

COMPAÑÍAS DRAMÁTICAS ITALIANAS EN MADRID (1857-1884)

A mi hija Irene, como si estuviera

Desde la década de los cincuenta hasta finales del siglo XIX la actividad teatral en Madrid se fue incrementando considerablemente. Se inauguraron muchos coliseos, de diferente categoría. Con el fin de atender a las nuevas necesidades y a la creciente demanda del público, aumentó la producción dramática y lírica. Las empresas intentaban ofrecer al comienzo del año cómico una programación novedosa y atractiva. Además de las numerosas compañías dramáticas españolas que actuaron durante estos años, de vez en cuando encontramos también la presencia de otras extranjeras, francesas e italianas¹. En el presente estudio me ocupo del teatro representado en lengua italiana por las compañías dramáticas que sucesivamente pasaron por Madrid, al frente de las cuales se encontraban prestigiosos actores. El periodo acotado comprende desde 1857 hasta 1884², es decir, desde que llegó la primera de ellas, con la gran trágica Adelaida Ristori (que volvería en 1859 y 1878), hasta la temporada en que trabajó por tercera y última vez la de Ernesto Rossi, quien ya había estado en 1866 y 1868. Entre medias estuvieron también las de Filippo Prospero con Carolina Santoni (en 1861 y 1862), Carolina Civili (en 1864, 1865, 1866), Tomasso Salvini (en 1869), Achille Majeroni (en 1870, 1871 y 1872) y Giacinta Pezzana (en 1873).

¹ Sobre las representaciones en francés, véase Ojeda y Vallejo (2003) «El Teatro Francés de Madrid (1851-1861)». *Revista de Literatura*. 65. 130. 413-446.

² En un trabajo previo, Lidia Bonzi y Loreto Busquets (1995) han estudiado la actividad de las compañías teatrales italianas en Madrid y Barcelona entre 1885 y 1913.

Para la realización de este trabajo ha sido fundamental la información suministrada por los numerosos diarios y revistas de la época. En ellos se anunciaba la próxima llegada de cada una de las compañías para trabajar en un determinado teatro, la lista de actores que las integraban, el repertorio de obras que traían, el tiempo de estancia previsto, así como el día a día de las funciones que se programaron. Además de esta información objetiva, hemos podido conocer y contrastar las opiniones de los principales críticos teatrales del momento por medio de las reseñas y otros artículos que publicaron a raíz de las representaciones.

Siguiendo un orden cronológico, en las páginas siguientes expondré de forma sucinta los aspectos más relevantes de las actuaciones de cada una de estas compañías. Al final incluyo un detallado listado de todas las obras representadas.

A principios de agosto de 1857 los periódicos de Madrid daban la noticia de que a mediados del mes siguiente la célebre **Adelaida Ristori**³, con su compañía dramática, llegaría a la capital para dar una serie de funciones en el teatro de la Zarzuela. Traía como director de escena a Luigi Bellotti-Bon, que, además de ser un buen primer actor cómico, era un distinguido autor teatral⁴. La actriz venía precedida de una gran fama por los éxitos obtenidos tanto en su país como en Francia, Alemania o Inglaterra. Retirada ya de la escena la gran trágica francesa Rachel⁵, la italiana ya no tenía rival. La empresa del citado coliseo mostraba su sa-

³ En varios periódicos aparecieron los principales datos biográficos de la actriz, la mayor parte de ellos siguiendo la *Biografía de Adelaida Ristori* escrita por Enrique Montazio y traducida al castellano por Miguel Pastorfido (Madrid, Imprenta Nacional, 1857). Había nacido en la localidad italiana de Cividale del Friuli, el 29 de enero de 1822. Hija de actores, comenzó muy pronto a trabajar en el teatro. Como dama joven actuó en la compañía del actor Moncalvo. Posteriormente entró en la Real Compañía Sarda, bajo la dirección de Gaetano Bazzi, autor de uno de los mejores tratados de declamación [*Primi erudimenti dell'arte drammatica per la recitazione e la mimica*]. Allí también recibió enseñanzas de la gran actriz Carlota Marchioni, y más tarde, cuando ésta se retiró, continuó en la compañía al lado de otra gran artista, Amalia Bettini. Posteriormente pasó a formar parte de la Compañía Ducal de Parma, con Mascherba y Domeniconi. En 1847 se casó con el marqués Giuliano Capranica del Grillo y durante un tiempo se vio obligada a dejar el teatro. Regresó a la escena dos años más tarde para dedicarse preferentemente a la tragedia. En este género su maestra fue la veterana y excelente actriz Carolina Internari, que había estado muy bien relacionada «con varias eminencias de la literatura y de la poesía italianas». Aconsejada por ella, fue descubriendo los secretos de la declamación clásica. Al verla actuar en *Mirra* y *Maria Stuarda*, la Internari exclamó: «¡Tú serás reina!» Efectivamente, no tardaría en convertirse en una de las grandes trágicas europeas. Su primer viaje profesional importante, fuera de su patria, fue el que realizó a París en 1855.

⁴ *La Discusión*, 16 de septiembre de 1857.

⁵ Elizabeth-Rachel Félix, sólo un año más joven que la Ristori, había sido durante casi dos décadas la más admirada intérprete de las heroínas de las tragedias de Corneille y Racine, cuando, a finales de 1855, se vio obligada a abandonar los escenarios por su delicada salud. Falleció el 3 de enero de 1858.

tisfacción por «ofrecer al culto público de Madrid un espectáculo que por su novedad y su importancia artística» era merecedor de figurar en nuestra escena⁶. Así mismo, anunciaba que elevaría el precio de las localidades para cubrir los «crecidos gastos» que dicho espectáculo iba a originar. Hubo quienes pensaban que se había arriesgado mucho al contratar a una actriz tan cara para verla representar tragedias clásicas en idioma italiano. Otros, por el contrario, más optimistas, presagiaban el triunfo de la Ristori, al igual que había sucedido en diferentes auditorios europeos para los cuales su idioma también resultaba extraño. De hecho, en ese momento estaba siendo muy aplaudida ante el entendido y exigente público londinense⁷.

El repertorio que presentó estaba compuesto básicamente por tragedias. *Medea* de Legouvé fue la elegida para su debut⁸, la noche del 16 de septiembre, y para su puesta en escena se estrenaron dos decoraciones pintadas por Luis Muriel. En sucesivas funciones representó *Maria Stuarda* de Schiller, *Mirra* de Alfieri, *Pia de Tolomei* de Carlo Marengo, *Camma* de Giuseppe Montanelli, *Macbeth* de Shakespeare, *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico, *Fedra* de Racine y *Giuditta* de Paolo Giacometti. Esta última había sido escrita por encargo de la actriz y la representó por primera vez en esta ocasión. Además de tragedias, la Ristori traía dos dramas (*Fazio* de Milman⁹ y *Adriana Lecouvreur* de Scribe), una comedia (*La locandiera* de Goldoni) y varias piezas breves para ser representadas a modo de fin de fiesta (*I guanti gialli*, *I gelosi fortunati*, *Il pusillanime* y *La collerica*).

Para que los espectadores pudieran seguir la representación de las obras declamadas en italiano, idioma que buena parte de ellos desconocían, se prepararon, ex profeso, ediciones traducidas al castellano¹⁰. Así mismo, muchos periódicos publicaron sinopsis, más o menos extensas, de los argumentos. El crítico Juan de la Rosa hizo referencia a ello en uno de sus artículos:

⁶ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 27 de agosto de 1857.

⁷ *La España*, 11 de agosto de 1857.

⁸ El nombre del autor cuya obra se repite en diferentes repertorios sólo se cita la primera vez.

⁹ Henry Hart Milman escribió *Fazio*, or *The Italian wife* como tragedia en cinco actos. Francesco Dall'Ongharo la tradujo al italiano como drama en cinco actos, que es el que representó la Ristori. José D'Araujo lo vertió al castellano en 1857.

¹⁰ En la Biblioteca Nacional, bajo la signatura T/26698, se encuentran, encuadernadas en un mismo volumen, además de la biografía antes mencionada, casi todas las obras del repertorio de la Ristori representadas en Madrid, editadas en 1857, en edición bilingüe, es decir, en lengua italiana y su correspondiente traducción española. Los traductores españoles fueron Miguel Pastorfido, Santiago Infante de Palacios, A. Leopoldo Bruzzi, José D'Araujo y José Núñez de Prado. Esta colección facticia contiene los siguientes títulos: *Adriana Lecouvreur*, *Camma*, *I gelosi fortunati*, *La collerica*, *Fazio*, *Francesca da Rimini*, *Giuditta*, *Macbeth*, *Maria Stuarda*, *Medea*, *Mirra*, *Pia de Tolomei* y *Rosmunda*.

Figuraos a cada espectador con un ejemplar en la mano de la tragedia que se ejecuta, leyendo con avidez la versión castellana escrita en la misma plana del original, para poder saborear y comprender bien sus situaciones y su argumento; mientras que otros más modestos, no haciendo maldito el caso de las doctrinas políticas de *El León Español*, repasan en su boletín de espectáculos el argumento de la tragedia. Si sois observadores, notaréis en los primeros los que han adquirido la tragedia por la cantidad de seis reales, cierta superioridad sobre los segundos, que, por solo cuatro tristes cuartos han comprado el periódico, que desde las aristocráticas regiones del poder desciende con admirable estoicismo a las puertas de los teatros. [...] Digámoslo sin miedo; para nosotros el mayor triunfo de la sublime trágica italiana es el haber conseguido que los españoles, de suyo tan indolentes, se hayan convertido desde su venida a Madrid en modelo de aplicación¹¹.

A partir de la primera representación, la Ristori levantó oleadas de entusiasmo. Las reseñas se multiplicaban y daban buena cuenta de su extraordinaria categoría artística, singularizando los momentos más inspirados en cada una de sus actuaciones. Pedro Antonio de Alarcón le dedicó varios artículos, a cual más laudatorio:

Todo lo que hace, todo lo que dice, todo lo que piensa es digno de mención y elogio, imposible de narrar, superior a nuestras fuerzas. Sólo diremos para concluir, que tenemos la seguridad de que el poeta que entregue una obra a la Ristori, para que la represente, puede exclamar después de haberla visto: Hay quien conoce a mis personajes mejor que yo¹².

Antonio María Segovia encontró en ella todas las cualidades que a su parecer debía reunir una buena actriz: figura agradable, voz armoniosa, además noble, facciones bien proporcionadas, ojos hermosos y de mirada penetrante, cabeza bien modelada, el cuello erguido, etc. Pero, lo que la hacía más sobresaliente era la «inconcebible movilidad de su fisonomía»:

No solamente consigue la señora Ristori pintar en su semblante los diversos afectos que animan al personaje de que se reviste, todos, desde el movimiento más vivo de la pasión violenta hasta los más delicados matices de la compasión o la ternura, sino que tiene la extraordinaria habilidad de cambiar en un segundo, y con tanta propiedad como rapidez, el ademán y el gesto.

¹¹ *La Iberia*, 2 de octubre de 1857.

¹² *La Época*, 29 de septiembre de 1857.

Superaba también la Ristori dos pruebas de buen actor, en las que tanto destacaba el gran Isidoro Máiquez: «la de la escena muda, que propiamente se llama la de aquellos momentos en que los interlocutores se expresan sólo con la acción mímica sin el auxilio de las palabras, y además lo que en términos de teatro se llama saber escuchar¹³».

En otro artículo posterior, Segovia aprecia que la ejecución del extenso y difícil repertorio que trae la Ristori, con sus bellezas y defectos, proporciona a la actriz la ocasión de lucir «sus maravillosas dotes en la expresión de cuantos afectos y pasiones forman la extensa escala del corazón humano». Por otra parte, el propio repertorio, compuesto mayoritariamente por tragedias adaptadas al gusto moderno, le permite dar su opinión sobre una debatida cuestión en torno a la tragedia clásica. Dirigiéndose a los defensores a ultranza del clasicismo riguroso y puro, trata de hacerlos entender que el modelo literariamente adecuado a la época y sociedad de Esquilo, Sófocles y Eurípides ha tenido que sufrir necesariamente modificaciones por sus imitadores posteriores, desde Séneca hasta Alfieri o Montanelli, atendiendo a los grandes cambios ideológicos que se han ido produciendo en la sociedad de las diferentes épocas. Tras estas consideraciones, viene a reconocer que

la sociedad moderna necesita formas y resortes dramáticos especiales. Sirva de ejemplo la *Medea* de Legouvé, tres veces repetida en Madrid por la Ristori, y la más aplaudida del repertorio. Ciertamente difiere de la de Eurípides y de la de Corneille, y nadie se atreverá a negar que la heroína del moderno autor francés dista infinito de ser aquella terrible maga que la fábula nos pinta: su carácter se ha modelado sobre tipos más análogos a nuestras ideas, y el corte del drama es más conforme a nuestros gustos literarios¹⁴.

Pensando en una nueva visita a España, la Ristori pidió que le eligieran seis dramas de nuestro teatro para ser traducidos al italiano y ser representados por ella en esa próxima ocasión. Las obras escogidas fueron las siguientes: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla; *La hija del aire* (2ª parte) de Calderón; *Los amantes de Teruel* y *Doña Mencía de Hartzenbusch*; *La Rica-hembra* de Tamayo y Fernández Guerra, y *Locura de amor* de Tamayo. Parece ser que quien se encargó de hacer esta selección fue Pedro Antonio de Alarcón¹⁵.

¹³ *La América*, 24 de septiembre de 1857.

¹⁴ *Ibidem*, 8 de octubre de 1857.

¹⁵ Véanse *El Clamor Público* y *La Iberia*, 13 de octubre de 1856. De la única que tenemos constancia que se tradujo al italiano y se incluyó en el repertorio de la Ristori fue *Locura de amor*, bajo el título de *Giovanna la Pazza*. En *La Iberia*, del 4 de septiembre de 1859, se da la noticia de que la trágica italiana estaba ensayando esta obra para representarla en Cádiz.

Para la función de despedida, la noche del viernes 16 de octubre, la Ristori volvió a interpretar la obra estrenada el sábado anterior, la tragedia bíblica en cinco actos *Giuditta*. Varios críticos coincidieron en señalar que la actriz estuvo sublime en el papel de la protagonista, muy por encima de lo que había hecho anteriormente. Se dijo que «el éxito que ha alcanzado en Judit ha sido de esos que dejarán honda impresión en la memoria de cuantos anoche la admiraron¹⁶.»

La estancia en Madrid de la prestigiosa actriz había sido todo un acontecimiento. Juan de la Rosa lo resumió en los siguientes términos: «A pesar de que este pueblo es entusiasta, jamás se ha dejado arrebatar por ningún artista hasta el extremo que lo ha hecho con la Ristori». Consideraba que su paso había dejado tras de sí un rastro luminoso que habría de «servir de noble estímulo a nuestros artistas y a nuestros poetas¹⁷». Pasado cierto tiempo, atribuiría a la intérprete italiana el gran mérito de haber logrado que la tragedia clásica cobrara nueva vida en nuestra escena:

La tragedia, y mucho menos la tragedia clásica, no había podido vivir en España; había muerto. Pero llegó la Ristori, y la tragedia resucitó; el público entusiasmado corrió todas las noches a aplaudir con nuevo furor; las localidades se revendieron a un precio tres veces mayor del que tenían señalado, y concluido el número de representaciones, la empresa se encontró con ganancias, y la eminente trágica volvió a Francia cargada de laureles¹⁸.

En las Navidades de 1859 la Ristori vuelve a Madrid por segunda vez, finalizando su gira por España y Portugal, para dar una serie de funciones en el Teatro Real y en el Teatro Variedades (que por entonces se denominaba Teatro Francés). Esta vez traía en su compañía a dos artistas de renombre, Achille Majeroni y Carolina Santoni¹⁹. Los restantes actores eran prácticamente los mismos que la vez anterior. La lista de obras que llevó a escena comprendía muchas de las representadas en su primera visita²⁰. Entre los títulos nuevos encontramos las tra-

¹⁶ *La Iberia*, 11 de octubre de 1857.

¹⁷ *Ibid.*, 17 de octubre de 1857.

¹⁸ *Ibid.*, 31 de julio de 1859.

¹⁹ La lista completa de esta compañía era la siguiente: Adelaida Ristori, Carolina Santoni, Giuseppina Biagini, Elvira Glech, Marietta Bergonzoni, Graciosa Majeroni, Luigia Pichiottino, Luigia Glech, Achille Majeroni, Pascuale Tessero, Giovanni Maria Borghi, Giulio Buti, Torello Bartolini, Napoleone Majeroni, Federico Verzura, Giovanni Mangheroni, Giacomo Glech, Pietro Boccomini, Brunone Lanata, Césare Ristori, Odoardo Majeroni, Erminio Pescatori y Doménico Pichiottino. (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 17 de diciembre de 1859.)

²⁰ Las repuestas fueron *Giuditta*, *Maria Stuarda*, *Medea*, *Pia de Tolomei*, *Fedra*, *Camma*, *Adriana Lecouvreur* y *Francesca da Rimini*.

gedias *Poliutto* de Corneille, *Bianca Maria Visconti* de Giacometti y *Cassandra* de Somma y los dramas *Angelo tiranno* di Padova de Victor Hugo y *Elizabetta Regina d'Inghilterra* de Giacometti. Cabe señalar que unos meses antes, en sus actuaciones por Andalucía, Adelaida Ristori había estrenado con gran éxito la versión italiana de *La Locura de amor* de Tamayo, traducida por Dall'Ongaro con el título de *Giovanna la Pazza*²¹. Sin embargo, a pesar de que se esperaba que también pusiera esta obra en Madrid, no llegó a hacerlo.

Empezó sus actuaciones en el Real el 22 de diciembre, poniendo una vez más la tragedia bíblica, también llamada patriótica, *Giuditta*, que tantos aplausos había recibido en su estreno en la Zarzuela y luego recibiría en toda Europa. Su autor, Giacometti, agradecido, preparó a la Ristori otra obra, la tragedia en cinco actos *Bianca María Visconti*, para que la estrenara la noche de su despedida, que tuvo lugar el 21 de enero de 1860²². Durante el tiempo que estuvo, tanto en el Real como en el Variedades, no defraudó a los muchos admiradores que tenía. *Medea* volvió a ser la favorita y la más solicitada. La impresión que produjo también esta vez no pudo ser mejor:

Plaza ahora a la gran trágica del mundo Adelaida Ristori. Ella sola llena el anchuroso escenario. Las dos terceras partes del público que la escucha no entiende el italiano, lo cual no le impide aplaudir y entusiasmarse. ¿En qué consiste esto? En que la Ristori habla con su fisonomía, con su ademán y con todo su cuerpo. Cuando se repliega sobre sí, lo mismo que cuando deja estallar las violentas pasiones que la agitan, sabe establecer entre ella y los espectadores esas corrientes magnéticas que, fundiendo en una sola todas las almas y todas las inteligencias, transportan al auditorio a las desconocidas regiones donde reside el genio de los grandes artistas²³.

A principios de septiembre de 1861 llegó a la corte otra compañía dramática, dirigida por el actor Filippo Prospero²⁴, que traía como artista principal a Ca-

²¹ Consta que se representó con gran éxito el 6 de octubre en el Teatro de San Fernando de Sevilla. (*La Época*, 12 de octubre de 1859).

²² La citada tragedia se publicó en Madrid, Imp. Española de los Sres. Nieto y Cia., 1860.

²³ *La Iberia*, 25 de noviembre de 1859.

²⁴ La lista de actores de esta compañía era la siguiente: Carolina Santoni, Carlotta Preda, Elisa Gianuzzi, Marietta Moro, Adelaide Ramille, Marietta Begonzoni, Ercolina Bassi, Elvira Perini, Laura Romalli, Chiara Perier, Filippo Prospero, Giuseppe Pietriboni, Napoleone Buaretti, Giuseppe Calvatti, Giovanni Ventura, Luigi Moro, Giuseppe Rassi, Giorgio Gusmani, Leopoldo Zauon, Filippo Lottini, Cesare Mello, Carlo Belloti, Paolo Cianuzzi, Carlo Romilli y Ettore Moro. (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1º de septiembre de 1861). No obstante, faltan en esta relación algunos nombres como el del primer actor cómico Toretto Bartolini o el de la actriz Leontina Papá, que figuran en el reparto de algunas obras.

rolina Santoni, quien, según ya hemos indicado, había venido con la Ristori dos años antes²⁵. Su escenario iba a ser ahora el del Teatro del Príncipe, desde el 5 al 17 de septiembre, donde daría once funciones. Comenzó con la tragedia *Medea* de Cesare della Valle, en cinco actos, una versión diferente de la que había traído la Ristori. Otras tragedias representadas en días sucesivos fueron *Francesca da Rimini*, *Maria Stuarda* y *Saul* de Alfieri. Como era ya habitual, los periódicos publicaron el argumento de la obra que se iba a representar ese día. Sin embargo, un hecho que se puso de manifiesto –un inconveniente que deslució la primera actuación de la Santoni– fue que los espectadores no dispusieran del libreto con el texto traducido de *Medea*. A juicio del crítico de *El Contemporáneo*, la de ahora era una tragedia «lánguida y pesada» con larguísimos diálogos, de tal forma que, comparada con la de Legouvé, con «más movimiento, más pantomima», el público prefería la de este último. Tampoco fue muy adecuada la puesta en escena, tanto en lo relativo al vestuario como a la decoración. No obstante, no dejó de señalar la buena ejecución de la Santoni en el papel principal y de Filippo Prósperi en el de Jasón, que «trabajó bien, y sin toda la exageración propia de los actores italianos²⁶». En opinión de los más exigentes, las facultades de la Santoni para desempeñar textos trágicos eran inferiores a las que había demostrado su antecesora²⁷. El 6 de septiembre, una escueta nota en la prensa anunciaba la suspensión de la segunda función, programada para esa noche, que se tuvo que aplazar hasta dos

²⁵ Carolina Santoni y Perier había nacido en Livorno el 21 de febrero de 1824. A una edad muy temprana, su familia se trasladó a Florencia. Allí mostró muy pronto su afición a la declamación y al dibujo. A los catorce años tuvo la oportunidad de intervenir en una función, interpretando el papel de Medea, en presencia de la famosa actriz Carlota Marchionni y de la entonces dama joven Adelaida Ristori, que trabajaban en la Real Compañía Sarda. Animada por los aplausos recibidos, decidió seguir la carrera teatral. Fue contratada en el teatro Goldoni de Florencia. Posteriormente, por asuntos familiares fue a París, donde tuvo la oportunidad de conocer a la famosa trágica Rachel y allí «pasó cinco meses estudiando del arte francés lo que creía digno de ser imitado». A su regreso a Italia empezó a ser una actriz célebre. En Mantua trabajó junto al excelente actor Gustavo Modena, y a su lado alcanzó sus mayores éxitos. Con él se trasladó a Roma. Por la representación de algunas «tragedias liberales» tuvo que abandonar la ciudad. Dejó el teatro para casarse con el marqués de Zambeccari, hijo de una noble familia de Bolonia. Tras un matrimonio desgraciado, enviudó y decidió volver al teatro. En Milán fue contratada por el actor Filippo Prospero para formar parte de su compañía. Con ella es con la que vino de gira a España en esta ocasión. (Palacio: 1864: 253-258).

²⁶ *El Contemporáneo*, 8 de septiembre de 1861.

²⁷ «Por desgracia la señora Santoni carece de esa especie de prestigio que la naturaleza, de acuerdo con el arte, concede a las actrices de mérito superior. Declama con buen gusto, emplea inflexiones de voz intencionada, tiene momentos felices, y algunas veces el gesto, no solo completa, sino realza el sentido de la palabra; pero en medio de todo le falta dignidad escénica, suele falsear la expresión de los afectos, hay algo de monótono y acompasado en su gesto, y carece de ese perfume poético, que hace de la Ristori una estatua griega, un modelo excelente para inspirar el ingenio de Sófocles». (*El Clamor Público*, 10 de septiembre de 1861).

días después, por el fallecimiento de la madre de Carolina Santoni. Fernández y González atribuye también a esta circunstancia el que la actriz no hubiera estado en su debut a la altura esperada²⁸. La pobre impresión causada en *Medea* varió sensiblemente cuando interpretó *Francesca da Rimini* y *Maria Stuarda*. Pero donde ya sobaban las comparaciones con la Ristori y donde Carolina Santoni brilló con luz propia –inimitable en opinión de algunos– fue en la ejecución de los dramas, especialmente en *Maria Giovanna* de Dennery y Mallian, traducido al italiano por Pietro Manzoni, con el que había obtenido un enorme éxito en Milán y en Roma y que aquí, a petición del público, hubo de repetir varias veces y además eligió para la función de despedida. Es muy reveladora la crítica, más ecuaníme, que el 18 de septiembre se publicó en *El Clamor Público*, después de haberla visto en estas últimas obras:

Francesca da Rimini, *Maria Stuarda* y *Maria Giovanna*, Silvio Pellico, Schiller y un autor francés cuyo nombre no recordamos, han sido la ocasión de que se rectifiquen juicios y se prodiguen alabanzas; de que las gentes acudan en tropel a saludar la inspiración y el estudio, la importancia moral del arte en la persona de la señora Carolina Santoni. [...] Con más ternura y menos elevación trágica que la Ristori, la marquesa de Zambecari en los últimos momentos de la *Maria Estuarda* revela un conocimiento profundo del corazón, mayor estudio de la situación dramática, y es la encarnación perfecta de la postrera agonía de aquella vida de proyectos insensatos y criminales desvaríos.

Otros dramas que se dieron a conocer fueron *Elisabetta Sirani* de Pepoli e *I due sergenti al cordone sanitario* de D'Aubigny y Maillard, traducido por Carlo Roti. De este último sólo se representó el segundo acto, donde tanto la Santoni como Prosperi fueron muy elogiados por su ejecución en los papeles de amante esposa y madre y del sargento que lucha entre el amor a su familia y el honor²⁹.

Al año siguiente Carolina Santoni reapareció con la misma compañía, la de Filippo Prosperi, para trabajar de nuevo en el Teatro del Príncipe durante una temporada más prolongada y con un repertorio más ambicioso, en el que abundaban los dramas modernos y las comedias. Empezó el 1º de mayo con el drama *Suor Teresa*, de Luigi Camoletti. Repuso *Maria Giovanna*, *Elisabetta Sirani* y, ahora completo, el drama en tres actos *I due sergenti*. Sucesivamente estrenó, entre otros, *La macchia di sangue* de Mallian, *Caterina de Medici* de Meucci, *La pazza*

²⁸ *La Discusión*, 17 de septiembre de 1861.

²⁹ *Gaceta de Madrid*, 11 de septiembre de 1861.

di Tolone y *Lucrezia Maria Davidson* de Giacometti, *La sorella del cieco* de Chiossone y *La madre siciliana* de Zauli Sajani. Dentro del grupo de comedias, cabe citar *Un vagabondo e la sua famiglia* de Augusto Bon, *Bruno filatore* de los hermanos Cogniard, *Il cane del castello* de Scribe, *Un curioso accidente* de Goldoni, *Osti e non osti* de Filippo Casari y *La fedelta alla prova* del alemán A. Lafontaine traducida por Casari. Pero ninguna de ellas fue tan aplaudida como *Tanto per cento*, traducción italiana de Giuseppe Pietriboni, uno de los jóvenes actores de la compañía, de la obra de igual título de López de Ayala³⁰. La citada comedia se representó cuatro días seguidos y mereció un elogioso comentario: «Es para los amantes de nuestras glorias literarias una satisfacción ver las obras de nuestros buenos ingenios traducidas a un idioma extranjero, sin que por eso desmerezcan del alto concepto que de ellas formamos al aparecer en nuestra escena³¹.» Hay que señalar que para la representación de obras de este género la compañía contaba con el notable actor cómico Torello Bartolini, cuyas actuaciones fueron siempre muy apreciadas.

En cuanto a las tragedias, además de las que había representado con éxito la vez anterior, la Santoni presentó dos nuevas que apenas despertaron interés ni suscitaron comentarios: *Saffò*, escrita para ella, y *Antonio Foscarini o la República de Venecia*, de Giovanni B. Niccolini. En esta segunda estancia reafirmó su categoría de excelente actriz. Manuel Fernández y González le dedicó un artículo encomiástico en *El Museo Universal* (21 de agosto de 1862³²).

La compañía dio su última función en el Teatro del Príncipe el 30 de junio, con la aplaudida comedia *Un vagabondo e la sua famiglia*. No obstante, la empresa del Teatro de la Zarzuela la contrató para que actuara allí unos días más, del 2 al 5 de julio.

A finales del mes de abril de 1864, contratada por el empresario conde Leoni, llegó a nuestro país la tercera compañía italiana, cuya directora era Caro-

³⁰ *El tanto por ciento* se había estrenado un año antes en ese mismo teatro por Pedro Delgado y Teodora Lamadrid.

³¹ *La Iberia*, 18 de mayo de 1862.

³² En él se puede leer: «Carolina Santoni es ese genio poderoso que todo lo sabe, que todo lo adivina, que siente de una manera exacta: no es la inteligencia que estudia y comprende y representa con arreglo a un arte convencional; que obedece a preceptos de escuela, que imita, que copia, que añade un individuo más a una colección conocidísima en la cual todos los ejemplares se parecen, no: Carolina Santoni no obedece a ningún precepto, no copia a nadie, no se parece a nadie, no pertenece a ninguna escuela: es clásica, porque todo lo bueno y lo bello con referencia al arte es clásico, como no puede menos de ser clásico todo lo que dentro del arte es verdadero; Carolina Santoni no conoce más precepto que el sentimiento de su corazón».

lina Civili, sobrina y discípula aventajada de Carolina Santoni³³. A pesar de su juventud, la Civili tenía experiencia y había alcanzado ya cierta notoriedad en Italia³⁴. Tras actuar en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, se trasladó a Madrid para trabajar en el Teatro del Príncipe, donde hizo su primera salida la noche del 4 de junio con la tragedia nueva en cinco actos *Norma* de Carlo D'Ormeville³⁵. Aunque la obra no gustó demasiado, la Civili sorprendió al público por sus grandes dotes artísticas, por su hermosa figura y poderosa voz³⁶. Después presentaría otras dos tragedias ya conocidas en Madrid, *Medea* y *Maria Stuarda*. Más en sintonía con el gusto del momento, fue en esta última donde se apreció su indiscutible talento para interpretar el género sublime:

más cerca por su forma del drama moderno que *Medea*, es también más a propósito para las facultades de la Civili, que ha brillado en ella a la altura de su reputación, teniendo momentos de verdadera artista, y expresando con su voz y su ademán los grandes dolores y los santos afectos de que su alma estaba poseída³⁷.

La segunda obra que interpretó la compañía fue el drama de Dumas *La signora dalle camelie*, que ya se había representado años antes en Madrid en su versión original francesa y en una adaptación española de José María Díaz³⁸. Esta sería una de las más solicitadas y aplaudidas durante su gira, ya que en ella la Ci-

³³ El cuadro completo de la compañía era el siguiente: señoras Carolina Civili, Eleonora Durioni, Anna Foscari, María Durioni, Marieta Laudozzi, Rosa de Cándido y Adela Conti; y señores Giacomo Laudozz, Giuseppe Caldini, Torcuato Civili (hermano de la actriz), Antonio Cima, Valentino de Cándido, Annibale Guarnaccio, Filippo Lotini, Giuseppe Raspini, Cesare Mello y Federico Pozani. (*El Clamor Público*, 3 de junio de 1864.)

³⁴ El verdadero nombre de la actriz era el de Carlota, según consta en el Acta de Matrimonio (Archivo Diocesano de Salamanca, 423/23, fol. 137). Había nacido en Turín en 1841. Era hija de José Civili, actor de profesión, y de Leonor Santoni, naturales de Florencia y de la ciudad toscana de Livorno, respectivamente. Comenzó muy pronto su carrera artística, haciendo su primera salida con poco más de quince años en el teatro Carignano de Turín. El entonces director de la compañía, el gran actor Gustavo Modena, le auguró un porvenir muy halagüeño. Efectivamente, no tardó en darse a conocer en los teatros más importantes de Italia. En 1863 Luigi Domeniconi la ajustó como primera actriz integrada en una compañía modelo que se creó por orden del Gobierno, lo cual acrecentó su fama. Algunos de estos datos biográficos fueron publicados en *La Época* y en la *Gaceta de Madrid* los días 23 y 28 de julio de 1864, respectivamente.

³⁵ Según se dijo, el autor la había escrito expresamente para la actriz, basándose en la famosa ópera de Bellini del mismo título. (*La Iberia*, 2 de junio de 1864.)

³⁶ *Ibidem*, 5 de junio de 1864.

³⁷ *Ibidem*, 24 de julio de 1864.

³⁸ *La dame aux camélias* se vio por primera vez en el madrileño Teatro Francés el 14 de abril de 1856 y la adaptación española, titulada *¡Redención!*, el 4 de noviembre de 1854 en el Teatro de la Cruz.

vili hacía el papel de Margarita de manera magistral³⁹. Otros dramas modernos, procedentes del teatro francés o del italiano, constituyeron el grueso de su repertorio. Entre ellos figuraban varios de los que habían traído la Ristori (*Adriana Lecouvreur*) o la Santoni (*Suor Teresa*, *Lucrezia Maria Davidson*, *La pazza di Tolone*, *I due sergenti* o *Maria Giovanna*) y algunos nuevos, como *Amor de madre*, *La statua di carne* de Teobaldo Ciconi, *Teresa* de Dumas o *Cuore ed arte* de Leone Fortis. A pesar de que algunos de estos textos se consideraron de escaso interés, casi siempre la crítica valoró positivamente la meritoria ejecución de la actriz que conseguía hacerlos tolerables. El grupo de comedias, si exceptuamos algunas como *La locandiera*, *La escuela de coquetas* o *Tanto per cento*, se redujo a piezas en un acto con las que finalizaba la función. Entre estas últimas destaca *La casa de campo*, donde la Civili desempeñaba papeles diferentes con mucha gracia y desenvoltura, llegando a ser uno de sus mayores éxitos.

Debido a la incesante afluencia de público, la compañía prorrogó sus representaciones en el Príncipe hasta el 27 de julio. Acto seguido, continuó su recorrido por España trabajando en otras ciudades (Alicante, Córdoba, Jaén, Granada y Cádiz) que habían reclamado su presencia.

Al año siguiente Carolina Civili regresa a Madrid para actuar ahora en un local más modesto, el Teatro de Variedades. Había realizado notables cambios en su compañía⁴⁰, siendo el más significativo la contratación de Filippo Prosperi como primer actor. Empezó el 30 de abril con el drama que le había proporcionado tantos aplausos en la temporada anterior, *La signora dalle camelie*, que repuso varios días seguidos. La noche del 2 de mayo, en el intermedio del tercero al cuarto acto, la Civili sorprendió gratamente al auditorio con la lectura de la oda «Al Dos de Mayo» de Juan Nicasio Gallego. Fue una pequeña muestra de que empezaba a dominar nuestro idioma.

Añadió a su repertorio algunas obras que no habían representado antes ni la Ristori ni la Santoni. Me refiero a las comedias italianas *Il regno di Adelaide* de Gherardi, *Pamela* de Goldoni o *La donna romantica e il medico omeopatico* de Giulio Pullè y a varias traducciones al italiano de piezas francesas, como *Il birichino* di Parigi de Bayard y Vanderburch o *Il comicomane* de Scribe.

Pero, tal vez, la novedad más importante tuvo lugar el día 27 de mayo con la representación en lengua española de la comedia en un acto *La casa de campo*,

³⁹ En *La dama de las camelias* «Carolina Civili raya a una altura como no habíamos visto rayar hasta ahora a actriz alguna» (*La Iberia*, 16 de junio de 1864).

⁴⁰ *La Época*, 10 de abril de 1865.

traducida del italiano para la Civili por el actor gaditano José Sánchez Albarrán. Para ello contó con dos actores españoles, los señores Capo y Alisedo. El público se mostró encantado y la obsequió con coronas y ramos de flores. El nombre de la actriz cada día sonaba más y su popularidad iba en aumento. El éxito de la pieza fue tal que se mantuvo en cartel un mes seguido. También representó en castellano, y con éxito, *Una ausencia* y *Amor de madre*, dos conocidos dramas arreglados a la escena española por Ventura de la Vega. La Civili respondía así a las voces que se habían comenzado a oír ya en la temporada anterior solicitándola que intentara aprender nuestra lengua y se quedara entre nosotros, dada la escasez de buenas actrices jóvenes que por entonces había en el teatro español. Es muy significativo que en la función de despedida, el 18 de julio, incluyera dos de estas producciones españolas, *Amor de madre* y *La casa de campo*.

Durante el verano, animada por los buenos resultados recientemente obtenidos, Carolina Civili puso en marcha un ambicioso proyecto que había concebido para poner en práctica en la próxima temporada teatral del Variedades. Se trataba de dirigir al tiempo dos compañías dramáticas, una italiana y otra española que se irían alternando⁴¹. Correspondió a la primera inaugurar el nuevo año cómico. Lo hizo el sábado 23 de septiembre con el drama en cinco actos *La colpa vendica la colpa* de Paolo Giacometti. La representación resultó esmerada. Destacaron la Civili en el dramático papel de Sara, la esposa infiel, y Sofonisba Troisi y Filippo Prosperi en los de su madre y marido, respectivamente⁴². Una semana después comenzaría sus actuaciones la compañía española con la comedia de Lope de Vega *Lo cierto por lo dudoso*, seguida de la pieza breve *Como pez en el agua*. A pesar de lo complicado que debió de resultar para ella declamar con la debida propiedad un texto poético barroco, la Civili supo salir airoso y fue muy aplaudida. Impresión muy diferente causó el grupo de actores españoles que la actriz había contratado, considerado en conjunto bastante mediocre⁴³. Otros títulos italianos que alternaron con los españoles fueron *La signora dalle camellie*; *Adriana Lecouvreur*; *Medea*, *I due sergenti*; *Elisabetta II di Russia*; y las piezas breves francesas *Il comicomane* e *Il puzzo del sigaro*. Entre los españoles, los más exitosos fueron *La abdicación de una reina* de

⁴¹ Carolina Civili sería la primera actriz de ambas compañías. La española estaría formada por Jorge Pardiñas, Julia Santigosa, Andrea Ruiz, Catalina Mirambell, Teresa Martínez, Pilar Manríquez Seguero, Calixto Boldún, José Benito Pardiñas, Serafín García, José Montenegro, Leopoldo Alverá, Nicolás Pasca, Eduardo Maza e Ignacio Mur. La italiana, por Carolina Santoni, Sofonisba Troisi, Enrichetta Zocchi, Evelina Rollo, Filippo Prosperi, Alessandro Zocchi, Carlo Prato, Cesare Mello, Filippo Lottini, Giovanni Caracciolo, Torquato Civili, Matilde Troisi y Guglielmo Zocchi. (*Gaceta de Madrid*, 13 de septiembre de 1865).

⁴² *Gaceta de Madrid*, 25 de septiembre de 1865.

⁴³ *La Iberia*, 30 de septiembre y 1 de octubre de 1865.

Antonio María Segovia⁴⁴; la tragedia en un acto *Sofronia* de Zorrilla, y los dramas *La hija del almogavar* de Enrique Zúmel y *Doña Leonor Pimentel* de Manuel Valcárcel. Hay que anotar que las actuaciones en el Variedades se suspendieron, como en la mayor parte de los teatros de la corte, a mediados de octubre a causa de una epidemia de cólera, y no se reanudaron hasta dos meses después⁴⁵. Esta alternancia se prolongó hasta mediados de febrero de 1866, que era cuando Carolina Civili cumplía su compromiso con las dos compañías. A partir de entonces, atenta a los consejos de amigos, críticos y admiradores, tomó la firme resolución de abandonar la declamación en italiano para dedicarse exclusivamente a representar en español⁴⁶.

En el verano de ese mismo año la escena madrileña se vio honrada con la llegada de la cuarta compañía italiana, dirigida por el actor trágico **Ernesto Rossi**⁴⁷. No pudo ser más pertinente su visita en aquel momento, dada la situación tan lamentable que presentaba entonces nuestro teatro declamado. Venía precedido de una gran fama, que no tardaría en justificar que era bien merecida. Había sido contratado para trabajar en el teatro de la Zarzuela durante un mes⁴⁸. Debutó la noche del 26 de agosto con la tragedia *Amleto* de Shakespeare. Del mismo autor

⁴⁴ Arreglo a la escena española de la comedia en dos actos del italiano Tomasso Gherardi del Testa.

⁴⁵ Su última función en Madrid tuvo lugar el 20 de octubre. Poco después Carolina Civili se desplazó a Valladolid con parte de su compañía. Allí actuó en el Teatro Calderón, desde el 31 de octubre hasta el 13 de diciembre, interpretando preferentemente en español obras de autores contemporáneos, tales como *El tanto por ciento* de López de Ayala, *Hija y madre* de Tamayo y Baus, *La oración de la tarde* de Larra, *La campana de la Almudaina* de Juan Palau o *Sofronia* de José Zorrilla.

⁴⁶ Tras esta decisión, la Civili iniciará una nueva etapa, en la que desplegará una intensa actividad artística, jalonada de triunfos, aunque no exenta de sinsabores. Con el tiempo, su nombre quedaría inscrito junto al de otras notables actrices españolas de su época.

⁴⁷ En la contaduría del teatro, además del argumento en castellano de las obras que se iban a representar, se podía adquirir su biografía escrita por P. de Guzmán (*Ernesto Rossi: Apuntes biográficos*). Había nacido en Livorno en 1827. Desde muy joven mostró una gran inclinación por el teatro. Desatendiendo los deseos de su familia, abandonó los estudios de derecho para dedicarse a la profesión de actor. Tras unos años trabajando en compañías de la legua, pasó a formar parte de la del teatro Carignano de Turín, donde tuvo como maestro a Gustavo Modena. En 1852 entró en la Compañía Real Sarda y tres años después salió de Italia con Adelaide Ristori para actuar juntos en París. Según refiere Par, fue en la capital francesa donde después de ver a la compañía Wallack interpretar varias obras de Shakespeare comenzó a interesarse vivamente por su teatro, hasta el punto de aprender inglés «para estudiar y asimilarse los originales» (Par: 1940: 12).

⁴⁸ Según se publica en *La Esperanza* (8 de agosto de 1866), la compañía dramática que traía Ernesto Rossi, de la que era primer actor y director, estaba integrada por los siguientes artistas: las señoras Matilde Pompilli-Tribelli, Augusta Gianzana, Carlota Feliciani, Rosa Guidantoni, Matilde Erisanti, Cervia Orlandini, Elisa Saggiani, Teresa Morino, Carlota Pisani, Teodorina Lotti y Elvira Grisanti; y los señores Salvatore Rosa, Leopoldo Orlandini, Giacomo Brizzi, Alfredo Grisanti, Carlo Zannine, Carlo Perucchetti, Geraldo Brescia, Antonio Pompilli, Gustavo Pompilli, Carlo Pisani, Giacomo Lotti, Filipo Parduca, Giacomo Bencia y Filippo Milani.

inglés interpretó a continuación *Otello*, con la que obtuvo un triunfo arrollador. Lo que más sorprendió del actor desde que se le vio en estas dos obras fue su capacidad para identificarse con el personaje que hizo en cada ocasión: «Rossi, al presentarse en escena, no fue conocido: expresión, acento, actitud, movimientos, nada semejava al Rossi de Otelo con el Rossi de Hamlet: demostrándose así el profundo estudio que tiene hecho de los caracteres y personajes que representa, y su superior talento⁴⁹.» Otras tragedias que interpretó con gran maestría fueron *Oreste* de Alfieri, *Il Cid* de Corneille, *Francesca da Rimini* y *Maria Stuarda*. En esta última contó con la colaboración especial de Carolina Santoni, que por entonces residía en Madrid⁵⁰. Ambos se conocían muy bien porque habían trabajado en la misma compañía, con Gustavo Modena, en el teatro Carignano de Turín. Rossi no sólo demostró sus excelentes facultades en el género trágico, sino también el dramático (*Kean ossia genio esregolatezza* de Dumas, *Il campanaro di Londra* de Bouchardy o *Un vizio di educazione* de Montignani) y en el cómico (*Gli innamorati* de Goldoni, *Sullivan* de Mélesville o *Montgoy l'egoista* de Feuillet). La mayoría de los críticos coincidieron en elogiar «ese talento elástico» que le permitía dominar los géneros más opuestos:

Es admirable esa facilidad asombrosa con que el Sr. Rossi se acomoda a los papeles que representa, de tal manera, que ni voz, ni figura, ni detalle alguno acusa al actor del *Kean* en *El campanero de San Pablo*, ni al de estas obras con el moro feroz *Otelo*, ni el triste y desgraciado *Hamlet*. Pudiese verdaderamente hacer anunciar cada noche con su nombre distinto, y estamos seguros, el más perspicaz no caería en el engaño⁵¹.

Ya hemos indicado que la obra que más gustó de todas las que Rossi llevó a escena fue *Otello*. Algunos la tenían como la mejor creación trágica del autor y por ende una de las más conocidas en España⁵². Si los personajes principales de todas ellas requerían intérpretes muy cualificados, Rossi reunía sobradamente tales

⁴⁹ *La Época*, 29 de agosto de 1866.

⁵⁰ Probablemente fue esta su última actuación pública. La Santoni había fijado su residencia en España y en los últimos años vivió en la plaza de la Cruz Verde del pueblo madrileño de Carabanchel Alto. Allí falleció el 18 de enero de 1878, según consta en la Certificación de Defunción (Registro Civil de Madrid, Sec. 3, T. 10-C. Alto, Fol. 6).

⁵¹ *La Época*, 3 de septiembre de 1866.

⁵² A principios de siglo, en 1802, el gran Isidoro Máiquez representó la tragedia en cinco actos *Otelo*, o *El moro de Venecia*, traducida por Teodoro de La Calle de la versión francesa de Jean-François Ducis *Orbello ou le More de Venise*. Posteriormente, esta misma obra fue interpretada por Carlos Latorre. Además, el público madrileño había podido ver recientemente la ópera de Rossini *Otello, ossia Il moro di Venezia*, cuyas últimas representaciones habían tenido lugar en el verano de 1864.

condiciones. En el extenso artículo que Fernández Bremón escribe en *La España* (el 9 de septiembre) sobre el teatro shakesperiano, a propósito de la reciente representación de *Otello*, reconoce no sólo en dicho artista las «facultades y talento necesarios», sino que duda «que puedan interpretarse con más verdad y valentía las obras de Shakespeare». Considera que en *Otello* «ha dado vida al pensamiento del autor; traje, figura, gestos, sus menores ademanes, todo es verdad, no hay nada exagerado». Para él, uno de sus mayores logros del genial intérprete estriba en el modo en que trasmite la evolución de los sentimientos del protagonista en el transcurso de la acción:

Desde el acto tercero, en que empieza verdaderamente la tragedia, cuando las flechas de los celos comienzan a clavarse en el corazón de Oteló, aquel hombre varía. Las pasiones que dormían en aquella varonil naturaleza se alzan en toda su violencia, y Rossi, sin decaer un solo instante, sin olvidar un solo gesto, se nos presenta con toda la hermosura del sufrimiento, vacilando entre su pasión y el desencanto, entre la venganza y el olvido.

Las soberbias interpretaciones que Rossi continuó ofreciendo tuvieron cierta repercusión tras su marcha. Además de la buena impresión que habían dejado entre el público y la crítica, también despertaron deseos de imitación o emulación entre los autores y los actores. Por entonces se supo que el escritor Francisco Luis de Retes preparaba un arreglo del *Otelo* de Shakespeare, con la intención de llevarlo cuanto antes a la escena, aunque de nuevo surgió la interrogante de quién sería el actor español capaz de «luchar con el recuerdo del trágico italiano⁵³».

Otra reacción, más inmediata, que tenía algo de «desquite» por parte del actor español Julián Romea tras su relativo fracaso en la interpretación de la tragedia de Ventura de la Vega *La muerte de César*, fue la elección que hizo de Sullivan para inaugurar ese otoño la temporada en el Príncipe. Se ha dicho que esta decisión la tomó justo después de haber aplaudido a su amigo Rossi haciendo el mismo personaje de la comedia de Mélesville, con la que se despidió del público de Madrid. Romea parecía querer demostrar con ello que si en otros géneros dramáticos el italiano le superaba, en el de la comedia —y precisamente haciendo ese tipo que siempre le había reportado grandes éxitos— podía competir con él e in-

⁵³ *La España*, 9 de septiembre de 1866. Por otra parte, la obra de Retes, titulada *Otelo, o el moro de Venecia*, drama trágico en cuatro actos y en verso, no se estrenaría hasta enero de 1868, en el teatro Principal de Barcelona, por el actor Pedro Delgado, quien también la presentaría en Madrid, en el teatro de Variedades, en octubre de ese mismo año.

cluso superarlo. No se equivocó. La noche del 5 de octubre Romea fue estruendosamente aclamado por sus admiradores.

Tras esta exitosa experiencia, Ernesto Rossi volvería a Madrid en la primavera de 1868, para actuar en el mismo teatro⁵⁴. Venía como primer actor y director de la gran compañía dramática de Giacomo Brizzi, de la cual era primera actriz Amalia Casili y primer actor cómico Salvatore Rosa⁵⁵. Dio su primera función de abono el 27 de mayo, representado *Otello*, y la de despedida el 30 de junio con *Amleto*. Destacaba en el actual repertorio un mayor número de obras de Shakespeare. A las ya citadas, hay que agregar *Giulietta e Romeo*, arreglada a la escena italiana por el propio Rossi⁵⁶, *Il mercante di Venezia*, que no se había visto antes en Madrid, y *Macbeth*. Además de las del autor inglés, la compañía italiana repuso algunas otras producciones ya conocidas (*Kean*, *Sullivan*, *I due sergenti*, *Gli innamorati*, *Il regno di Adelaide* y *Pamela*) y presentó como novedad el drama histórico *Rivera o Lo Spagnoletto* de Michele Cucinello y la obra de Calderón *La vida es sueño*, traducida y arreglada por G. Palmieri-Nuti bajo el título *La vita e un sogno*. La ejecución de esta última mereció un juicio muy favorable:

La creación de Segismundo en esta obra es creación completa de Rossi: si el *Hamlet* ha podido estudiarlo a buenos y a malos actores ingleses, que tenían adoración a la obra clásica de Shakespeare, en España, donde el mal gusto entronizado tan corrompido tiene el arte, no hay un actor que haya estudiado la mejor obra de nuestro gran teatro⁵⁷.

Al hilo de la originalidad de Rossi interpretando este complejo personaje calderoniano, Federico Balart hizo algunas reflexiones sobre un serio problema que afectaba al teatro español, como era el de la falta de tradición artística en nuestros actores:

Un actor italiano, francés, inglés o alemán, sabe de pe a pa cómo representaba Talma el papel de Sila, Kean el de Shylock, Kemble el de Hamlet, Ma-

⁵⁴ Había sido contratado por Francisco Salas y Joaquín Gaztambide.

⁵⁵ En el *Diario Oficial de Avisos* del 22 de mayo de 1868 se publicó la lista completa. Actrices: Amalia Casilini, Adalgisa Maschini, Angiolina Saggiari, Giuseppina Palestrini, Santina Scotti, Giuletta Orlandini, Enriqueta Casilini, Adelaida Perucchetti, Angiola Pisani y Carolina Melzi. Actores: Salvatore Rosa, Leopoldo Orlandini, Ercole Cavara, Giacomo Brizzi, Pedro Rossi, Alejandro Maschini, Carlo Perucchetti, Eugenio Casilini, Antonio Cavallini, Luigi Mazzoni, Luigi Pisani, Carlo Pero, Enrico Gesaga, Giovanni Camati, Giovan Battista Pisani y Carlo Melzi.

⁵⁶ *El manuscrito de la tragedia Giulietta e Romeo*, «di G. Shakespeare; ridotta per le scene italiane da E. Rossi», se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura: 1423211.

⁵⁷ *La España*, 1º de julio de 1868.

cready el de Romeo, Iffland el de Egmond, Modena el de Saúl [...]. Un actor español no sabe cómo interpretaba Máiquez el tipo del Tetrarca, y maravilla será que, acabado de oírlo, se acuerde cómo recita Romea el monólogo de *El hombre de mundo*⁵⁸.

Esta segunda estancia de Ernesto Rossi había servido, sobre todo, para demostrar que él era el mejor intérprete del momento del teatro de Shakespeare. Ningún otro actor había llevado a la escena tantas obras del dramaturgo inglés en tan corto espacio de tiempo y con tanto aplauso. Como él mismo diría, «para el artista, su único maestro es la naturaleza [...] y tal vez por esta razón estudio a Shakespeare, en cuyas obras están esculpidas todas las pasiones humanas⁵⁹». En una conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona, en agosto de 1868, Rossi expuso sus ideas sobre el teatro shakesperiano. Su discurso versó especialmente sobre la necesidad de analizar en profundidad los personajes para llegar a comprenderlos tal como el autor los había concebido y así poder representarlos según su genial instinto⁶⁰. Alfonso Par, al tiempo que considera a este actor uno de los principales introductores del «verdadero Shakespeare» en España, recuerda que su estilo interpretativo aparece en el periodo «de conjunción entre el romanticismo y el realismo»:

Realista fue Rossi en cuanto a la técnica, romántico en cuanto al espíritu. Por esto subyugó a los públicos españoles: por su verdad en el representar, que suponía estudios profundos y minuciosos, disciplina férrea y conocimiento perfecto de la exteriorización; y por su apasionamiento interior, que una vez en plena posesión de un carácter le permitía lanzarse en alas de su inspiración. (Par: 1940: 21).

Al año siguiente, otra compañía italiana, la dirigida por Tomasso Salvini⁶¹, fue contratada por los empresarios Arderús y Calle para trabajar durante un mes en el teatro del Circo. Era una de las más completas que nos visitó, y contaba con

⁵⁸ *La América*, 13 de julio de 1868.

⁵⁹ Así lo expresó en una carta publicada en *El Imparcial*, 10 de marzo de 1869.

⁶⁰ Esta conferencia de Rossi se publicó en una edición bilingüe (1868). Algunos pasajes del discurso, los referidos a *Hamlet*, han sido editados recientemente por Pujante y Campillo (2007:211-215 y 468-471).

⁶¹ Este actor italiano nació en 1829. A la edad de 15 años ya trabaja en el teatro. Pasó su juventud en la compañía de Luigi Domeniconi, bajo la dirección de Gustavo Modena. Habiendo alcanzado ya cierta fama, se retiró para dedicarse al estudio del arte clásico y volver, después de un tiempo, al teatro. Cuando vino a España gozaba ya de un prestigio internacional. En 1857 sucedió a la Ristori en el teatro italiano de París, obteniendo un gran triunfo con *Otello*, como su predecesora lo había hecho allí mismo con *Medea*. Sobre este actor, véase el artículo de C. G. (1869: 629-633).

una primera actriz fuera de serie, Virginia Marini⁶². Hizo su primera salida el día 28 de marzo de 1869 con *Zaira* de Voltaire, una tragedia que no gustó ni a los críticos ni a los espectadores, a los cuales, sin dejar de reconocer la buena interpretación de Salvini, les pareció lánguida y monótona. Impresión muy diferente fue la que causó *Otello*, uno de los textos favoritos del público español. Fueron muchas las reseñas que pusieron de relieve el talento interpretativo del artista, precisamente haciendo este personaje, en el que rayaba siempre a gran altura y le había proporcionado en buena medida su fama: «Cuando el espíritu de Otello se encarna en Salvini, nada puede verse en el teatro más terrible y grandioso que los celos del moro veneciano.» (C.G.: 1869: 632). La siguiente tragedia programada fue *Sansone* de Ippolito D'Aste, una de las más espectaculares en cuanto a puesta en escena se refiere. Según la crítica, la extraordinaria actuación tanto de Salvini, que con su impresionante figura reunía todas las cualidades necesarias para «caracterizar al enemigo de los filisteos», como la de la bella Virginia Marini, en el papel de Dalila, se hicieron acreedores de merecidas ovaciones, logrando salvar un texto que sin sus facultades interpretativas hubiera resultado un tanto aburrido⁶³. La última composición trágica que se representó fue *Torquato Tasso* de Giacometti, en la que el actor recreó a la perfección «el genio, la locura, la apoteosis y la muerte del famoso épico de la Italia moderna». (C.G.: 1869: 633). En cuanto a los dramas, conviene singularizar *Il figlio delle selve* de Friedrich Halm⁶⁴ y *La morte civile* de Giacometti, por su novedad y por la interpretación que Salvini hizo en los respectivos papeles de Ingomoro y Corrado. También recibió elogios de la crítica en *Giosue il guardacoste* de Fournier y Meyer⁶⁵. Otros dramas estrenados fueron *La calunnia de Scribe* y *La suonatrice d'arpa* de Chiossone. La mayoría de

⁶² En el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* del 5 de marzo de 1869 se publica la lista de la compañía. Además de los mencionados primeros actores, Salvini y Marini, figuran las señoras Antonietta Zamarini, Emilia y Ernesta Ascani, Adelaide Bollini, Penelope Chioldi, Carolina Romairone y Gemma Antuzzi; y los señores Seilio Brunetti, Luciano Cuniberti, Alfredo Strettiner, Achille Cottin, Vincenzo Fontana, Luciano Carcciolo, Emilio Bonali, Giovanni Codini, Antonio Bollini, Giustino Pesaro, Benedetto Prado, Gio-Balta Mazini, Antonio Andreoli, Antonio Fone, David Beffa y Antonio Giorgio.

⁶³ Reseña de Ramón de Navarrete en *La Época*, 20 de abril de 1869.

⁶⁴ Versión italiana de Giulio Du-Coster de *Der Sohn der Wildniss*, una de las creaciones más famosas del barón de Münch-Bellinghausen, conocido por el seudónimo de Friedrich Halm, estrenada en Viena en 1842. Salvini presentó en Madrid *Il figlio delle selve* el 31 de marzo y los días 2, 4 y 11 de abril. Para la ocasión, se publicó extractada en castellano por Santiago Infante de Palacios (Madrid, Imprenta Española, 1869).

⁶⁵ *Jocelin le garde-côte* fue traducido al italiano por Amilcare Bellotti. De este drama se habían hecho ya dos versiones españolas, *Valentín el guarda-costas*, de Isidoro Gil y Eduardo Rosales y *Martín el guarda-costas*, de Luis Martínez y Ramón de Valladares, ambas representadas en noviembre de 1855, pocos meses después del estreno del original francés.

las comedias que trajo la compañía eran italianas (*Gli innamorati*, *Pamela*, *Serva serva amorosa* y *Le smanie per la villeggiatura*, de Goldoni; *Una missione della donna* de Torelli y *La donna romantica*) y el resto francesas (*Sullivan*, *La moglie d'un grand'uomo* de Durantin y Deslandes y *La false confidence* de Marivaux).

Una certera valoración de lo que supuso el paso de las compañías italianas que hasta entonces habían venido fue la que hizo Asmodeo, en la que puso de relieve la influencia tan beneficiosa que todas ellas habían tenido desde el punto de vista cultural:

Los actores italianos van tomando carta de naturaleza entre nosotros: la Ristori primero, la Santoni más tarde, la Civili después, Rossi recientemente, Salvini ahora, han extendido y propagado la afición a la literatura y a los espectáculos de la patria del Tasso y de Alfieri. No es sólo la parte ilustrada de la sociedad madrileña la que llena las localidades de la vasta y extensa sala. Las galerías, lo mismo que los palcos y las butacas, se ven poblados por espectadores que siguen con atención la marcha del drama o de la tragedia; que aprecian las bellezas de las obras ejecutadas; que aplauden con oportunidad y con tino los rasgos de genio de los artistas. Esta muestra de cultura es un progreso en la educación del pueblo, por el que sinceramente debemos felicitarnos y mostrarnos orgullosos⁶⁶.

Ese mismo año la compañía de Salvini regresó para trabajar otra vez en el teatro de la Zarzuela durante el mes de septiembre. Repuso aquellas obras con las que había sido más aplaudido en la pasada primavera. Además, presentó las tragedias *Sofocle* de Giacometti y *Oreste* y los dramas *La colpa vendica la colpa*, *I due sergenti*, *Suor Teresa*, *Il vecchio caporal* de Dumanoir y Dennery, *Il romanzo di un gentiluomo povero* de Feuillet y *Galileo* de Ponsard.

A propósito del conjunto de obras elegidas, hubo quien opinó que actor italiano ofrecía «un repertorio teatral inferior a sus grandes facultades artísticas». Teniendo en cuenta las condiciones del cuadro general de su compañía, sus propias condiciones y el gusto literario de la época y del público, habiéndole visto «rayar en la máxima altura» en el *Otello* de Shakespeare, le sugiere que busque entre las obras del autor inglés otros personajes dignos de su talento⁶⁷. Dada la valía artística de Salvini y la de su antecesor Rossi, la comparación entre uno y otro no se hizo esperar:

⁶⁶ *La Época*, 17 de abril de 1869.

⁶⁷ *La Época*, 16 de septiembre de 1869. Este artículo, titulado «Salvini», está firmado por J. A. G.

Representa con más naturalidad, es más observador y más varío en sus papeles que Rossi; más exacto y minucioso en los detalles; posee mejores dotes naturales de figura, de movilidad en la fisonomía, de voz y de maneras. Rossi, que es un gran maestro para las transiciones difíciles de una situación dramática a otra, las hace algunas veces con demasiada violencia, y abusa además de esta habilidad, prodigando con exceso los cambios bruscos y repentinos. [...] En Salvini, sea por mayor refinamiento del arte, o por más espontaneidad de sentimiento, la naturalidad domina siempre. (C.G.: 1869: 361)

La sexta compañía italiana que se presentó en la capital de España fue la de **Achille Majeroni**. Llegó en octubre de 1870 para dar una serie de funciones en el Teatro y Circo de Madrid⁶⁸. Majeroni no era un actor desconocido para los aficionados, ya que once años antes había venido con la Ristori. Debutó la noche del 16, con el drama moderno *La forza della coscienza* de Gualtieri. En ese teatro, alejado del centro y poco preparado para el tiempo frío, dio su última función de abono el 4 de noviembre. Una semana después tuvo la oportunidad de repetir el drama histórico *Milton* de Gatinelli en un gran coliseo, el Teatro de la Ópera⁶⁹.

El repertorio de Majeroni constaba casi exclusivamente de dramas y comedias, la mayoría del moderno teatro francés e italiano. Entre las novedades figuraban, además de los citados, los dramas *Stifellius* de Souvestre y Bourgeois, *Giorgio l'armatore* de Bourgeois y Dennery y *La notte de San Bartolomeo* de Gatinelli y las comedias *La societa equivoca* de Dumas y *La revincita* y *Troppo tardi* de Teobaldo Ciconi. Sólo incluyó una tragedia, *Oreste*, que no convenció a pesar de representarse tres días (20, 21 y 23 de octubre). Se le reprochó que en su ejecución no hubiera estado a la altura que exige el género trágico⁷⁰. Opinión parecida sostuvo Manuel Cañete: «la tragedia clásica no es género muy adecuado a las facultades ni al gusto predominante en la compañía que ha interpretado recien-

⁶⁸ La lista de los actores de esta numerosa compañía se publicó en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* el 14 de octubre de 1870. Además de Majeroni, director y primer actor, la componían los siguientes artistas: señoras Enricheta Zevri-Grasi, Luigia Boldrini, Laurini Tessero, Matilde Manzini, Carlotta Capella, Anella Calestani, Paolina Pasetti, Matilde Pompili-Trivelli, Graciosa Majeroni, Angela Bignetti, Virginia Caldi, Antonietta Tesero e Italia Boldrini; señores Icilio Brunetti, Ambrogio Maino, Cesare Arnous, Vespasiano Grasi, Raffaele Borghi, Enrico Boldrini, Salvatore Gambardella, Daniele Muzzi, Arturo Brunetti, Federico Boldrini, Alfredo Stettiner, Cesare Mancini, Pasquale Tessero, Napoleone Majeroni, Atilio Calestrani, Eugenio Mazanesi, Ferruccio Majeroni y Nicola della Guardia.

⁶⁹ Así mismo, en un ámbito más reducido, el del Liceo Piquer, los días 15 y 20 de noviembre Majeroni representó dos comedias, *La societa equivoca*, versión italiana de *Le Demi-monde* de Dumas hijo, y *La revincita* de Teobaldo Ciconi.

⁷⁰ *El Imparcial*, 24 de octubre de 1870.

temente la seca y amanerada creación del afrancesado imitador de Eurípides». Piensa que tanto Majeroni como los que le acompañan, «son más a propósito para dar vida al drama de pasión o de carácter, y sobre todo al melodrama que busca efectos ruidosos mediante la complicación novelesca del plan⁷¹».

Al año siguiente Majeroni reaparece en Madrid para actuar una temporada bastante más larga en el teatro de la Alhambra. Venía con un extenso y renovado catálogo de obras, con más de medio centenar de títulos, y había incorporado a su compañía, como primera actriz, a la famosa Elvira Pasquali, que hizo su primera salida el 21 de octubre de 1871 con *La signora dalle camelie*⁷². Así mismo eligió para esta segunda estancia otras comedias y dramas y modernos, tales como *Adriana Lecouvreur*, *Elisabetta di Russia* y *Una battaglia di donne* de Scribe, *Kean*, *Il biricchino di Parigi*, *Le memorie del diavolo* de Arago, *Sullivan*, *Suor Teresa*, *Cuore ed arte*, *La morte civile*, *Monaldesca* de Napoleone Giotti, *Ingegno e especulazione* de Botto o *Lo spiritismo* de L. Marengo. No faltaron, como era habitual en las compañías italianas, algunas obras de Goldoni (*Le gelosie di Lindoro*, *La locandiera* o *Il ventaglio*) y varias piezas breves. En cuanto a las tragedias, esta vez, quizá atento a las sugerencias recibidas en su estancia anterior, Majeroni optó por otros autores: Shakespeare (*Otello*), Schiller (*Maria Stuarda*), Carlo Marengo (*Pia de Tolomei*), D'Ormeville (*Norma*) y Goethe (*Fausto*). Una de las que más interesó fue la primera, donde se reveló como un actor trágico con personalidad:

Mayeroni presta una fisonomía nueva al «moro de Venecia»: Rossi nos parecía demasiado culto, Salvini demasiado salvaje. Mayeroni es un término medio entre los dos, y así es como concebimos nosotros al general de la poderosa república; al amante preferido por Desdémona; así es mayor el contraste de las escenas tiernas y amorosas con las terribles y violentas del final. La creación de Otelos nos da la medida del talento trágico del artista; y desde que hemos visto desempeñar tan colosal papel a Mayeroni, comprendemos su mérito y su valía⁷³.

En la noche del 2 de marzo de 1872 los aplausos fueron para Elvira Pasquali, que logró un gran triunfo interpretando Pía de Tolomei, una obra que no se había vuelto a ver en Madrid desde que la ejecutara la Ristori doce años antes. Tanto Norma como Maria Stuarda no se representaron íntegras, sino sólo algunos

⁷¹ «Revista de Teatros», en *La Ilustración Española y Americana*, 25 de noviembre de 1870.

⁷² El crítico teatral de *La Época* la describió en estos términos: «joven, inteligente, esbelta, de simpática fisonomía, modales nobles y señoriales, la Pasquali declama con extraordinaria verdad y con tanta soltura, que no parece verla en la escena, sino en la realidad de la acción misma» (19 de noviembre de 1871).

⁷³ Reseña de *Asmodeo* en *La Época*, 6 de noviembre de 1871.

actos que formaron parte de una función variada⁷⁴. Especialmente en la de Schiller la Pasquali «hizo magnífica ostentación de sus dotes trágicas⁷⁵». Sin embargo, la auténtica novedad fue la tragedia fantástica *Fausto* de Goethe, traducida por Giovita Scalvini. La empresa del Alhambra no reparó en gastos para que el espectáculo se convirtiera en un acontecimiento teatral: contrató cuerpo de baile y coros; amplió la orquesta, que dirigiría el maestro Rogel; se encargaron decoraciones nuevas a los prestigiosos pintores Ferri y Busato, etc. Se estrenó con gran éxito el 31 de enero de 1872 y se repitió cuatro días más. Fue muy elogiada la interpretación de Majeroni en Mefistófeles, de la Pascuali en Margarita y la de Fiocchi en Fausto. Se dio la curiosa coincidencia de que por esas fechas se estaba representando también la versión lírica de esta obra, *Faust* de Gounod, en el Teatro de la Ópera.

El 27 de marzo, ya cercana la Semana Santa, la compañía se despidió con la comedia *Una battaglia di donne*. Su prolongada estancia, con funciones diarias, refleja la buena acogida que tuvo por parte de un sector del público madrileño, interesado por las novedades que llegaban de fuera y sobre todo por la manera de interpretar de los italianos⁷⁶. Tanto Majeroni como la Pasquali fueron tenidos en todo momento como dos representantes «distinguidos del realismo en el arte». De ellos se dijo que «no cultivan una escuela de convención y artificio; de su manera está proscrito el énfasis académico. Es el sistema de la naturaleza, embellecido por el sentimiento de lo bello⁷⁷».

La siguiente compañía italiana que pasó por Madrid fue la dirigida por **Giacinta Pezzana**⁷⁸. Dio veintinueve funciones en el Teatro del Circo, desde el 8 de mayo al 27 de junio de 1873. Entre los artistas que traía con ella estaban Fede-

⁷⁴ El acto tercero de *Maria Stuarda* se representó los días 13 y 15 de diciembre de 1871 y el 22 de enero de 1872; el acto cuarto de *Norma*, el 22 de diciembre de 1871.

⁷⁵ El crítico de *El Imparcial* añade: «Imposible parece que el talento artístico llegue hasta el punto de expresar tantos y tan diversos sentimientos como luchan en el corazón de la reina destronada, de la mujer desgraciada y de la rival ofendida, de la manera que lo hace la eminente actriz.» (14 de diciembre de 1871.)

⁷⁶ A primeros de año se dio la noticia de que Achille Majeroni había recibido la condecoración de Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica (*El Imparcial*, 10 de enero de 1872).

⁷⁷ *La Discusión*, 16 de noviembre de 1871.

⁷⁸ El 16 de mayo de 1873 *La Guirnalda* publicó, junto con un retrato de la actriz, un extracto de la biografía que con ocasión de su llegada a España habían difundido también otros periódicos. Giacinta Pezzana había nacido en Turín en 1844. Su afición por el teatro la llevó siendo muy joven a solicitar una plaza en la escuela de declamación de Carolina Malfatti. A la edad de 16 años perdió a su madre. Poco después entró en la compañía de Toselli, para trabajar en el teatro Rossini. Más adelante formó parte de la compañía de Dondini, y posteriormente de la de Bellotti Bon, donde empezó a ser conocida en varios escenarios italianos. Se casó con el poeta y novelista Luigi Gualtieri, conde de Brenna. Pasó a Nápoles donde desarrolló brillantemente su actividad artística.

rico Boldrini, empresario y actor principal, y al señor Dominici, primer galán⁷⁹. También viajó con el grupo Luigi Gualtieri, marido de la actriz, considerado «poeta de la compañía» y el encargado de seleccionar las obras que se iban a representar⁸⁰. Como las grandes actrices que le precedieron, la Pezzana venía con un repertorio muy ajustado a sus posibilidades, en el que incluyó sólo tres tragedias (*Medea*, *Norma* y *Pía de Tolomei*) frente a una veintena de comedias y dramas modernos. Los títulos nuevos fueron *Il falconiere di Pietra Ardena* de Leopoldo Marengo, *Fernanda* de Victorien Sardou, arreglada por Gualtieri, *Un cuor morto* de Leopoldo Pulle y *La duchessa Anna* y *Amore senza stima* de Paolo Ferrari⁸¹. Uno de los que mejor definió la personalidad artística de esta actriz fue Ramón Navarrete:

Giacinta Pezzana, mediana en el género trágico, es eminente en el dramático, es insigne en el cómico. Su mejor dote consiste en la naturalidad. Cuando se la ve representar, duda uno si ejecuta una composición dramática o si asistimos a una escena familiar. Nada en ella revela el arte; ni el tono, ni la voz, ni el ademán: todo es verdadero y admirable en ella; las actitudes, el gesto, los movimientos. En *Medea* y en *Norma*, las dos únicas tragedias clásicas que ha puesto en escena, no ha alcanzado grandes triunfos; en cambio los ha obtenido inmensos en *La Principessa Giorgio*, en *Celinda* y *Lindoro*, en *Amor sin estima*, en *La Duquesa Ana*, en *Fernanda*, en todos los dramas, en que imprime el sello casi divino del talento y del genio⁸².

Antes de finalizar la década de los setenta, en 1878, volvió por tercera vez **Adelaida Ristori** con su compañía para dar un corto número de funciones en el teatro Apolo, entre el 2 y el 13 de octubre⁸³. Para su presentación eligió la tragedia *Medea*, la misma con la que había hecho su primera salida en Madrid hacía

⁷⁹ Otros actores que formaban parte de la misma eran los señores Garofoli (barba), Colonnello y Cataneo (galanes jóvenes) y Accardi y Borghini; y las señoras Bella, Bonchard y Garofoli.

⁸⁰ Hubo quienes opinaron que había estado poco acertado en la elección de algunos títulos. Especialmente criticado fue el drama *Luisa Sanfelice o la República Partenopea*, calificado de «detestable» desde un punto de vista moral y literario (*La Época*, 17 de junio de 1873).

⁸¹ Esta última es refundición de *La moglie saggia* de Goldoni.

⁸² *La Ilustración Española y Americana*, 28 de mayo de 1873. Artículo firmado por el Marqués de Valle-Alegre (seudónimo de Ramón Navarrete). El mismo día, el crítico publica también un artículo en *La Época*, firmando como *Asmodeo* (su otro seudónimo), insistiendo en esa idea: «La Pezzana, eminente actriz dramática, distinguidísima también en el género cómico, no es actriz trágica».

⁸³ Formaban parte de la compañía, entre otros, los señores Vincenzo Udina, primer actor, Strini, Ristori y Mariani; las señoras Casati, Villa, Ferrari y Abitabili y la niña Teresina Mariani.

veinte años. El numeroso público asistente que llenaba el local, formado por antiguos y nuevos admiradores, la aplaudió como siempre. No obstante, hubo algún crítico meticuloso que, aun reconociendo que la actriz mantenía todo el vigor de su extraordinario talento trágico, apreció que «sus grandes facultades vocales» no aparecían ya «con toda la lozanía de sus buenos tiempos⁸⁴». En los días siguientes repuso otras obras muy conocidas de su repertorio (*Maria Stuarda*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* y *Giuditta*) y presentó algunas nuevas, como *Lucrezia Borgia* de Victor Hugo, *El gladiador de Ravena* de José Echegaray, traducida por Giacometti⁸⁵, y, de este mismo autor, el drama histórico en cinco actos *Maria Antonietta*, que fue la que despertó más curiosidad. Se sabe que, durante su estancia en París en 1869, en su afán por recrear con la mayor fidelidad posible el personaje que iba a interpretar, Adelaida Ristori había dedicado varios meses a estudiar cuantos documentos históricos hicieran referencia a la esposa de Luis XVI. Prestó también atención a otros detalles para la puesta en escena. Encargó telas a Lyon para imitar algunos de los lujosos trajes que lucía la reina en los retratos. Así mismo, procuró que las decoraciones reprodujeran los distintos lugares donde transcurría la acción⁸⁶. La representación que hizo la Ristori el miércoles 9 en el Apolo hacía la número 388 desde su estreno. Fue la única del repertorio que repetiría. Aunque el texto de Giacometti se consideró muy libre y poco respetuoso con la realidad histórica⁸⁷, la representación del drama en su conjunto fue muy bien valorada, destacando la de la primera actriz:

Adelaida Ristori hizo una perfecta María Antonietta, lo mismo reina orgullosa y altiva, (como educada en las tradiciones de la severa y ceremoniosa corte de Austria,) que reina irresoluta e imprudente las más de las veces que el trono era empujado por la fuerza revolucionaria, que mujer desgraciada en la prisión y en el calabozo, aunque luego noble y firme en el cadalso⁸⁸.

Con esta obra la Ristori decía adiós definitivamente al público español, fiel y ferviente admirador de esta singular intérprete.

⁸⁴ *El Globo*, 3 de octubre de 1878.

⁸⁵ La tragedia en un acto *El gladiador de Ravena* había sido escrita por Echegaray, a imitación de las últimas escenas de la alemana del mismo título (*Der Fechter von Ravenna*) de Friedrich Halm, para que fuera estrenada por Carolina Civili, ya actriz española. Lo hizo con gran éxito el 10 de noviembre de 1876 en el Teatro Novedades.

⁸⁶ *El Globo*, 10 de octubre de 1878.

⁸⁷ Según Manuel de la Revilla, era este el peor de todos los dramas de Giacometti, falto de unidad y de interés, «una necia caricatura de la Revolución francesa, que si fue horrible, jamás pecó de ridícula». (*El Globo*, 13 de octubre de 1878.)

⁸⁸ *El Globo*, 10 de octubre de 1878.

Unos años después, también por tercera y última vez, **Ernesto Rossi** realizaría recorrido por España después de haber actuado en Portugal. Había sido ajustado por la empresa del Teatro de la Comedia para ofrecer una serie de representaciones desde el 13 de abril, Domingo de Pascua, hasta el 1º de junio de 1884⁸⁹. En su repertorio, además de mantener algunas de sus más logradas creaciones trágicas (*Otello*, *Amleto* y *Giulietta e Romeo*), incorporó dos más, *Luigi XI* de Casimir Delavigne⁹⁰ y *Re Lear* de Shakespeare, que no se había representado previamente en España. Ante un público selecto, Rossi encarnó la figura del rey de manera magistral. La crítica fue unánime a la hora de ensalzar la excelente ejecución del veterano actor. Impresionó con su extraordinaria dicción, su caracterización y acierto en todos los detalles: «Aquel aspecto semisalvaje, aquella venerable barba, aquella lengua y enmarañada cabellera, aquella voz de trueno, aquel fantástico traje que luce en los primeros actos, produjeron desde luego una especie de fascinación que fue en aumento hasta el final de la obra⁹¹». Supo expresar a la perfección todos los sentimientos que pugnan en el alma del rey: «Los fieros alardes del poder absoluto, el deseo de venganza contra sus hijas, los arrebatos del amor filial más tierno y apasionado salían de los labios de Rossi con tal acento de verdad, que el público interrumpía las escenas, no pudiendo contener su entusiasmo⁹²». De los restantes géneros, salvo las comedias *Montgoy l'egoista* de Feuillet y *Nerone* de Pietro Cossa⁹³, que había triunfado recientemente en Roma, presentó obras muy conocidas: *Kean*, *Lucrezia Borgia*, *I due sergenti*, *Suor Teresa*, *Il mercante di Venezia*, *Sullivan*, *Pamela*, *Il biricchino di Parigi* y *La donna romantica*.

Durante su estancia en Madrid, Rossi tuvo la ocasión de visitar a su buena amiga Carolina Civilì, que se encontraba gravemente enferma en la Casa de Salud Nuestra Señora del Rosario. Según trascendió a la prensa, en la afectuosa entrevista que mantuvieron él «le recordaba todas las ilusiones artísticas del principio de su carrera y de su juventud» y se ofreció a ayudarla y a trabajar en el beneficio

⁸⁹ La compañía dramática a cuyo frente estaba Ernesto Rossi como primer actor y director estaba integrada por los siguientes artistas: señoras Adelaide A. Brignone, Linda Belli-Blanes, Guendalina Scalpellini, Giulia Brizzi, Carolina Brissi, Emma Brizzi y Carlota Melzi; y señores Angiolo Saltarelli, Giacomo Brizzi, Giuseppe Brignone, Augusto Bianco, Enrico Buffi, Alfonso Cassini, Oreste Molli, Pompello Viscardi, Felippo Parducci, Achille Scalpellini, Vincenzo Andreani, Francesco Mazzei, Luigi Pisoni, Vittorio Bissi, Luigi Meillaud, Federico Ambragi y Carlo Melzi.

⁹⁰ En nuestro teatro ya se conocía bien esta obra en la versión de Pedro Gorostiza. *Luis Onceno* se había estrenado el 9 de abril de 1836 en el Príncipe, con García Luna en el papel principal. José Valero la repuso con éxito a partir de 1841.

⁹¹ *El Globo*, 7 de mayo de 1884.

⁹² *La Iberia*, 7 de mayo de 1884.

⁹³ Esta obra la representó Rossi en la función que se dio para su beneficio, la noche del 31 de mayo.

que se preparaba en favor de la desgraciada actriz⁹⁴. Esta función homenaje tuvo lugar en el teatro Español el día 12 de mayo. En ella participaron artistas que estaban trabajando en diferentes teatros. Rossi intervino declamando el poema de Gazzoletti «Los últimos momentos de Cristóbal Colón», un texto que había agradado mucho cuando lo dio a conocer días antes⁹⁵.

A punto de terminar la que sería su última temporada teatral en Madrid, se organizó una comida en su honor, a la que asistieron, entre otros, Castelar, Federico Madrazo y Echegaray. Al hilo de la conversación surgió un pequeño debate entre el modo en que debía expresarse el orador y el actor:

—El orador —decía Castelar— es siempre subjetivo; refleja sus propias ideas, y el arte consiste para él en presentarlas vestidas con ropaje espléndido para que causen impresión en el auditorio.

—El actor, en cambio —añadía Rossi en una deliciosa jerga hispano-italiana— no puede, no debe tener personalidad: el arte le manda que desaparezca bajo los rasgos del personaje que ideó el poeta.

»Nadie debe conocer en la voz áspera y en el duro carácter del viejo *Syllok* al taciturno *Hamlet* ni al enamorado *Sullivan*, que tiene que fingir que finge la borrachera... Además el actor debe de estudiar siempre el natural⁹⁶.

Este planteamiento, aparentemente sencillo, resume a la perfección algunas de las ideas que Ernesto Rossi había mantenido a lo largo de su vida, y que en buena parte constituían el fundamento de su genio artístico.

Con la marcha de este gran trágico, en 1884, se puede dar por concluida una etapa importante de teatro representado en lengua italiana en la escena madrileña. Había pasado más de un cuarto de siglo desde que la compañía de Adelaida Ristori iniciara este largo ciclo en el verano de 1857. Entre medias nos visitaron otras cinco compañías dramáticas procedentes de Italia. Es, por tanto, el momento de hacer algunas breves consideraciones finales acerca de lo que supuso su presencia en nuestro país. Todas ellas hicieron posible que se conociera más y mejor el teatro italiano de la época, es decir, las obras y los autores más significativos, así como la depurada técnica en el arte de declamar de sus excelentes primeros actores.

⁹⁴ Esta entrevista la recogen, entre otros, *El Siglo Futuro* y *El Liberal* el 7 de mayo de 1884.

⁹⁵ El crítico de *El Globo* opinaba que debía de ser uno de sus favoritos, «a juzgar por el esmero, por la delicadeza, por el sentimiento» con que lo había recitado (2 de mayo de 1884.)

⁹⁶ *El Imparcial*, 30 de mayo de 1884.

Como hemos ido detallando, el tiempo de permanencia de cada compañía fue variable, por lo general, entre uno y tres meses, coincidiendo con el principio o el final del año cómico en España. Trabajaron en los más importantes coliseos, como el teatro del Príncipe, el Real, la Zarzuela, el Circo, el Apolo y la Comedia, aunque también lo hicieron en otros de menos categoría, como el Variedades, el Teatro y Circo de Madrid o el Alhambra.

En sus selectos repertorios incluyeron lo más representativo del teatro italiano clásico y moderno, con producciones de Goldoni, Alfieri, Pellico, Carlo Marenco, Ciconi, Giacometti, Gherardi del Testa o Camoletti, entre otros. Sin embargo, predominaron las obras traducidas, sobre todo las de autores franceses (Corneille, Racine, Scribe, Hugo, Legouvé, Dumas, Bayard, Mélesville, Delavigne, Feuillet, D'Aubigny, Dennery, Varin, etc.) y en menor medida las de alemanes (Goethe, Schiller, August Lafontaine y Friedrich Halm), ingleses (Shakespeare, Henry Milman y Catherine Gore) y españoles (Calderón, A. López de Ayala, R. Valladares y Echegaray). Al lado de obras de reconocido mérito literario, hubo otras de escaso valor que lograron cierta aceptación gracias al buen hacer de sus intérpretes.

En el periodo estudiado hemos contabilizado 576 funciones y un total de 185 títulos de obras representadas, de las cuales 32 fueron tragedias, 60 dramas y 93 comedias (49 de dos o más actos). Aunque todas las compañías ofrecieron una muestra de cada uno de estos tres géneros, la proporción relativa de los mismos variaba de unas a otras. Así, Adelaida Ristori y Ernesto Rossi fueron los que interpretaron un mayor número de tragedias. A ellos, especialmente, se debió el que el género sublime reviviera en nuestro teatro, donde prácticamente había desaparecido. Las más representadas fueron *Otello* (18 veces), *Maria Stuarda* (17), *Francesca da Rimini* (14), *Amleto* (11), *Medea de Legouvé* (8), *Pia de Tolomei* (8), *Giuditta* (6) y *Norma* (6). En las demás compañías predominaron los dramas y las comedias. Entre los primeros, los más exitosos fueron *La signora dalle camelie* (45), *Adriana Lecouvreur* (23), *I due sergenti* (20), *Suor Teresa* (20), *Maria Giovanna* (17), *Kean* (11), *La pazza di Tolone* (8) y *La statua di carne* (8); y entre las comedias, *Elisabetta II di Russia* (16), *Sullivan* (12), *Il modello di legno* (11), *La locandiera* (9), *Il comicomane* (9), *La donna romantica* (8), *La societa equivoca* (8), *Tanto per cento* (8), *Un signore e una signora* (8) y *Pamela* (7). Conviene tener en cuenta que muchas de estas obras habían sido ya representadas en la escena madrileña en versión española o francesa.

Además de la novedad que suponía todo espectáculo de calidad venido de fuera, pensamos que lo que más atraía al público a los teatros donde actuaban estas

compañías italianas era, sin duda, el modo de interpretar de los principales actores, formados al lado de buenos maestros y seguidores de una tradición. Todos, en mayor o menor medida, fueron admirados y aplaudidos. Aunque reconocieran las distintas facultades y categoría artística de cada uno, los críticos siempre supieron encontrar para tal o cual actor o actriz un determinado tipo de personaje, género o papel en el que rayaba a la máxima altura. En definitiva, también en Madrid los intérpretes italianos justificaron plenamente la buena fama que les había precedido.

IRENE VALLEJO GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RELACIÓN DE OBRAS REPRESENTADAS

Esquema de entrada: *Título*, género y actos, Autor /Traductor o adaptador al italiano, n.º de representaciones [Compañías: AR (Adelaida Ristori), CS (Carolina Santoni); CC (Carolina Civili), ER (Ernesto Rossi), TS (Tomasso Salvini), AM (Achille Majeroni), GP (Giacinta Pezzana)].

Nota.- Se da el título en español cuando no se ha podido conocer el italiano.

- Acqua e carbone*, jg. cóm. 1 a., G. Breccia, 3 [ER, TS].
Adriana Lecouvreur, dr. 5 a., Scribe y Legouvé. 23 [AR, CC, TS, AM, GP].
Amleto, tr. 6 a., Shakespeare /C. Rusconi, 11 [ER].
Amor de madre, dr. 2 a., V. de la Vega (arr.), 4 [CC].
Amore senza stima, c. 5 a., P. Ferrari (refund. de C. Goldoni), 1 [GP].
Anche il flauto serve a qualche cosa, jg. 1 a., 1 [GP].
Antonio Foscarini, tr. 5 a., G. B. Nicolini, 2 [CS].
Bianca Maria Visconti, tr. 5. a., P. Giacometti, 1 [AR].
Bruno filatore, c. 2 a., T. Cogniard y H. Cogniard /G. Ventura, 2 [CS].
Camma, tr. 3 a., G. Montanelli, 4 [AR].
Cane e gatto, c. 1 a., A. Regnaud de Prebois /G. Internari, 3 [AM].
Cassandra, tr. 5 a., A. Somma, 1 [AR].
Caterina de' Medici, dr. hist. 4 a., F. Meucci, 2 [CS].
Celina de Albear, dr. 5 a., R. Giovagnoli, 2 [AM].
Clotilde, dr. 5 a, F. Soulié y A. Bossange, 2 [AM].
Con gli uomini non si scherza, c. 3 a., T. Gherardi del Testa, 3 [CC, AM].

- Cuore ed arte*, dr. 7 p., L. Fortis, 4 [CC, AM].
Da burla o da vero?, c. 3 a., F. Casari, 3 [AM].
Don Cesare di Bazan, dr. 5 a., Dumanoir y Dennery, 1 [AM].
Don Giovanni d'Austria, c. 5 a., C. Delavigne, 1 [AM].
Edgardo e la sua cameriera, c. 1 a., E. Labiche y Marc-Michel, 1 [TS].
El amor de un español, dr. 5 a., 1 [CC].
El gladiador de Rávena, tr. 1 a., J Echegaray /P Giacometti, 1 [AR].
Elisabetta II di Russia, c. 2 a., Scribe, 16 [CC, AM].
Elisabetta Sirani, dr. 3 a., G.N. Pepoli, 2 [CS].
Elisabetta Regina d'Inghilterra, dr. hist. 5 a., P. Giacometti, 3 [AR].
Fausto, tr. fant. 8 a., Goethe /G. Scalvini 5 [AM].
Fazio, dr. 5 a., H. H. Milman /F. Dall'Ongaro, 1 [AR].
Fedra, tr. 5 a., J. Racine /F. Dall'Ongaro 2 [AR].
Fernanda, c. 4 a., V. Sardou /L. Gualtieri, 2 [GP].
Filippo, o aristocrazia e natura, dr, 2 a, 1 [CC].
Francesca da Rimini, tr. 5 a., S. Pellico, 14 [AR, CS, CC, ER, TS].
Frosina o Un'attrice modello, c. 1 a., 1 [ER].
Galiana, dr. 4 a., P. Sturbinetti, 2 [AM].
Galileo, dr. 4 a., F. Ponsard, 1 [TS].
Giorgio l'armatore, dr. 5 a., Bourgeois y Dennery, 1 [AM].
Giosue il guardacoste, dr. 4 a., Fournier y Meyer /A. Bellotti, 1 [TS].
Giuditta, tr. 5 a., P. Giacometti, 6 [AR].
Giulietta e Romeo, tr. 6 a., Shakespeare /E. Rossi, 3 [ER].
Gli amori di Zelinda e Lindoro, c. 3 a., C. Goldoni, 1 [GP].
Gli innamorati, c. 3 a., C. Goldoni, 5 [ER, TS].
I briganti [I masnadieri], dr. trág. 5 a., F. Schiller, 1 [AM].
I due sergenti, dr. 3 a., D' Aubigny /C. Roti, 20 [CS, CC, ER, TS, AM].
I due sordi, c. 1 a., J. Moineaux/ F. Mazzoni, 1 [TS].
I Gelosi fortunati, c. 1 a., G. Giraud, 2 [AR].
I guanti gialli, c. 1 a., Bayard /C. Sacchi, 4 [AR, AM, GP].
I racconti della regina di Navarra, c. 5 a., Scribe y Legouvé /G. Internari, 1 [AM].
Il berretto bianco da notte, jg. cóm. 1 a., T. Gherardi del Testa, 2 [ER].
Il biricchino di Parigi, c. 2 a., Bayard y Vanderbouch, 6 [CC, AM, ER].
Il campanaro di Londra, dr. 5 a., Bouchardy /Vasaturo, 1 [ER].
Il cane del Castello, c. 2 a., Scribe, 3 [CS, CC].
Il capitano Carlotta, c. 2 a., Bayard y Dumanoir, 1 [AM].
Il comicomane, c. 1 a., Scribe, 9 [CC].
Il Cid, tr. 5 a., P Corneille /G Greatti 1 [ER].
Il falconiere di Pietra Ardena, dr. 4 a., L. Marengo, 2 [GP].

- Il figlio delle selve*, dr. 5 a., F. Halm /G. Du-Coster, 6 [TS].
- Il lapidario*, dr. 3 a., Dumas, padre, 1 [TS].
- Il mantello di Giuseppe*, c. 1 a., / trad. del fr., 1 [AM].
- Il Marchese Zapaters*, c. 3 a., 1 [CS].
- Il mercante di Venezia*, dr. 5 a., Shakespeare, 5 [ER].
- Il modello di legno*, c. [farsa] 1 a., Varin y Dervergers /L Belisario, 11 [CS, CC, ER, AM].
- Il muto di San Malò*, c. [farsa] 1 a., Varin y Lubize, 1 [TS].
- Il paletot*, c. 1 a., A. Belotti, 1 [TS].
- Il pusillanime*, c.1 a., Bayard, Alphonse y Regnault, 1 [AR].
- Il puzzo del sigaro*, c. 1 a., A Belloti (trad. del fr.), 1, [CC].
- Il regno di Adelaide*, c. 2 a., T. Gherardi del Testa, 3 [CC, ER].
- Il romanzo d'un giovane povero*, dr [c.]. 5 a., O. Feuillet /T. Ciconi, 1 [CC].
- Il sistema di Giorgio*, c. 2 a., T. Gherardi del Testa, 2 [CC].
- Il supplizio di una donna*, dr. 3 a., E. Girardin /P. Manzoni, 2 [AM].
- Il vecchio caporal*, dr. 5 a., Dumanoir y Dennery, 2 [TS].
- Il ventaglio*, c. 3 a., C. Goldoni, 3 [AM].
- Il Vetturale del Moncenisio*, dr. 5 a., Bouchardy /E. Pagnini, 2 [CS].
- Il vicino Bagnolet*, c. [farsa] 1 a., Paul de Kock y Boyer /E. Dossena, 2 [TS].
- In maniche di camicia*, c. [farsa] 1 a., Labiche, Lefranc y Nyon /G. Internari, 1 [TS].
- Ingegno e speculazione*, c. 4 a., D.F. Botto, 4 [AM].
- Kean ossia genio e sregolatezza*, dr. 5 a., Dumas, padre/C.G. Tallone, 11 [ER, AM].
- La calunnia*, dr. 5 a., Scribe /G. Modena, 6 [TS, AM].
- La casa de campo*, jg. cóm. 1 a., 5 [CC].
- La collerica*, c. 1 a. pr., Ch G. Étienne /G. Bonfio, 1 [AR].
- La colpa vendica la colpa*, dr. 5 a., P. Giacometti, 7 [CC, TS].
- La confessione*, dr. 3 a., C. F. Rossi, 1 [CS].
- La consegna e di russare*, c. [farsa] 1 a., E. Grangé y Lambert-Thiboust, 2 [TS, AM].
- La croce d'oro*, c. 2 a., Mélesville y Brazier /G.G. Beccari, 6 [AM].
- La donna romantica e il medico omeopatico*, c. par. 5 a., G. Pulle (Riccardo Castelvechio), 8 [CC, TS, GP, ER].
- La duchessa Anna /Gli uomini serj*, dr. 5 a., P. Ferrari, 4 [GP].
- La escuela de las coquetas*, c. 3 a., C. Gore, 2 [CC].
- La false confidenze*, c. 3 a., P. Marivaux, 1 [TS].
- La fedelta alla prova*, c. 3 a., A. Lafontaine / F. Casari, 4 [CS, CC, AM].
- La forza della coscienza*, dr. 4 a., L. Gualtieri, 5 [AM].
- La forza dell'amor materno*, dr. 2 a., Bayard, 2 [CS].
- La gelosia*, c. 5 a., T. Ciconi, 1 [AM].
- La locandiera*, c. 3 a. pr., C. Goldoni, 9 [AR, CC, AM].
- La macchia di sangue*, dr. 3 a., Mallian, 1 [CS].

- La madonna dell'arte*, c. 5 a., Legouvé, 1 [CC].
La madre siciliana, dr. 5 a., I. Zauli Sajani, 1 [CS].
La madrina, c. 2 a., 1 [AM].
La mariposilla, c. 1 a. pr., 1 [GP].
La moglie di un grand'uomo, c. 5 a., Durantin y Deslandes /E. Manzoni, 1 [TS].
La morte civile, dr. 5 a., P. Giacometti, 7 [TS, AM].
La notte di San Bartolomeo, dr. hist. trág 5 a., G. Gattinelli, 2 [AM].
La piazza di Tolone, dr. 2 a., 8 [CS, CC].
La piel del diablo, jg. cóm. 1 a., R. Valladares, 5 [AM].
La principessa Giorgio, dr. 3 a., Dumas, hijo, 3 [GP].
La rivincita, c. 4 a., T. Ciconi, 3 [AM].
La signora dalle camelie, dr. 5 a., Dumas, hijo/L. E. Tettoni, 45 [CC, TS, AM, GP].
La societa equivoca, c. 5 a. pr., Dumas, hijo, 8 [AM].
La sorella del cieco, dr. 3 a., D. Chiossone, 3 [CS].
La statua di carne, dr. 6 a., T. Ciconi, 8 [CC, AM].
La strega bianca e la strega nera, c. 2 a., 4 [AM].
La suonatrice d'arpa, dr. 3 a., D. Chiossone, 2 [TS].
La vedova dalle camelie, c. 1 a., Siraudin, Lambert-Thiboust y Delacour /F. Mazzoni, 5 [CS, AM].
La vita e un sogno, dr. 5 a., P. Calderón /G. Palmieri-Nuti, 1 [ER].
Le disgrazie di un bel giovine, c. 1 a., 1 [TS].
Le false confidenze, c. 3 a., P. de Marivaux, 1 [TS].
Le gelosie di Lindoro, c. 3 a., C. Goldoni, 1 [CC].
Le memorie del diavolo, c. 3 a., E. Arago, 2 [AM].
Le smanie per la villeggiatura, c. 3 a., C. Goldoni, 2 [TS].
Linda di Chamounix, dr. 5 a., 2 [CC, TS].
L'infanticida [Atteone l'infanticida], jg. c. 1 a., C. Vitalini, 4 [ER].
Lo Spagnoletto, dr. 4 a., M. Cuciniello, 1 [ER].
Lo spiritismo, c. 4 a., L. Marengo, 3 [AM].
L'orfanello della Svizzera, dr. 3 a., /L. Marchionni (del fr.), 1 [CS].
Lucia Didier, dr. 3 a., L. Battu y Jaime/F. Riva, 1 [CC].
Lucrezia Borgia, dr. 4 a., V. Hugo, 3 [AR, ER].
Lucrezia Maria Davidson, dr. 4 a., P. Giacometti, 3 [CS, CC].
Luigi XI, tr. 5 a., C. Delavigne 3 [AM, ER].
Luisa Sanfelice, dr. 4 a., 2 [AM, GP].
Macbeth, tr. 4 a., Shakespeare /G. Carcano, 2 [AR, ER].
Madamigella Rosa, c. 1 a., Decourcelle y Bercioux/ L. Cardarelli, 1 [ER].
Mal de nervios, c. 2 a., Mallian, 1 [AM].
Marcellina, dr. 2 a., 3 [GP].

- Maria Giovanna*, dr. 6 a., Dennery y Mallian /P Manzoni, 17 [CS, CC].
Maria Stuarda, tr. 5 a., F. Schiller /A. Maffei, 17 [AR, CS, CC, ER].
Martuccia e Frontino, jg. cóm. 1 a., Ch. Dubois, 1 [ER].
Medea, tr. 3 a., E Legouve /G. Montanelli, 8 [AR, GP].
Medea, tr. 5 a., C. della Valle, 4 [CS, CC].
Milton, dr. 3 a., G. Gattinelli, 2 [AM].
Mirra, tr. 5 a., V. Alfieri, 1 [AR].
Monaldesca, dr. 5 a., N. Giotti, 2 [AM].
Montgoy l'egoista, c. 5 a., O. Feuillet, 3 [ER].
No hay humo sin fuego, jg. cóm. 1 a., Bayard, 1 [GP].
No le deis confianza a las criadas, jg. cóm. 1 a., 1 [GP].
Norma, tr. 5 a., A Soumet /C. D'Ormeville, 6 [CC, AM, GP].
Odio ed amore, dr. 5 a., 2 [AM].
Oh! Era la cuoca!, c. 1 a., Labiche y Delacour, 2 [TS].
Oreste, tr. 5 a., V. Alfieri, 4 [ER, TS, AM].
Osti e non osti, c. 3 a., F. Casari, 2 [CS].
Otello, tr. 5 a., Shakespeare, 18 [ER, TS, AM].
Pamela, c. 3 a. pr., C. Goldoni, 7 [CC, ER, TS].
Patineau, c. 1 a., Xavier y L. Dumoustier, 3 [ER, AM].
Pia de Tolomei, tr. 5 a., C. Marengo, 8 [AR, AM, GP].
Poliuto, tr. 5 a., P. Corneille, 1 [AR].
Por dar confianza a las criadas..., 2 [CC].
Re Lear, tr. 5 a., Shakespeare, 3 [ER].
Rosmunda, tr. 5 a., V. Alfieri, 1 [AR].
Saffò, tr. 6 a., 1 [CS].
Sansone, tr. bibl. 5 a., I. D'Aste, 3 [TS].
Saul, tr. bíbl. 5 a., V. Alfieri, 1 [CS].
Serva amorosa, c. 5 a., C. Goldoni, 3 [TS].
Sofocle, tr. 5 a., P. Giacometti, 1 [TS].
Stifellius, dr. 5 a., Souvestre y Bourgeois /G. Vestri, 4 [AM].
Sullivan, c. 3 a., Mélesville / P. Manzoni, 12 [ER, TS, AM].
Suor Teresa, dr. hist. 5 a., L. Camoletti, 20 [CS, CC, TS, AM, GP, ER].
Tanto per cento, c. 3 a., A. López de Ayala /G. Pietriboni, 8 [CS, CC].
Teresa, dr. 5 a., Dumas, padre, 3 [CC].
Torquato Tasso, tr. 5 a., P. Giacometti, 1 [TS].
Tropo tardi!, c. 5 a., T. Ciconi, 1 [AM].
Un baño frío, c. 1 a., 2 [GP].
Un cuor morto, c. 3 a., L. Pulle (Leo di Castelnovo), 1 [GP].
Un curioso accidente, c. 3 a. pr., C. Goldoni, 2 [CS].

- Un dente sotto Luigi XV*, mon. 1 a., 5 [ER].
Un servizio all'amico Blanchard, jg. cóm. 1 a., Moreau y Dalacour /G. Funti, 2 [ER].
Un signore e una signora, c. 1 a., Xavier, Duvert y Lauzanne, 8 [CS, CC, ER, TS].
Un vagabondo e la sua famiglia, c. 5 a., F.A. Bon, 4 [CS].
Un vizio di educazione, dr. 5 a., A. Montignani, 1 [ER].
Un zolfanello fra due fuochi, c. 1 a., P. Manzoni, 1 [AM].
Una battaglia di donne, c. 3 a., Scribe y Legouvé / V. De Rossi, 5 [AM].
Una broma en el teatro, jg. cóm. 1 a., 1 [CC].
Una eredita in Corsica, c. 1 a., Dumanoir y Siraudin, 5 [CS, AM].
Una missione della donna, c. 5 a., A. Torelli, 1 [TS].
Una perquisizione generale, pz. 1 a., Marc-Michel y A. Choler, 1 [TS].
Una tazza di the, c. 1 a., Nwitter y Derley, 1 [TS].
Vi presento mia moglie, c. 1 a., 1 [GP].
Yo como con mi madre, c. 1 a., 6 [AM].
Zaira, tr. 5 a., Voltaire 2 [TS].

BIBLIOGRAFÍA

- BONZI, Lidia y Loreto Busquets (1995). *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*. Roma. Bulzoni.
- C.G. (1869). «Tomás Salvini y su Compañía trágica italiana en el teatro del Circo de Madrid, en abril de 1869». *Revista de España*. 7. 629-633.
- CAUDA, Giuseppe (1921). *Al proscenio ed a lumi spenti. Profili. Aneddoti. Confronti. Impresioni. Indescrelezze. Curiosità. Giovani promesse*, Chieri, Gaspare Astesano.
- OJEDA, Pedro e Irene Vallejo (2003). «El Teatro Francés de Madrid (1851-1861)». *Revista de Literatura*. 65. 130. 413-446.
- MONTAZIO, Enrique (1857). *Biografía de Adelaida Ristori*. Miguel Pastorfido (traductor). Madrid. Imprenta Nacional.
- PALACIO, Manuel del (1864). «Carolina Santoni. (Apuntes biográficos)». *Doce reales de prosa y algunos versos gratis*. Madrid. Librería de San Martín. 253-258.
- PAR, Alfonso (1940). *Representaciones shakesperianas en España*. Madrid-Barcelona. Librería General de Victoriano Suárez, vol. II.
- PUIGDOMENECH, Helena (1996). «Adelaide Ristori intérpret de Goldoni». *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*. Inés Rodríguez y Juli Leal (eds.). Valencia. Universitat de Valencia. 65-106.

- PUJANTE, Ángel Luis y Laura Campillo (eds.) (2007). *Shakespeare en España: Textos 1764-1916*. Granada/Murcia. Universidad de Granada y Universidad de Murcia.
- RISTORI, Adelaide (1887). *Ricordi e Studi Artistici*. Torino-Napoli. L. Roux e C. Editori.
- ROSSI, Ernesto (1868). *Discorso sopra il teatro de Shakespeare / Discurso sobre el teatro de Shakespeare*. Bilbao. Eduardo Delmas.
- VALLEJO, Irene y Pedro Ojeda (2001). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid. Universidad de Valladolid.