007: 226; Sánchez, 2019: 92-141; Morales Villar, 2019: 102-116). En este proceso de rehabilitación, que se verifica con el paso de sociedades liberales a las modernas, el actor burgués se inserta en la vida social, su ejercicio es considerado como arte liberal que puede perfeccionarse en instituciones de enseñanza reglada y su imagen se multiplica, bien en grabados, retratos, fotografías, y se emplea como reclamo publicitario; es el caso del anuncio «Blanco Cera de Matilde Díez» (Duvignaud, 1966: 127-210; Gracia

Beneyto, en Rodríguez Cuadros, 1997: 411-478; Simón Palmer, 2002: 17; Soria Tomás, 2010: 409-422; Álvarez Barrientos, 2019: 135-185). Para Mornat, esta actriz: «es quizás la primera mujer cuya popularidad se instrumentalizó con un único fin promocional: inicia así los principios del estrellato moderno» (en Fernández & Ortega, 2008: 454).

De otro lado, su testamentaría da cuenta del patrimonio, también de las deudas, que fue acumulando durante más de cincuenta años de carrera –v. gr., dos solares en la zona del Barrio de Salamanca; una casa en la calle Putxet n.º 3, en San Gerbasio, Barcelona (AHPM, T. 35556, fol. 158r-ss.; Baratech Zalama, 1991: 59-60)–; carrera que alcanza su plenitud a mediados de siglo. Una comparativa de las contratas que los integrantes de las compañías cómicas firmaron con el Ayuntamiento de Madrid para la temporada de 1848-49 es suficientemente ilustrativa. Según recogía la condición primera, Matilde Díez:

Desempeñará la parte primera de actriz con el derecho de elegir el papel que más la convenga en todo género de piezas en cuya representación tome parte. Queda, por consiguiente, con respecto a esta actriz, sin ningún valor la parte de la cláusula segunda que dice relación con el reparto de papeles, la cual va tachada. Se entiende asimismo que las piezas en que esta actriz haya de tomar parte serán solamente las que correspondan a su categoría (AVM, Secretaría, 4-68-51. Cuadernillo 1/18).

En efecto, y a diferencia de otras primeras actrices –Bárbara Lamadrid– o de quienes además resolverían los papeles de dama joven –Teodora Lamadrid o Josefa Palma–, no estaría obligada a interpretar cualquier papel que se le asignara, tampoco a someterse al plazo de doce días para su estudio. Otras disposiciones añadidas específicamente para ella, tales como no trabajar más de diecisiete funciones al mes o eludir la doble función, dejan clara su superioridad frente al resto de actrices que pudieran interpretar papeles similares. Además, su remuneración, de trescientos cuarenta y un reales diarios, era la misma que negociaron los dos primeros actores y directores de escena, Carlos Latorre y Julián Romea, y excedía, en ciento cuarenta y uno, los que Bárbara Lamadrid percibiría (AVM, Secretaría, 4-68-51. Cuadernillos 1/18 y 2/18). Tres años después, por Real Orden de 20 de septiembre de 1851, se la nombra primera actriz del Real Teatro de Palacio en el que actúa durante el corto tiempo en el que programó funciones (AGP, Personal, C.<sup>a</sup> 16852, expt. 27; Subirá, 1950). Al año siguiente, aquejada de problemas vocales, se retira momentáneamente. Regresa en 1853 para realizar una gira por Cuba y México que se prolonga hasta 1858 (AVM, Secretaría 4-104-23; 4-161-5).

Su protagonismo se matendrá hasta la temporada de 1877-78, que no concluye, pues el empresario, Felipe Ducazcal, rescinde la contrata. El expediente

conservado a raíz de la denuncia de la intérprete revela tanto un cambio en el gusto del público como el deterioro físico de la artista, que comenta la prensa tras el estreno de *El frontero de Baeza*, de Retes y Echevarría (AVM, 6-354-58; MNT, Doc. 3452; *El Imparcial*, 11-XI-1877: 4; 12-XI-1877: 4; *La Ilustración católica*, 18-XI-1877: 127). Continuará como docente en el Real Conservatorio de Música para el que se le había nombrado catedrática de Declamación en 1874. Fue la primera mujer en desempeñar esta cátedra y elaboró el programa más antiguo que se conserva para la sección. Este se ajustaba al *Manual de declamación* publicado en 1859 por Julián Romea (2009) y vinculado con lo que se ha considerado, desde el punto de vista actoral, el realismo escénico (AGA, 31/14859; ARCSMM, Expedientes del personal. Matilde Díez; Doc. Bca 1/3; Rubio Jiménez, en Lissorgues, 1988: 257-286).

Disponemos de estudios recientes sobre su faceta de maestra de Declamación (Soria Tomás, en Amo & Mestres, 2015: 49-66; 2020: 369-400), así como otros que han atendido a su consideración social, su legado iconográfico o a su pericia como cantante (Mornat, en Fernández & Ortega, 2008: 447-458; Gómez Todó, 2014; Barba Dávalos, 2014). Menos conocidas son las primeras décadas de su carrera artística –sus inicios previsiblemente en Cádiz y Sevilla; su presencia en Madrid, desde la temporada de 1834-1835, como dama joven (AVM, Secretaría 9-449-22; Corregimiento, 1-79-42); su paso a Barcelona para la de 1836-1837, ya como primera dama; la gira por Andalucía con Julián Romea, en 1839-1840, o sus actuaciones en los teatros de la América hispana–, aunque anecdóticos y colecciones destinadas a los cómicos (Sepúlveda, 1888: passim; Funes, 1894: 547-552; Bastinos, 1914: 165-168), biografías sobre Julián Romea (Ledesma, 1929; AA.VV., 1968; Reyes, 1977) o alguna breve semblanza dedicada específicamente a ella, como *La perla del teatro español* (1855), se hayan hecho eco o las hayan documentado parcialmente.

El objetivo de nuestro artículo es atender a parte de una de estas etapas pendientes de revisión y estudio. Nos centraremos, por cuestiones de espacio, en la primera temporada del año cómico de 1836-1837.<sup>1</sup> Consideramos que en este, en el que actúa en el Teatro de la Santa Cruz –Teatro Principal de Barcelona– y tal y como demuestran las fuentes hemerográficas y archivísticas

1. El año cómico, como es bien sabido, corría entonces desde Pascua de un año a Carnaval del siguiente. En Barcelona se subdividía en dos temporadas. Para el que nos ocupa, la primera se extendió desde el 3 de abril al 4 de septiembre; la segunda, concluyó el 7 de febrero de 1837. Con carácter general, no se interrumpían las funciones en verano, periodo que muchos actores de la capital aprovechaban para, en su mes de licencia, contratarse en provincias (AVM, 2-473-80. Contratas 1832-1833; *Ddb*, 29-III-1836: 715-718; Fábregas, 1975: 80-81; Suero Roca, 1987: 197 ss.; Sala Valladaura, 2000: 47 ss.).

en las que, principalmente nos basamos, se confirma como la primera dama de la escena romántica. Dividimos su contenido en dos apartados principales. Estas primeras páginas que, a modo introductorio, presentan la dimensión que alcanzó su carrera y contextualizan el marco escénico tanto en Madrid como en Barcelona alrededor del periodo concreto de estudio. Una segunda, que cubre desde primeros de abril a septiembre de 1836, se centra en su presentación, las reacciones a sus primeros éxitos y la fundación de la Sociedad Filodramática, que concide con las actuaciones que coprotagoniza con Julián Romea durante el mes de julio.

En torno a las fechas en las que circunscribimos este estudio –convulsas en la esfera política–, se producen una serie de cambios significativos en el ámbito escénico. Por una parte, y a consecuencia de la política liberal, se abrirán nuevos espacios de programación, como el Teatro del Carmen, aunque el monopolio del Principal solo se cuestionará con la apertura del Liceo, en 1837 (Fàbregas, 1975: 99 ss.; Sansano, en Martí López, 2021: 325-338). Por otra, se verifica una mejora en la escenificación –decorados, maquinaria, dirección de escena, interpretación– fruto de una nueva sensibilidad, que se difunde a través de las crónicas especializadas en prensa (v. gr. *EV*, 22-VIII-1834: 5). Es el caso, por ejemplo, de las que escribe Vicente Joaquín Bastús para la ópera *La Vestal* o para el melodrama *El colegio de Tonnington o La educanda* (*DdB*, 6-I-1832: 43-35; 1-VIII-1833: 1699-1701) en las que exhorta a la fidelidad histórica en el vestuario, decoración, atrezzo y a la adecuada representación emocional de los actores, cuestión que centrará su *Tratado de declamación o arte dramático*, publicado en Barcelona en 1833 y que será sancionado texto oficial del Conservatorio de Madrid, en el que, en esas fechas, se forman los hermanos Romea (Soria Tomás y Pérez-Rasilla, 2008: 49-101). A las reseñas de Bastús se sumarán, entre otras, las que firma La Sombra de Nino (v. gr. *DdB*, 9-VI-1834: 1317-1318; 30-VI-1834: 1509-1510; 24-XII-1834: 2932-2934), cuyas apreciaciones, quizás por su tono más intransigente, merecen la réplica de otros periodistas y de los propios directores de escena (*DdB*, 16-VI-1834: 1830-1831; *EV*, 22-VIII-1834: 5-6). La incorporación de nuevas figuras en el cuadro artístico del Teatro Principal bajo la empresa de Josep Molins (AHSCP, 2036) –el poeta dramático, responsable de los textos que se programarían, y el pintor y director de maquinaria– atienden a estos avances que podrían interpretarse como una proyección de las mejoras impulsadas por Juan de Grimaldi (Fàbregas, 1975: 79-99).

Este último, que había ejercido de empresario y director de los teatros de Madrid durante parte de las temporadas de 1823 a 1836 en las que adoptó la cartelera a las nuevas corrientes literarias y al gusto del público, impulsó la

crítica teatral y mejoró, entre otros aspectos, la declamación de los actores, regresó, tras los sucesos de la Granja, a su Francia natal (Gies, 1988). Al poco, se unirá su esposa, la primera actriz Concepción Rodríguez, que abandona la escena después de una década de éxitos. En su solicitud de jubilación, hará referencia al desgaste físico, también moral, provocado por la exigencia de los primeros papeles que desempeñaba. Señala, en particular, su cansancio ante la nueva escuela, es decir, los dramas románticos franceses que protagonizará en su última temporada. Estos textos se sumaban a una cartelera en la que destacaban comedias de corte moratiniano, vodeviles, melodramas y comedias de magia, como la celebrada *La pata de cabra* –en su mayoría adaptaciones del francés–, que convivían con el repertorio del teatro cantado (Caldera, 2001). La actriz lo explicaba en los siguientes términos:

[...] la introducción de un nuevo género dramático infinitamente más cansado para los actores que el que le precedió, acabó con sus ya alteradas facultades físicas, y desde la Cuaresma pasada se hubiese retirado definitivamente del teatro a no haberla comprometido a seguir un año más las reiteradas insistencias de la Empresa.

Cara le ha costado esta condescendencia, porque la ejecución de dramas como *Lucrecia Borgia*, *Ángelo* y otros de igual naturaleza han agravado sus achaques hasta el extremo de hacer ya dudosa su cura y de poner en riesgo su existencia [...] (AVM, Secretaría 2-476-1).

Los estrenos de *Lucrecia Borgia* y *Ángelo*, verificados en el Teatro del Príncipe el 18 de julio y el 23 de agosto de 1835 respectivamente, eran los de las dos primeras adaptaciones de Víctor Hugo que contribuyeron a la incorporación, no sin polémica, del drama romántico francés en España (Caldera, en Lafarga, Palacios & Saura, 2002: 245-253; Saura, 2007: 97-120). Ambas ofrecían momentos de lucimiento para la primera actriz, muy aplaudida en la resolución de la muerte de las heroínas que interpretaba (Ballesteros Dorado, 2012a: 275), si bien un sector de la crítica señaló, por ejemplo de la primera, su inmoralidad, crudeza o el encadenamiento de situaciones escabrosas que afectaban a la sensibilidad del público (*Correo de las Damas*, 28-VII-1835: 220).

Junto a estos estrenos, la cartelera madrileña programa también distintas traducciones de Alejandro Dumas. Con la de *Catalina Howard*, firmada por Narciso de la Escosura, Concepción Rodríguez se retira de la escena. La adaptación de *Ricardo Darlington*, que firma Andrew de Covert-Spring,<sup>2</sup> vista en el

2. Para un acercamiento a la identidad, recorrido político, filosofía y creación literaria, adscritas al saintsimonismo y al romanticismo, de este escurridizo y complejo personaje, en realidad José Pablo Andreu y Fontcuberta, pueden consultarse, además de a los que posteriormente se remitan, los trabajos de Juretschke (1954: 9-30); Ramspott & Maluquer de Motes (1976: 65-93); Grau i Meekel (1992:7-25; 1997: 171-192); Sánchez Hormigó

Teatro del Príncipe el 14 de septiembre de 1835, supone uno de los primeros grandes éxitos en la incorporación de sus dramas (Saura, en Santa Bañeres & Lafarga, 2006: 205-211) y de la dama joven, Matilde Díez, a la que la prensa señalaba, desde su contratación para los teatros de Madrid en la temporada anterior, como heredera de Concepción Rodríguez y que venía apropiándose de parte de su repertorio (Soria Tomás, 2021). El crítico de *La Abeja*, con probabilidad Bretón de los Herreros, se mostró condescendiente con la traducción y alabó el trabajo de la actriz:

La señora Matilde Díez ha ejecutado como un ángel el papel de la angelical Jenny. Hubiera enternecido a una piedra con su llanto de desconsuelo, de piedad y de amor. La maestría con que hace resaltar las eminentes cualidades del carácter que representa, hace que parezca más odioso el de su tirano. El público ha recompensado sus esfuerzos con aplausos; y... lo que todavía la debe lisonjear más, con lágrimas (*La Abeja*, 16-VII-1835: 3).

No obstante, reconvenía a la nueva escuela lo inoportuno de exhibir un cúmulo de cuadros truculentos y el carácter explícitamente perverso del protagonista masculino:

preguntemos a los idólatras ciegos del *romanticismo*, si por ventura es justo ni conveniente presentar a los ojos y a los oídos del público todas las verdades; si por más que desgraciadamente haya hombres tan inmorales y tan crueles, que abandonen, y maltraten y asesinen a sus mujeres, pueden verse en la escena sin indignación a un miserable que, no contento con despreciar, con desamparar al ángel de amor y de humildad a quien debe cuanto es y cuanto vale, la ultraja como un villano, la arroja ferozmente contra un mueble o una puerta, de donde se levanta sin sentido, bañada en sangre... y acaba con ella arrojándola por un balcón (*La Abeja*, 16-VII-1835: 2).

En el fondo, lo que se discutía era la operatividad de la escuela romántica dentro de un debate mayor sobre la viabilidad instructiva y moral del teatro y los límites de los argumentos que podían escenificarse como modelos de ejemplaridad. Para Bretón de los Herreros, entre otros, y a pesar de la evolución

---

(1999: XV-CXXX), Jorba (2002: 75-88) y Fontana (2003: *passim*). Estos serían algunos datos relevantes, de lo poco que se conoce, para el tema que nos ocupa: nacido en 1800 en Palma de Mallorca, militar e hijo de militar, se exilia a Francia y afincan en Perpignan. En torno a febrero de 1835 regresa a España, primero: a Madrid. Escribe críticas teatrales y estrena varias traducciones –*El Duque de Braganza*, *Ricardo Darlington*– y una pieza original: *El maniquí*. Intenta sin éxito incorporarse a la Real Junta de Comercio. Se sitúa su paso a Barcelona en torno a la bullanga de agosto. Escribirá en *EV* y *EPL*, cabeceras que dirigirá. Ejerce de poeta dramático del Teatro de la Santa Cruz en la temporada de 1836-1837, labor que posteriormente desempeñará Manuel Andreu Igual, durante la que estrena las traducciones: *El libertador*, *El espía sin saberlo*, *Chitón!*, *Napoléon lo manda* y *Las intrigas palaciegas*.

de sus apreciaciones sobre la escuela romántica, la vía estética adecuada debía ajustarse a la línea clasicista (Miret i Puig, 2004: 139-152). Frente a esta postura, y como ha señalado Manuel Jorba (2002: 75-88), Covert-Spring, junto con otros literatos afines, activará un programa romántico destinado a modificar el gusto del público. Lo hará a través de los textos que se escenifican, entre otros escenarios, en el Teatro Principal de Barcelona, para el que el traductor desempeñará el nuevo cargo de poeta dramático; desde la crítica en prensa –en especial desde *EPL*, *EV* y *El Nuevo Vapor*–, y con la apertura de la Sociedad Filodramática (Fábregas, 1975: 91-92; Menarini, 2002: 163-177; Bacardit & Gibert, 2003: 79-80).

Para el éxito de este programa romántico, Matilde Díez jugará un papel fundamental, pues se la erige como modelo y lo defiende ante determinados ataques que parecen venir de los partidarios de la escuela más moderada, entre ellos los que firma La Sombra de Nino. Las reseñas a sus actuaciones durante la temporada que nos ocupa alcanzan, como señalaron desde varias cabeceras, la desmesura. No eran desinteresadas, pues, al menos para el caso de Covert-Spring, fue la actriz que estrenó la mayoría de sus traducciones y dramas originales, no siempre con fortuna. No salió indemne, por ejemplo, del estreno de *El maniquí o La víctima y la venganza*,<sup>3</sup> verificado el 11 de julio de 1835 en el Teatro del Príncipe, que recibió reseñas negativas tanto en *La Revista española. El Mensajero de las cortes* (13-VII-1835: 3-4), como de Bretón de los Herreros (*La Abeja*, 14-VII-1835: 1). Quizás esta recepción explique determinadas afirmaciones que Covert-Spring incluye en las actuaciones de Matilde Díez y que parecen destinadas a este dramaturgo o a otros afines a los que calificaba de pertenecer, como veremos, a la escuela ecléctica. Del mismo modo que valorará, como superior, la interpretación de Matilde Díez frente a la de Concepción Rodríguez por considerar a esta última excesivamente academicista. Si se propugnaba una nueva escuela literaria –la «armónica», como explicaría desde los postulados del saintsimonismo en sus textos, por ejemplo, sobre *Ricardo Darlington* (Grau i Meekel, 1997: 184-185)–, se necesitaba un nuevo modelo de actor, de artista, que adquiere, en cierto modo, una dimensión trascendente o religiosa. Sea como fuere, desde las publicaciones en las que colabora Covert-Spring cuando se traslada a Barcelona, en torno a agosto o septiembre de 1835, se anunciará la contratación de Matilde Díez para la nueva temporada.

---

3. El lector curioso puede leer los apuntes de la obra conservados en la BHM, Tea-1-130-12.



### Matilde Díez en Barcelona: primera temporada teatral (abril-septiembre de 1836)

La prensa tanto de Barcelona como de Madrid recoge, como apuntamos, desde mediados de febrero y durante marzo de 1836, tanto el anuncio de la contrata de Matilde Díez para Barcelona como su función de despedida (*EV*, 16-II-1836: 4; *Revista Española. Mensajero de las Cortes*, 27-II-1836: 562; 26-III-1836: 2; *Eco del Comercio*, 17-III-1836: 4; 26-III-1836: 4). La madrileña se quejaba de la suerte en la que quedaría su escena: «Si a esto se añade, según se asegura, que la señora Matilde Díez pasa al de Barcelona, el vacío que queda en los de la Capital, es muy mal anuncio para la temporada próxima. Deseamos que esta estimable actriz no nos abandone; en medio de que la falta de la señora Rodríguez nunca podrá suplirse» (*Revista Española. Mensajero de las Cortes*, 17-III-1836: 633). Se informaba de que los actores García Luna, Latorre y Guzmán asumirían la empresa de teatros. En efecto, Carlos Rebollo, tras una última temporada crítica agravada por la epidemia de cólera, la coyuntura bélica y la suspensión del derecho de embargo que le impediría ajustar a los actores más a propósito, traspasó la empresa a estos actores, quienes, poco después, la subrogaron a favor de Ramón Carnicer. Al parecer, Matilde Díez tenía previsto participar en esta empresa, aunque por distintas desavenencias, no del todo claras, terminó ajustándose en Barcelona (AVM, Secretaría, 2-480-53; Ballesteros Dorado, 2012b: 199-203, 299-306 y 369-373). El ajuste vendría facilitado, como apuntó *EV*, por el fin del derecho de embargo, que protestó Rebollo: «Entre tantas reformas como imperiosamente exige la situación actual de los teatros de España, se ha logrado ya esta, y que no es corta, pues proporciona a los empresarios el derecho de adquirir a los actores que más les acomoden, mediante pagarles el precio en que se convengan, y a estos el hacer los ajustes anuales con mayores ventajas, y sin recelo de verse embargados para la corte» (16-II-1836: 4).<sup>4</sup> El mismo diario recordaba la fama que acompañaba a la intérprete:

Cuantos la han visto en la corte están acordes en hacer grandes elogios de sus conocimientos artísticos, facultades físicas, voz, fisonomía insinuante, ojos

---

4. José Manuel Arjona, Asistente en Sevilla, consiguió parar el embargo de la actriz en 1833-1834. Su padre, el actor José Díez, se encontraba el año anterior en esta ciudad. Según la hoja de servicios que se conserva en el AVM, figura como parte del elenco de los de la capital desde 1800. Falleció en 1851. Su hermano, llamado también José, se dedicó a la escena. Según *EV*, en octubre de 1836, fecha que coincide con su matrimonio por poderes, se presenta como galán joven de la compañía dramática de Barcelona (8-10-1836: col. 16). Probablemente se trata del José Díez «menor» que falleció en Manila en 1874 (AVM, Corregimiento 1-79-42; 1-80-12; Secretaría, 4-103-50; 4-161-51; 6-189-11).

expresivos, en fin de cuanto se pide en una primera actriz... Y en el día son tan raras las buenas, que podrá mirarse como una fortuna del público de Madrid el poseer a esta señora, y una prueba nada equívoca de lo que se esmera la empresa en reunir lo mejor que puede encontrarse.

Gracias a las listas publicadas en el *DdB* (29-III-1836: 715-717) conocemos el cuadro tanto de la compañía española, bajo la autoría de Luis María Calderón y dirección escénica de Joaquín Alcaraz, como de la de ópera, que trabajarían durante el año cómico de 1836-1837. La parte principal del elenco masculino lo conformaban, además del director, que haría los papeles de primer galán, Antonio Valero, como sobresaliente y encargado de los papeles cómicos; Miguel Ibáñez, como galán joven y Antonio López, como segundo. El elenco femenino principal lo conformaban Matilde Díez, la primera dama; junto con Juana Galán, como sobresaliente y característica; María Cañete, sobresaliente, dama joven y para los primeros papeles cómicos, y Ramona García, que se encargaría de los de matrona.

Un extenso artículo sin firma, muy probablemente del Covert-Spring o su círculo, publicado en *EPL*, prepara con detalle la presentación de la actriz y se adelanta a posibles objeciones: su juventud –tenía entonces dieciocho años–, su baja estatura. Lo primero no era obstáculo, pues el autor aseguraba haber visto recientemente en Francia a una joven, de apenas doce años, que aventajaba a la mismísima Mlle. Mars. En cualquier caso, las muestras que ya había dado en distintos protagónicos –Jenny, de *Ricardo Darlington*; Clotilde, del drama homónimo original de Soulié, en versión de F y G. Poza; Luisa, probablemente la protagonista de *El marido de mi mujer*, original de Rosier y traducida por Ventura de la Vega– eran garantía de su buen hacer, del que destacaba: «Su dicción pura y elegante, su mímica natural y perfecta, y aquella voz que llega al corazón y le arrebató» (*EPL*, II, cuaderno IX, 1836: 287). Excusaba, por otra parte, la estatura, pues, el talento de la intérprete transformaba una presumible deficiencia en ventaja artística, que afectaba a la emotividad del espectador:

Al presentarse en la escena vemos una niña, y casi estamos por desconfiar del efecto que produzca en nuestros sentimientos; casi al contemplarla en el primer momento de sorpresa estamos por dirigirle una sonrisa de desdén o de piedad. Pero pronto la niña desaparece enteramente, y queda un coloso de belleza, de gracia y de talento. El espectador se siente conmovido, arrastrado, y no siendo ya dueño de moderar sus sentimientos, se identifica de tal modo con la escena que tiene a la vista, que con sus ardientes exclamaciones toma parte en la acción del drama (287-288).

El entusiasta panegírico concluía con la seguridad de que «todos exclamarán que posee este teatro la 1.<sup>a</sup> actriz de la península», mientras informaba de estar ensayando su salida con *El colegio de Tonnington* y *La huérfana de Bruselas*. La

primera, original de Ducange y Bourgoise, era obra bien conocida por el público barcelonés a través de una versión de seis actos que Carolina del Castillo había estrenado en noviembre de 1831, como figura tras el soneto que abre la edición impresa (Ducange, 1831: s. p.) y repuesta por Juana Pérez, en julio de 1833 –función comentada, como vimos, por Vicente Joaquín Bastús– y en enero de 1835, que merecerá un nuevo poema inserto en el *DdB* (7-XI-1831: 2496; 31-VII-1833: 1696; 20-I-1835: 166).

Concepción Rodríguez estrenó la versión de Bretón de los Herreros, en tres actos, los mismos que el original francés, durante la gira por Sevilla de 1830-1831. La reposición de 1834 le valió las críticas de Agustín Azcona, quien reconvino lo inadecuado de su edad para el papel de la joven protagonista, que –afirmaba– convenía más a Matilde Díez. De hecho, fue esta quien continuó interpretándolo en 1835 en la escena madrileña (Escobar, 1976: 45-72; Ballesteros Dorado, 2012b: 150-157). La actriz debutará en Barcelona la tarde del 23 de abril con la versión en seis actos, la que conocían compañeros de reparto –Valero, Ibáñez y Juana Galán repetían los papeles de Tom Love, Morton y Lady Worcester que ya encarnaron en 1831–, aunque si seguimos la información de las críticas debió de modificar determinadas réplicas, probablemente a partir de la versión de Bretón y quizás con la connivencia del poeta dramático del teatro: Covert-Spring.

Una breve nota inserta en *EV* (25-IV-1836: col. 16) alababa la resolución de la actriz en el último acto, el sexto, afirmaba, quien «a una voz grata y bien sentida pronunciación reúne el arte del gesto en grado superlativo». *EPL* incluye una crítica, sin firma, muy positiva a «*El colegio de Tonnington*. Drama en seis actos de Víctor Ducange», en la que se sostiene que había desempeñado «el papel de Elena mucho mejor que todas las actrices que lo habían ejecutado en el teatro de Barcelona». Se centra, además de en el último, en el acto cuarto, donde «Grande fue la sensación que causó *Matilde* [...] cuando *Love* la sorprende haciendo reflexiones acerca de los primeros sentimientos que la inspira, y no lo fue menos la que produjo la hermosísima transición, en la escena inmediata, de un excesivo temor a un contento puro y tan natural en toda la ilusión y candidez de la juventud» (*EPL*, II, cuaderno XI, 1836: 346). De nuevo, un entusiasta Covert-Spring, bajo la firma X, detalla con profusión el estreno (*EV*, 26-IV-1836: col. 12). Nos previene del posible recelo de parte de los espectadores «cuya educación dramática no está todavía a la altura de los conocimientos modernos», describe la expectación del auditorio, sorprendido ante la menuda actriz y procede a analizar su interpretación: el retrato de la niña inocente del acto segundo, en el que sobresale su voz: «dulce, armoniosa, de aquellas que llegan al corazón más sensible»; la naturalidad con la que más

adelante expresa «el encogimiento que produce en Elena la sorpresa de Tom Love, y el precipitado tartamudear con que, echándose en el sillón, responde a las primeras palabras de su amante? ¿Y la inmovilidad con que escucha su declaración? ¿Y aquella sublime transición de la natural timidez, que infunde en una niña los primeros juramentos de un amante, a una instintiva y súbita alegría?». Se detiene en la expresividad que consigue en réplicas muy puntuales del acto sexto –VI, 4–, previas a su expiración. Son réplicas que aparecen en la traducción de Bretón de los Herreros y no en la impresa en Barcelona:

¿Quién dijo nunca mejor que Matilde aquel [¡] *tengo frío!* Muchos, al oírlo, tiritaron como en el mes de enero, y al decir [¡] *tengo miedo!* Volvimos la cabeza arrastrados por un sentimiento espontáneo de pavor. Los lamentables gritos de [¡] *Mamá!*, y la agonía que sucede, obtuvieron tres aplausos generales y consecutivos convenciendo a los más incrédulos de que Matilde es inferior no a su inmensa fama (EV, 26-IV-1836: col. 12).<sup>5</sup>

Covert-Spring concluye con el siguiente símil: «todos dirán muy pronto, con un amigo nuestro, que la naturaleza formara a Matilde para la escena, del mismo modo que a Napoléon para la guerra». La crítica desencadenó una serie de réplicas y contrarréplicas entre este diario y La Sombra de Nino, desde EGN, en la que intervinieron distintos apasionados y detractores de uno y otro articulista. En un primer artículo publicado el 30 de abril, La Sombra de Nino reconvino, con tono peyorativo, «la pomposa y altisonante descripción que hace de la salida de esta recomendable actriz», pues restaba objetividad al análisis de la actuación, de la que, en efecto, destacaba el final: «donde muestra principalmente su saber [...] expresando con mucha exactitud y verdad la combinación y choque de ideas que van sucediéndose en su triste y desordenada imaginación». Tales juicios podrían perjudicarla por desproporcionados:

Bien es menester que la Sra. Díez tenga un alma de aquellas que no conocieron nunca al orgullo porque a la verdad ocasión más propicia para desvirtuarla y envanecerla no será fácil que se le presente si lee esta señora y toma al pie de la letra y según su natural y genuino significado todas las expresiones del articulista. ¿Qué pudiera decirse de Mle. Mars, de la Clairon, de la Luna y de la actriz más eminente en su arte que no haya dicho ya este escritor de la Sra. Díez y nada menos que en su primera aparición en la escena de nuestro teatro...? (EGN, 30-IV-1836: 3).

5. Aparecen en la crítica en cursiva. Puede confrontarse la escena en el texto original con la traducción de Bretón, ambas en tres actos, y las publicadas en Barcelona, en 1831 y 1836, en seis (Ducange & Bourgeois, 1830: 80-83; Ducange, 1831: 191-199 y 1836: 191-199 y Bretón de los Herreros, [1863]: 20-21).

Fontcuberta, de nuevo bajo la sigla X, contestó el 2 de mayo «a la larga filípica con que se sirve honrarnos en el *Guardia Nacional* del 30 de abril». La tacha de hipócrita por no haber reseñado directamente la presentación de la actriz y de gustar, al menos parece insinuarlo, de otras intérpretes a las que esta habría superado:

Porque, desengañémonos, debajo del velo de suave moderación que lleva todo el artículo, se descubre a los ojos menos perspicaces un deseo bastante positivo de disminuir un hecho incontestable, y a pesar de las precauciones oratorias que envuelven las modestas frases de la *Sombra*, hemos visto un vislumbre de sentimientos parciales, una tinta de recuerdos amistosos a favor de otros méritos que ya eclipsara la célebre *Matilde* (EV, 2-V-1836: col. 13).

No cabía la moderación a la hora de valorar a esta actriz, pues tal actitud, a su juicio, correpondría a los eclécticos que «son para nosotros los verdaderos *temblarios* de la literatura» (col. 14). Tampoco procedía compararla con la genealogía de actrices prestigiosas a las que *La Sombra de Nino* había recurrido, porque si bien no había visto interpretar ni a Hipólita Clairón ni a Rita Luna, la actriz española superaba a Mlle. Mars, quien «está muy lejos de poder brillar en todas las cuerdas que vibra con tanto acierto la señora Díez» (col. 14). Compararla con Napoleón había sido, en fin, un ejercicio de modestia: «pues si Matilde nos da en lo sucesivo pruebas relevantes de mayor mérito, aun podremos compararla a los ángeles del cielo o a la virgen de todos los amores!!!» (col. 14).

En ese mismo número, EV notificaba, no obstante, la desigual acogida de *La huérfana de Bruselas* que venía representándose desde el 29 de abril anterior. Las faltas no se debían a Matilde Díez, pues esta «había llenado su parte con mucho talento, y la hubiera llenado mejor, si se hubiera verificado una circunstancia que no podría ocultarse a los ojos menos perspicaces» (col. 14); sino a un discreto Joaquín Alcaraz, encargado de la dirección escénica y del papel del perverso Valter, quien: «debía mostrar más ferocidad en su persona y acciones» (col. 14) y a la cuestionable traducción, según el autor de la nota que firmaba R., plagada de galicismos y faltas gramaticales (col. 15). Probablemente se trate de la traducción de Juan de Grimaldi *El abate L'Epée* o *La huérfana de Bruselas*, a partir de *Thérese ou L'orpoheline de Genève*, de Ducange, que estrenó Concepción Rodríguez en el Teatro del Príncipe el 6 de julio de 1825, interpretó en Barcelona en agosto de 1831 (*DdB*, 1-VIII-1831: 1704) y con la que Matilde Díez debutó el 7 de abril de 1834 como dama joven en Madrid (Gies, 2002: 309-318; *El Universal*, 9-IV-1834: 1; *La Revista Española*, 9-IV-1934: 349).

*La Sombra de Nino* vuelve a tachar de ridículos los argumentos de quien, según afirma, se escondía detrás de las distintas firmas –A., X., R.– de EV (EGN,

4-V-1836: 3). Insistía en que debía moderar sus alabanzas. Se posicionarán a su favor dos contribuciones firmadas por El Fuelle y por El Tuerto en días sucesivos. Respondían, a su vez, a la nota de El Tembleque en la que este censuraba el tono de *La Sombra de Nino* y le instaba a redirigir sus apreciaciones, no hacia la declamación de los actores, sino hacia otras carencias de la escena (EGN, 3-V-1835: 2-3; 5-V-1836: 3; 6-V-1836: 3).

El poeta dramático contestó a estas últimas acusaciones en dos nuevos números de *EV*. En el primero, del 8 de mayo, que firma ya como A. de Covert-Spring, se reconoce autor de aquellos publicados bajo la sigla X. Se ratifica en la superioridad de la actriz española frente a su homóloga francesa. Sus críticas evitarán el justo medio y la complacencia: «No somos ni seremos nunca *temblarios*, y huiremos del *justo medio* tanto en política como en literatura. El eclecticismo es un sistema bastardo. Nosotros le detestamos como el signo más positivo de la hipocresía, y de un *tartufismo* que siempre atacaremos» (col. 14).

Tras esta declaración de intenciones presenta un extenso argumentario a favor de la actriz e invita a rebatirlo. De entrada: «Matilde no es una actriz que venga a principiar su reputación en Barcelona. Es una artista ya formada, de un mérito superior a cuantas existen en el día en nuestra península» (col. 15). Si esto era exagerado, animaba a su contrincante a identificar quién la superaba; le exigía, además, esclarecer qué entendía por sobresaliente, adjetivo que la propia *Sombra de Nino* había dedicado a la actriz. La avalaban sus éxitos en Madrid «emporio de las luces, de la ilustración, y centro donde se reúnen los mejores literatos españoles, un triunfo desconocido desde Máiquez hasta nuestros días», cuyos teatros no habían conseguido reemplazarla y cuya prensa anunció su marcha con la esperanza de un pronto regreso. Fontcuberta recurrió, para apoyar sus argumentos, a la prensa madrileña, pues insertó fragmentos de sendos ejemplares del *Eco del Comercio* y de *La Revista Española* que publicitaron el éxito del estreno de Matilde Díez en Barcelona (18-V-1836: col. 14).

Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, García-Gutiérrez, Eugenio de Ochoa habían elogiado, aseguraba, las creaciones de la actriz. De la nómina de poetas destacados del momento hay una excepción: «Solo un escritor, el boletinista de la Abeja ha escaseado sus elogios, pero ya sabemos qué consideración le ha contenido, y lo que debe esperarse del que reinaba no ha mucho entre viejas y arrugadas musas». Creemos que podría referirse a Bretón de los Herreros y a Concepción Rodríguez. El primero, por ejemplo, censuró a Matilde Díez su falta de adecuación para el papel de Clotilde en la función de despedida del 24 de marzo de 1836 en el Teatro del Príncipe: «aunque lo ejecuta con inteligencia y con la expresiva sensibilidad que es una de las dotes que más la recomiendan,

requiere otra figura más a propósito para representar la mímica de las grandes pasiones, y acaso exige también más práctica del género a que dicho papel pertenece» (*La Abeja*, 26-III-1836: 1). Marcaría así distancia a favor de Concepción Rodríguez –quizás la vieja y arrugada musa–, a quien debía gran parte de sus éxitos. *La Abeja* insertó, apenas unos días antes, la composición «Un sueño. La actriz» en la que, con motivo de su retiro definitivo, se preguntaba: «¿Do la elegida está que te sucede / *Concha*, la sola actriz de España entera? / La corona y la máscara ligera, / ¿quién? ¿quién, después de ti tomarlas pueda?» (19-III-1836: 4).

Una nueva intervención de La Sombra de Nino, en este caso a propósito de *El marido de mi mujer*, traducción de Ventura de la Vega, que protagoniza el 5 de mayo, parece reconducir las desavenencias. El articulista consideraba que el público, en esta ocasión, no había sido capaz de comprender la sutileza con que la actriz interpretó los distintos estados de ánimo por los que transitaba el personaje de Luisa:

Cuando de boca de su tío oyó los supuestos amoríos de su verdadero esposo, con verdad e inteligencia poco común expresó la pasión de los celos que había de aparentar sentir su corazón. La gradación con que pasó de la calma a la curiosidad, y de esta a la zozobra a proporción que oía la revelación del tío; la sucesiva rapidez y consecuente sofocación con que preguntaba; la inquietud que se descubría en su alma al través de una aparente tranquilidad, y hasta de cierta indiferencia y falsa alegría indicada con una irónica sonrisa; los desordenados ademanes que aparentaba querer reprimir, y la incomodidad y rabia con que de vez en cuando superando la pasión a todas las demás consideraciones, expresaba sus sentimientos, lo mismo que la oportuna y bien entendida modulación y cambio de tono, fue a nuestro modo de ver fruto de una meditada reflexión, y expresado con la mayor verdad y mucha inteligencia (*EGN*, 8-V-1836: 3).

Este cambio de actitud podría explicar la entrada de José Güell y Renté para *EPL* «Matilde Díez» (*EPL*, II, cuaderno XII, 1836: 368-371), en la que afirma que: «Al fin se han visto obligados los enemigos de la célebre *Matilde Díez*, a confesar sus méritos y a tributarle los honores debidos a su maestría» y la proponía como modelo de la nueva escuela:

Es necesario reducir a polvo el vetusto edificio de nuestra declamación antigua, y en su lugar entrar en el construido elegantemente en el espacio de un siglo, servido por dignos sacerdotes y habilitado por dignos hijos de nuestra selecta escuela moderna. En ella todo es belleza, todo encanto: por todas partes reina la elegancia, y libre el entendimiento, que entre en su recinto, recobra la libertad, envilecida con el sello de la decrepita antigüedad, que le dio el ser, y rompa las cadenas que forjara la rutina (369-370).

Matilde Díez, continúa, capaz de resolver con solvencia papeles muy diversos, no admitía comparación con predecesora alguna, por el dominio expresivo y emocional que le caracterizaba:

Aumenta el prestigio que la rodea la magia de sus palabras; sus transiciones rápidas y oportunas, y su imponente ademán cautivan el corazón, su voluntad subyuga, y su intrépida y varonil bizarría, sorprendiendo el ánimo de los espectadores, desvanece en todos sus admiradores el pensamiento de investigar principios para examinar prodigios: lo sonoro de su voz y la pureza de su dicción son circunstancias de forzoso influjo para el mejor desempeño de su parte (370-371).

Covert-Spring vuelve a dedicarle unas líneas elogiosas en esta misma revista, en las que ofrece el argumento de la pieza y recuerda su dominio de las transiciones emocionales, en II, 9, ya destacadas por *La Sombra de Nino* (*EPL*, II, cuaderno XI, 1836: 348-350). También detalló la escenificación de *El Trovador*, de García Guitérrez, presentada el 24 de mayo. En las líneas escritas para esta publicación aplaudía la buena acogida del drama «que evidencia que el nuevo género tiene en la capital de Cataluña un número infinito de admiradores y apasionados» (*EPL*, III, cuaderno I, 1838: 28) y la labor de todo el elenco: Galán, Alcaraz, Ibáñez y, en particular, de Matilde Díez, quien «ha contribuido con todos sus hechizos al brillante éxito del drama» (28). Más profusa fue la reseña que publicó en *EV* donde vincula de forma más específica política y literatura. Comparaba, además, a la protagonista con su antecesora Concepción Rodríguez, quien estrenó el papel de Leonor un año antes en Madrid y a la que había aplaudido, por ejemplo, en *Don Álvaro o La fuerza del sino* (Covert-Spring, 1999: 231):

La Sra. Díez no reproduce las maneras de D.<sup>a</sup> Concepción Rodríguez ni sigue su filosófica escuela. Matilde no imita ni copia; la sublime expresión de su mímica la encuentra en su corazón, porque la naturaleza la formó para el teatro. Con esta declaración, que nos arrancan la imparcialidad y la justicia, pretendemos rectificar un error, que ninguno de los escritores modernos que más conocen a *Matilde*, pueden dejar sin respuesta. Y no se crea por esto que tratemos de disminuir en lo más mínimo el sobresaliente mérito de la Sra. Rodríguez, a quien pagamos más de una vez nuestro tributo en los periódicos de la corte, y cuya pérdida para el teatro, sentimos infinito; pero hay pocos puntos de comparación entre ambas actrices y no sabemos cómo pudiera sostenerse lo contrario (*EV*, 24-V-1836: col. 15).

Quizás fue esta una de sus interpretaciones más celebradas en Barcelona, pues pronto se sucedieron las composiciones poéticas que recordaban algún detalle preciso de la pieza. Un soneto, titulado «A Doña Matilde Díez declamando en *El Trovador*» y firmado por J. I. –probablemente Joan Illes i Vidal–, aparece



en *EV* del 29 de mayo y reconstruye el momento en el que apura el veneno –V, 2– (García Gutiérrez, s.a.: 126):

¿Qué bella ninfa adorna nuestra escena  
 Que su placer las almas arrebató,  
 A quien Barcino respetuosa acata,  
 Lauro en su sien tejiendo de azucena?  
*Matilde* es cuyo acento blando suena,  
 Y al corazón más frío le desata  
 De lágrima el caudal, cuando retrata  
 Ardiente amor que la virtud refrena:  
 Al ofrecer a Cristo un pecho amante,  
 Su error mostrarle intento que en el fiero  
 Dolor le abisma: mi convulso brazo  
 Quiere el licor robarle, que abrasante  
 Su labio traga: y al lanzar postrero  
 ¡Adiós!, la busco en el azul regazo.

En *EPL* se insertarán otras dos composiciones sobre el drama. Una de Güell y Renté dedicada al personaje literario: «A Leonor en el drama el Trovador» (*EPL*, III, cuaderno II, 1838: 58-60) y otra, de nueve estrofas, «A Doña Matilde Díez en el papel de Leonor» (*EPL*, III, cuaderno I, 1838: 13-16), de Manuel González; traductor, junto con Fontcuberta, de *Chitón!*, que la actriz estrenará el 9 de julio. El poema recrea la descripción fisiognómica de la expiración de Leonor, debilidad en la voz, la pérdida de la rojez de los labios, el frío del rostro, el brillar de los ojos tristes, en una intérprete que comulga con el espectador desde lo emotivo: «¿Y quién no siente del amor la llama, / Matilde encantadora, / Si te oye hablar de amor? ¿quién no se inflama / Y a su pesar te adora? / ¡Don es tu poder mágico! / Lo que tu labio / Hermoso miente / ¡Quién no lo siente, / Matilde, quién?» (14).

En la función del 4 de junio, que programa la comedia en tres actos *Me voy de Madrid*, de Bretón de los Herreros, y *Casada, viuda y soltera*, Matilde Díez interviene en esta última. El reseñista –firma El Paria–, aclara que, a pesar de la dudosa calidad de la traducción «servilmente del francés, plagada de incomprensibles galicismos», gustó mucho «porque la divina Matilde la realza con toda la magia de su encantadora dicción» (*EV*, 10-VI-1836: col. 15). Cuatro días más tarde vuelve a coger la pluma para defenderla de la relación «Teatro. Cosas que faltan y cosas que sobran en el nuestro», que firma El Tibidavo [sic], pues entre unas y otras este especificaba que: «Falta una primera dama trágica. Sobra alguna dama joven» (*EGN*, 13-VI-1836: 4). En su escrito, El Paria, respondía indignado al repasar el catálogo de protagónicos de la actriz: «Nos falta una 1.<sup>a</sup> dama trágica. ¡Pues qué! La viva y sencilla *Elena*, la apasionada

*Enriqueta*, la ardiente *Luisa*, la entusiasta *Leonor*, la infortunada *Jenny*, no han revelado a los menos inteligentes, como a los corazones más fríos, los talentos inimitables de la divina *Matilde*?» (EV, 14-VI- 1836: col. 14). La capacidad proteica de Matilde Díez resolvía la objeción de que este repertorio pudiera considerarse de una dama joven:

Esta niña, de 18 años, puede arrugar su frente, encorvar su cuerpo, blanquear sus hermosos cabellos, y presentarse en la escena abrumada con el peso de la edad octogenaria, y aun entonces como ahora y como siempre, ningún espectador al verla en el palco escénico, tendría bastante hielo en su alma para permanecer impassible en la luneta. Esta mujer sublime es una actriz tan perfecta, como cabe en la especie humana, y no hay género dramático, cómico o trágico, que no pueda desempeñar con igual maestría. [...] En una palabra, *Matilde Díez* es dama joven, primera dama, característica, graciosa. *Matilde Díez* puede desempeñar todos los papeles de cualquier género y edad, y en toda la península no hay, en este momento, una sola actriz capaz de reemplazarla (col. 14).

Una nueva controversia ocupa las columnas de ambos diarios a partir del polémico estreno de *Ricardo Darlington*, verificado el 11 de junio, que se retiró por inmoral. Manuel González insertó una reseña en la que especulaba sobre los motivos por los que un sector del público reaccionó con desagrado. Una primera hipótesis, respondería al espanto que les causó la veracidad de Dumas al retratar la ambición del protagonista; en cuyo caso, el aparente rechazo no era, al parecer del reseñista, sino un triunfo. Una segunda, atendía a un público para el que el teatro era exclusivamente un medio de escape y diversión; finalidad del teatro muy alejada de la que pretendía el círculo de Fontcuberta. Quedaban a salvo, por un lado, la calidad de la traducción: «porque, además de que se recomienda por sí misma sin necesidad de que nosotros la elogiemos, la mayor parte de los que chichearon, si no todos, están muy lejos de poder conocer su mérito» y, por otro, la interpretación de Matilde Díez en el papel protagonista:

*Jenny*, la desgraciada *Jenny* nos hizo comprender sus situaciones y llorar con ella. Si nos creyésemos capaces de hablar de la Sra. Díez como se merece, sería nuestro mayor placer irla siguiendo en todas las escenas, en todas las palabras, y... siempre hallaríamos que decir y que admirar: pero nosotros solo tenemos un corazón... un corazón que siente a placer de la encantadora *Matilde*, y que todavía se halla angustiado por ella... (EV, 16-VI-1836: col. 15).

*EGN*, por su parte, contestó en una extensa crítica, firmada por L., en la que si bien reconocía su sobresaliente ejecución, sobre todo en el acto tercero, denunciaba la radicalidad de los defensores de la escuela romántica, discutía sobre la efectividad de mostrar el horror en la escena y advertía de lo temerario de programar piezas análogas en el contexto de agitación política que se vivía:

Milita por fin a favor de Barcelona de la mala acogida del *Ricardo* la consideración de las circunstancias del día. Vivimos azorados entre los vaivenes de la política, los peligros de la Patria, el cuidado por la ausencia del hijo o del hermano, la inquietud por el éxito de los combates. Para entrar con el espíritu ya agitado en el teatro, y resistir profundas sensaciones de horror, y de espantosas catástrofes, se necesita un temple de alma tan superior como el que la naturaleza concedió al autor del *Ricardo*; y al fin no ha de ser tampoco un crimen el no haber nacido romántico, ni es culpa nuestra sino nos templó la naturaleza a todos por igual (EGN, 18-VI-1836: 4).

Covert-Spring atendió a estas objeciones en dos artículos en los que presentaba su teoría de la escuela «armónica» derivada de su concepción saintsimoniana de la literatura y de la escena, si bien otros investigadores la consideran síntoma de una moderación en su pensamiento político o cuestionan la claridad y justificaciones de las categorías que establece (EV, 20-VI-1836: cols. 14-15; 27-VI-1836: cols. 15-16; Grau i Meekel, 1997: 171-192; Jorba, 2002: 75-88). Frente a la escuela clásica «que siguen los hombres más atrasados en literatura, aquellos que humildes esclavos de la rutina, no quieren marchar con su siglo, solo tienen ojos sino para contemplar las bellezas de la antigüedad sin reparar que otras hermosuras más frescas y lozanas las eclipsaron para siempre» (EV, 20-VI-1836: col. 14), y a cuyos seguidores –entre los que incluye a Voltaire– etiqueta de absolutistas; la escuela romántica –la de Ducange–, que vincula con el liberalismo pero a la que considera agotada; la ecléctica y del justo medio en lo político, la seguida por Bretón de los Herreros: «cuyas doctrinas consisten en evitar con igual cuidado la frialdad, la insipidez, la inverosimilitud de los clásicos y la exageración en que incurrieron con frecuencia los románticos» (col. 14); nace una nueva, la armónica, de la que Alejandra Dumas, y su *Ricardo Darlington* se yergue como paradigma:

Los hombres de que ahora hablamos, y distinguiremos con el nombre de *armónicos*, vieron que la vida humanitaria se halla tan incompleta bajo un espiritualismo exagerado, como bajo un asqueroso materialismo, y se convencieron de que era ya llegado el tiempo de poner en armonía las distintas facetas de la especie humana, dando satisfacción a las necesidades justas, como lo exigía el estado de nuestra civilización, abjurando el libertinaje del espíritu del mismo modo que el libertinaje de la materia (cols. 14-15).

La lección que el público podría extraer de *Ricardo Darlington* era una lección espiritual que propiciaba imitar la virtud de Jenny y repudiar la maldad de Ricardo. En definitiva, la condición moral de los personajes no invalidaba la funcionalidad del teatro como medio de ilustración: «Dos son los medios que el arte pone en manos de un autor dramático para llenar la condición de

moralidad de que tanto contribuye a la mejora progresiva de nuestra especie: *Inspirar amor a la virtud o bien horror al vicio*» (EV, 27-VI-1836: col. 16).

Cumpliendo con la advertencia que hiciera EPL de impugnar la prohibición de la pieza, Fontcubierta consiguió que esta se revocara y *Ricardo Darlington* volvió a escenificarse el 26 de agosto siguiente (EPL, III, cuaderno I, 1838: 30; EV, 26-8-1836: col. 16). No fue el único drama de Dumas ni la única traducción de Covert-Spring que Matilde Díez protagonizó durante la temporada. En julio estrenará *Chitón!*, en agosto, *Napoleón lo manda*, en octubre *Las intrigas palaciegas* o *El fanatismo religioso*, conocida también con el título de *Catalina de Guisa* (EV, 13-VII-1836: col 13; 13.VIII.1836: col. 16; 18.VIII.1836: col. 15 y 24. X.1836: cols. 12-13). De Alejandro Dumas, escogió *Margarita de Borgoña*, en traducción de García Gutiérrez, para su función de beneficio del 19 de diciembre y *Teresa*, por Ventura de la Vega, como una de sus últimas funciones en la ciudad (EV, 19-XII-1836: 4; 10-1-1837: 1-2). La divina cumplía así con el programa «armónico-romántico» y con lo que se esperaba también de la Sociedad Filodramática, que el círculo de Covert-Spring fundó en la noche del 15 de julio durante un banquete celebrado en la fonda de la Paz en honor del actor Julián Romea, al que asistieron, según (EV, 17-VII-1836: cols. 10-12), además del propio Romea, Manuel González, Fontcuberta, Pere Mata, Ibáñez, Güells, Llausás, Merelo, Fontellas, Vendrell, Beltrán, Torres, Castelló, Rodulfo, Montau, Milá i Fontanals y Molins. La empresa del teatro le había contratado para coprotagonizar varias piezas con Matilde Díez. Representaron, entre otras, *Clotilde*, *Los hijos de Eduardo*, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, *La gata mujer*, *El colegio de Tonnington*, *El Trovador* o *La dama boba*.<sup>6</sup>

6. Los programas pueden seguirse a través de los anuncios insertos en EV durante todo el mes de julio. No puedo detenerme ahora en la polémica que suscitaron sus actuaciones y el enfrentamiento con el actor Pedro Montaña, que pueden seguirse también en la prensa (v. gr., EV, 21-VIII-1836; 31-VIII-1836; 2-IX-1836; 5-IX-1836; 6-IX-1836; 12-IX-1836; 23-IX-1836). Romea aprovechó su estancia en Barcelona para publicar algunos poemas tanto en EV como en EPL. No debió permanecer en Barcelona más allá de finales de julio o principios de agosto. En octubre se casará por poderes con Matilde Díez. Los testigos fueron Manuel González y Covert-Spring. Una copia de la partida de matrimonio se conserva en el expediente abierto a propósito de la solicitud de pensión de viudedad que presentó la actriz en 1869. Dice así: «Dn. Francisco de P. [Motinó] Presbítero Doctor en sagrada Teología y Cura Párroco de S. José de Barcelona, Certifico; que en el folio 19 del libro 1.º de Matrimonios de esta parroquia se halla la partida, que vertida literalmente al castellano, es como sigue: «A los veintiocho del mes de octubre del año mil ochocientos treinta y seis, con dispensa de dos proclamas, y no constando impedimento alguno, Yo el infrascrito Ecónomo de la parroquial Iglesia de Sn. José de esta ciudad, he asistido al matrimonio celebrado entre Dn. Julián Romea, actor de los teatros de la villa de Madrid, Habitante de dicha villa de Madrid, natural de Murcia, hijo de Dn. Mariano y de D.<sup>a</sup> Ignacia Hianguas consortes vivientes; y por él D. José Díez, habitante en esta ciudad, su

La Sociedad Filodramática de Barcelona, bajo la presidencia de Manuel González y secretaría de Covert-Spring, nombró presidente honorario a Alejandro Dumas y tenía como objetivo principal: «contribuir, por cuantos medios dicte a sus individuos el amor a la literatura dramática, a los adelantos de este ramo de los conocimientos humanos, que reclaman imperiosamente las necesidades del siglo» (Sociedad Filodramática, 1836: 1-2). En la sesión del 15 de septiembre, en la que se propuso la admisión de Matilde Díez, Fontcuberta, cumpliendo con el artículo 8 del reglamento de la Sociedad, leyó el discurso «Los Poetas y los actores» (EV, 17-IX.-1836: cols. 9-12; 19-IX-1836: 13), que Grau i Meekel ha analizado en la dimensión religiosa que este concede al teatro y la casi mesiánica que debieran adquirir los artistas, en general, y los poetas y actores en particular (1997: 171-192). Estos últimos no estaban en condiciones de asumirla. Solo sería posible:

Quando los hombres que la sigan sean los más dignos por sus conocimientos y virtudes, entonces la enseñanza pública a que están destinados, producirá los bienes que en vano deseáramos de otro modo. Mientras el teatro no deje de ser el recurso de la pereza, el ocio, de la holganza, de la ignorancia, y acaso de la corrupción de las costumbres, no esperamos que sea ocupada dignamente la cátedra del pueblo. Los monjes perdieron su influjo y su prestigio desde que tuvieron que decirle: *haz lo que te digo y no hagas lo que hago*. Luego que los actores puedan decir al público: *imitad nuestro ejemplo, las lecciones que os damos en escena, las comprende nuestra cabeza y las siente nuestro corazón; nuestras acciones están de acuerdo con nuestras palabras*, entonces, y solo entonces el teatro será grande y su misión sagrada [i] (EV, 17-IX-1836: col. 12).

No era la primera vez que Covert-Spring (1999: 323-325) reflexionaba sobre el actor, su consideración social y su formación, que debía revisarse para atender a su nueva misión artística. Misión que solo unos pocos ejemplos del día, como Matilde Díez, estaban en disposición de desempeñar.

El poema de Pere Mata, «Matilde», publicado el 4 de septiembre, día en que se inaugura la segunda temporada, quizás admitiría una lectura dentro de

---

legítimo Procurador, según escritura de poder que obra en las diligencias de la Curia, otorgada a los diez y seis de Agosto próximo pasado ante Dn. José Marí, Pbro=Notario Apostólico de la Audiencia Archiepiscopal de dicha villa de Madrid: y D.<sup>a</sup> Matilde Díez, soltera, natural de Madrid, y habitante en Barcelona en esta parroquia de Sn. José, hija de D. José, y de D.<sup>a</sup> María Benita Hermida, consortes vivientes. Habiéndolos interrogado y dado su mutuo consentimiento los citados contrayentes por palabras de presente, los he unido en matrimonio, según rito y ceremonia de N. M. Iglesia; estando presentes por testigos D. Mariano González, auditor de Guerra interino, y Dn. Andres Cover Sprich [sic], Principal redactor del nuevo Vapor= Magín Valls Pbro. Ecónomo» (AVM, Secretaría, 6-352-8). Se ratificó el 14 de febrero de 1837 en la Parroquia de San Sebastián (APSSM, Libro 40 de matrimonios, fol. 249).



- BALMASEDA, J. G. (1881), «La actriz española», en F. Sáez de Melgar (ed.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, Juan Pons, pp. 63-77.
- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2012a), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1821-1840)*, I, Logroño, IER.
- BALLESTEROS DORADO, A.I. (2012b), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1821-1840)*, II, Logroño, IER.
- BARATECH ZALAMA, M.<sup>a</sup> T. (1991), «Julián Romea: reseña de su homenaje póstumo», *Villa de Madrid*, XXVIII, 103. I, pp., 55-65.
- BARBA DÁVALOS, M. (2014), «La figura de la canta-actriz en el drama romántico español durante la Regencia de María Cristina de Borbón», *Quadrivium*, 5; <<http://avamus.org/es/la-figura-de-la-canta-actriz-en-el-drama-romantico-espanol-durante-la-regencia-de-maria-cristina-de-borbon/>> [consulta: 5 abril 2021].
- BASTINOS, Antonio J. (1914), *Arte dramático español contemporáneo. Bosquejo de autores y artistas que han sobresalido en nuestro teatro*, Barcelona, Imp. Elzeviriana.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. ([1863]), *El colegio de Tonnington o La educanda*, Madrid, Imp. de F. Escámez.
- CALDERA, E. (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.
- CALDERA, E. (2002), «La *Lucrecia Borgia* que se estrenó en el Teatro del Príncipe», en F. Lafarga, C. Palacios & A. Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 245-253.
- COVERT-SPRING, J. A. [J. A. Fontcuberta] (1999), «Misceláneas diáglóticas, políticas y literarias [1836]», en J. A. Covert-Spring, *Escritos Saint-Simonianos*, ed. A. Sánchez Hormigo, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda.
- DIEGO, E. de (1996), «La educación artística en el siglo XIX: todo menos pintoras. La mujer profesora de dibujo», en M.<sup>a</sup> J. Matilla y M. Ortega (eds.), *El trabajo de las mujeres. Siglos XVI-XX*, Madrid, pp. 481-488.
- DUCANGE, V. & A. Bourgeois (1830), *Le couvent de Tonnington ou La pensionnaire*, París, A. Boulland.
- DUCANGE, V. & A. Bourgeois (1831), *El colegio de Tonnington o La educanda, drama en seis actos*, Barcelona, Imp. de A. Bergnés.
- DUCANGE, V. & A. Bourgeois (1836), *El colegio de Tonnington o La educanda, drama en seis actos*, Barcelona, Impr. de Oliva.
- DUVIGNAUD, J. (1966), *El actor. Bosquejo de una sociología del comediante*, Madrid, Taurus.
- ESCOBAR, J. (1976), «Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral en la temporada de 1834», *Nueva Revista de Filología Española*, XXV, pp. 45-72.
- FÀBREGAS, X. (1975), *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona, Curial.

- FONTANA, J. (2003), *La revolució liberal a Catalunya*, Lérida, Pagès Editors.
- FUNES, E. (1894), *La Declamación Española I. Bosquejo histórico-crítico*, Sevilla, Tip. de Díaz y Garballo.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, A. (s.a.), *El trovador*, Madrid, Cía Iberoamericana de Publicaciones.
- GIES, D. T. (1988), *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as impresario and government agent*, Cambridge, Cambridge UP.
- GIES, D. T. (2002), «Otra vez Grimaldi: Bouilly, Ducange y “La huérfana de Bruselas” (1825)», en F. Lafarga, C. Palacios & A. Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 309-318.
- GÓMEZ TODO, S. (2014). *De cómicas a damas de la escena: representaciones de la actriz en España (1770-1870)*. TFM. Institut Universitari de Cultura / Universitat Pompeu Fabra; [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22068/Gomez\\_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/22068/Gomez_13.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [consulta: 10 abril 2021].
- GRACIA BENEYTO, C. (1997), «La iconografía del actor como documento», en E. Rodríguez Cuadros (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, II, Valencia, Universitat de València, pp. 411-478.
- GRAU I MEEKEL, M. (1992), «Andrew Covert-Spring: assaig de construcció d'un personatge», *Els Marges*, 45, pp. 7-25.
- GRAU I MEEKEL, M. (1997), «Romanticisme, estètica saint-simoniana, «escuela harmònica». Les idees literàries d'Andrew Covert-Spring», en *El Segle romàntic*, Vilanova i la Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 171-192.
- JORBA, M. (2002), «Els romàntics radicals», *Barcelona quaderns d'història*, 6, pp. 75-88.
- JURETSCHKE, H. (1954), «Del romanticismo liberal en Cataluña», *Revista de Literatura*, t. 6, 11-12, pp. 9-30.
- La perla del teatro español. Biografía de la actriz Matilde Díez (1855)*, México, Imp. de F. Escalante y Comp.
- LEDESMA, J. (1929), *Julián Romea. Breves apuntes biográficos*, Murcia, Tip. San Francisco.
- MARTIN-FUGIER, A. (2008), *Comédiennes, Les actrices en France au XIXe siècle*, París, Complexe.
- MENARINI, P. (2002), «El teatro como espacio para el debate: El caso de J. A. de Covert-Spring», en *Los Románticos teorizan sobre sí mismos*, Bolonia, Il Capitello del Sole, pp. 163-177.
- MIRET I PUIG, P. (2004), «Bretón de los Herreros, crítico teatral ante el drama romántico francés», *Salina*, 18, pp. 139-152.
- MORALES VILLAR, M.<sup>a</sup> C. (2019), «Alumnas, maestras y cantantes: la formación vocal de las mujeres en el siglo XIX en España», *Revista electrónica de LEEME*, 44, pp. 102-116; <<https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/15675/14560>> [Consulta: 17 abril 2021].



- MORNAT, I. (2008), «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices», en P. Fernández y M. L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida: discurso y representación sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, pp. 447-458.
- RABATÉ, C. (2007), ¿«Eva o María»? *Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RAMSPOTT, A. & J. Maluquer de Motes (1976), «Romanticisme i Saint-Simonisme a Catalunya en temps de la revolució (1835-1837)», *Recerques: història, economia, cultura*, 6, pp. 65-93.
- REYES, A. de los (1977), *Juliá Romea. El actor y su entorno*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio.
- ROMEA, J. (2009), *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid; Los héroes en el teatro*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Fundamentos.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988), «El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 257-286.
- SALA VALLDAURA, J. M. (2000), *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lérida, Milenio.
- SÁNCHEZ, R. (2009), *Señoras fuera de casa. Mujeres del XIX: la conquista del espacio público*, Madrid, Catarata.
- SÁNCHEZ HORMIGO, A. (1999), «Estudio preliminar. Economía, política y Saint-Simonismo en la época romántica», en J. A. Covert-Spring, *Escritos Saint-Simonianos*, ed. A. Sánchez Hormigo, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, pp. XV-CXXX.
- SANSANO, G. (2021), «Theatre spaces in Barcelona, 1800-1850», en Elisa Martí López (coord.), *The Routledge Hispanic studies companion on the Nineteenth-Century Spain*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 325-338.
- SAURA SÁNCHEZ, A. (2006), «José Andrew de Covert-Spring, traductor de Dumas: «Ricardo Darlington»», en À. Santa Bañeres y F. Lafarga (coords.), *Alexandre Dumas y Víctor Hugo: viaje de los textos y textos de los viajes*, Lérida, Universitat de Lleida, pp. 205-211.
- SAURA SÁNCHEZ, A. (2007), «Acercamiento literario y biográfico a Pedro Ángel de Gorostiza y Cepeda: documentos y pistas sueltas», *Literatura Mexicana*, 18.2, pp. 97-120.
- SEPÚLVEDA, R. (1888), *El Corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del Teatro Español*, Madrid, Fernando Fe.
- SIMÓN PALMER, C. (2002), *Actividades públicas de las madrileñas en la I República*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- Sociedad Filodramática (1836), *Reglamento*, Barcelona, Brusi.
- SORIA TOMÁS, G. (2010), *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos.

- SORIA TOMÁS, G. (2015), «L'escola d'interpretació dels Romea-Díez. Actuar i formar actors a la fi del segle XIX», en A. Amo y A. Mestres (eds.), *L'interpret del teatre naturalista a l'escena digital*, Valencia, PUV, pp. 49-66.
- SORIA TOMÁS, G. (2020), «La apertura de la Cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música. Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)», *Revista de historiografía*, n.º 34, pp. 369-400; <<https://doi.org/10.20318/revhisto.2020.5552>> [Consulta: 29 abril 2021].
- SORIA TOMÁS, G. (2021), «Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. Aceptado para su publicación. En prensa.
- SORIA TOMÁS, G. & E. Pérez-Rasilla (eds.) (2008), *Tratado declamación o Arte Dramático*, de V.J. Bastús, Madrid, Fundamentos.
- SUBIRÁ, J. (1950), *El Teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, Instituto Español de Musicología.
- SUERO ROCA, M.<sup>a</sup> T. (1987), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830, I*, Barcelona, Institut del Teatre.