

CATALINA BRAVO ON THE MADRID AND  
CATALAN SCENE OF THE 19TH CENTURY

# Catalina Bravo en la escena madrileña y catalana del siglo XIX

Marina Barba Dávalos

**Universidad de Alcalá**

marina.barba@uah.es - <https://orcid.org/0000-0001-8370-3569>

---

Fecha recepción: 07.07.2023 / Fecha aceptación: 19.09.2023

## Resumen

Este artículo presenta una aproximación biográfica a la figura de Catalina Bravo, una actriz relegada al olvido. Recorre su trayectoria artística en los principales teatros madrileños, Príncipe y de la Cruz, y en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona, destacando el repertorio que interpretó, su evolución en la jerarquía de actrices y su reflejo retributivo, así como la recepción de su trabajo por la crítica. Recientemente se ha conocido que la actriz interpretó la única intervención musical del drama de Hartzenbusch *Los amantes de Teruel*. Se pretende, desde esta investigación, recuperar la trayectoria escénica de Catalina Bravo prestando atención a su vertiente musical para poder

## Abstract

This article presents a biographical approach to the figure of Catalina Bravo, an actress relegated to oblivion. It covers her artistic career in the main theaters in Madrid, Príncipe and Cruz, and at the Teatre de la Santa Creu in Barcelona, highlighting the repertoire she performed, her evolution in the hierarchy of actresses its repercussion on her remuneration, as well as the reception of her work by the critics. It has recently been discovered that the actress performed the only musical scene in Hartzenbusch's drama *Los amantes de Teruel*. This investigation intends to recover the artistic trajectory of Catalina Bravo, paying attention to her musical aspect to discern whether

discernir si la actuación en el drama de Hartzenbusch fue anecdótica o si su repertorio acredita que pueda ser considerada una canta-actriz, de la misma manera que sus coetáneas Matilde Díez o Bárbara Lamadrid.

## Palabras clave

Catalina Bravo, canta-actriz, interpretación actoral decimonónica.

her performance in the Hartzenbusch drama was an isolated incident or if her repertoire proves that she could be considered a singer-actress, such as her contemporaries Matilde Díez or Bárbara Lamadrid.

## Keywords

Catalina Bravo, singer-actress, 19th century acting performance.

## Introducción

No se encuentran referencias ni pequeñas semblanzas sobre Catalina Bravo en los anecdotarios dedicados a los cómicos de los siglos XIX y XX<sup>1</sup>. Solamente Sepúlveda la enumera como componente de las compañías de los teatros Príncipe y Cruz de Madrid, aunque yerra en las fechas, ya que toma como fuentes únicamente los listados que se publicaban en la prensa<sup>2</sup>. En 2012, Ballesteros Dorado, en su espléndido apéndice de actores incluido en la obra que dedica a los estrenos madrileños de Manuel Bretón de los Herreros, contribuye con un recuerdo de sus actuaciones en las obras del dramaturgo y dibuja sucintamente su trayectoria artística<sup>3</sup>. Asimismo, Soria Tomás cita a Catalina en los repartos de distintas obras representadas en los teatros de Madrid cuando estudia la correspondencia entre la actividad de la Escuela de Declamación Española y la cartelera de estos teatros<sup>4</sup>. Una publicación reciente desvela que Bravo interpretó, desde el personaje de Zulima, la única intervención musical del drama de Hartzzenbusch *Los amantes de Teruel*<sup>5</sup>. Esta faceta como cantante es la que articula la hipótesis de este trabajo, en el que se pretende averiguar si la intervención musical de *Los amantes de Teruel* es un hecho aislado en su carrera o si, por el contrario, su canto es una constante a lo largo de su recorrido artístico. Por lo tanto, y empleando la terminología de Bolufer<sup>6</sup>, se desea que esta contribución sea una «biografía recuperativa» que permita discernir si el repertorio de Bravo acredita que pueda ser considerada una canta-actriz, de la misma manera que sus coetáneas Matilde Díez o Bárbara Lamadrid<sup>7</sup>.

La constatación, tras la revisión bibliográfica, de la falta de referencias sobre Catalina, ha dirigido la metodología de esta investigación a la localización de fuentes primarias: principales datos biográficos en los registros civiles y diocesanos, documentación sobre su trabajo en los teatros, vaciado de prensa de temática general para conocer la opinión de los críticos y el reper-

---

1. Fernández de los Ríos, 1846; Guaza y Gómez, 1884; García Valero, 1913; Calvo Revilla, 1920; Lasso y Díez, 1924.

2. Sepúlveda, 1888.

3. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 699.

4. Soria Tomás, 2010, pp. 147, 150-151, 170 y 174.

5. Barba Dávalos, 2021a.

6. Bolufer Peruga, 2014, p. 91.

7. Barba Dávalos, 2014.

torio interpretado<sup>8</sup>, y textos y partituras de los títulos representados. La relación de obras en las que los medios escritos citan a Bravo como parte del elenco es mucho más extensa que la que en este estudio se refiere, ya que únicamente se recogen aquellos títulos en los que se puede verificar su participación y determinar el papel que interpretaba por las anotaciones de los repartos que aparecen en los textos, aspecto que permite definir su preponderancia actoral a lo largo de los años y los géneros y caracterizaciones donde su relevancia era mayor. Este criterio conlleva asumir que se están obviando títulos que se estrenaron con anterioridad al paso de Catalina por los teatros y que en sus reposiciones posiblemente participaría, ya que muchas veces los elencos que se relatan en las contraportadas de las obras hacen referencia a los repartos de la primera puesta en escena. Respecto a la música, aunque se hayan localizado partituras para obras en las que actuaba Bravo, si pertenecían a compositores anteriores a la fecha de las representaciones como Pablo Esteve, Blas de Laserna o Manuel Ferreira entre otros, se han descartado cuando no se ha podido demostrar -bien por el anuncio en la prensa o por las anotaciones en los manuscritos- que la música acompañara las reposiciones. Los diferentes supuestos se analizan pormenorizadamente a lo largo de esta investigación.

La documentación relativa al desempeño profesional de Catalina en los teatros madrileños se conserva en el Archivo de la Villa de Madrid<sup>9</sup>. Según indica su hoja de servicios<sup>10</sup>, la actriz trabajó durante trece años en los teatros Cruz y Príncipe y solicitó su jubilación por padecer afecciones nerviosas al comienzo del año cómico 1841-1842<sup>11</sup>.

**Tabla 1:** Hoja de servicios

Años cómicos	Teatro en que ha servido	Partes que ha desempeñado	Años de servicio
1827	Cruz	Parte subalterna	1
1828	Cruz	Papeles de joven	1
1829	Cruz	Papeles de joven	1
1830	Cruz	Segunda dama y dama joven	1
1831	Cruz	Segunda dama y dama joven	1
1832	Cruz	Segunda dama y dama joven	1

8. La prensa consultada ha sido: *Diario de Avisos*, *El Eco del Comercio*, *El Correo de las Damas*, *La Revista Española*, *El Correo Nacional*, *El Corresponsal*, *El Español*, *El Vapor*, *El Guardia Nacional* o *El Eco de la Razón*, *Diario de Barcelona* y *El Propagador de la Libertad*.

9. En adelante AVM: sección de secretaría AVMS, sección de corregimiento AVMC.

10. AVMS, 9-449-22.

11. AVMS, 3-385-17. Ballesteros Dorado, 2012, I, p. 71, apunta que la jubilación únicamente podía ser solicitada por aquellos actores que hubieran trabajado en los dos principales teatros con anterioridad al 11 de septiembre de 1835, durante un mínimo de ocho años y que pudieran demostrar su incapacidad.

1833	Cruz y Príncipe	Sobresaliente de primera dama	1
1834	Cruz y Príncipe	Dama joven y segunda	1
1836	Príncipe	Dama joven y segunda	1
1837	Cruz	Dama joven y segunda	1
1838	Cruz y Príncipe	Dama joven y segunda	1
1839	Príncipe	Dama joven y segunda	1
1840	Cruz y Príncipe	Dama joven y segunda	1
Total, años de servicio: 13			

La horquilla de fechas establecida por la hoja de servicios permite localizar sus datos biográficos en el Archivo Histórico de la Archidiócesis de Madrid<sup>12</sup> y conocer que Catalina nació en San Lorenzo del Escorial, era hija de Santos, natural de la Villa de los Molinos y de Francisca, natural de Carabanchel Bajo, y estaba casada con Vicente Gómez<sup>13</sup>. Se desconoce la fecha en la que la pareja contrajo matrimonio, pero debió ser posterior a la temporada teatral de 1829-1830 ya que, en la lista de individuos de las compañías de verso, baile y ópera para los teatros de la Cruz y Príncipe para dicho año cómico, se refleja el estado civil de cada uno de ellos y sobre Catalina se recoge: «Catalina Bravo, segunda dama de la compañía de la Cruz. Soltera, vive con su abuela»<sup>14</sup>. Bravo falleció a los cuarenta y cuatro años en la madrileña travesía del Conde Duque, 7, bajo, a consecuencia de un catarro pulmonar crónico. Fue sepultada en el cementerio de la Puerta de Fuencarral el primero de mayo de 1851 y no legó testamento<sup>15</sup>.

El vaciado de prensa, el análisis de los textos y partituras, así como el estudio de la documentación sobre su trayectoria profesional ha permitido reconstruir el trabajo en escena de Bravo que, a continuación, se presenta ordenado por años cómicos -desde el domingo de Pascua de Resurrección hasta el domingo de Ramos del siguiente año natural- y dividido en cinco etapas fundamentadas en los datos que recoge su hoja de servicios. El primer periodo, sus inicios, abarcará las tres primeras temporadas en la compañía del teatro de la Cruz (1827-1828 a 1829-1830); el segundo, estará dedicado a las siguientes tres temporadas como segunda dama y dama joven en la misma compañía (1830-1831 a 1832-1833); a continuación, se abordarán los dos años cómicos en los que trabajó para la compañía de los teatros Príncipe y Cruz, el primero de ellos como segunda dama y sobresaliente (1833-1834 y 1834-1835); seguidamente se expondrá la temporada en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona (1835-1836); para finalizar con el último tramo hasta su jubilación a su regreso a Madrid (1836-1837 a 1840-1841).

12. En adelante AHAM.

13. AHAM, 3: 99.

14. AVMC, 1-196-23.

15. AHAM, 3: 99.

## Los inicios en el teatro de la Cruz como subalterna y dama joven (1827-1828 a 1829-1830)

Las sesiones teatrales madrileñas se articulaban según el siguiente patrón: comenzaban con una introducción musical; a continuación se representaba una pieza teatral en varios actos; se hacía un intermedio de baile o musical, y se concluía con un fin de fiesta que podía ser otra pieza teatral de un solo acto o un sainete<sup>16</sup>.

La categoría actoral de Bravo durante estos primeros años la hacía propicia para interpretar personajes en estas composiciones jocosas con argumentos ligeros e intrascendentes que se presentaban al final de las sesiones teatrales. Participó en la pieza traducida por Hartzenbusch del francés *El regreso inesperado* en el papel de doña Teresa<sup>17</sup> y en *Mi última peseta*, donde daría vida a Rosa, la hija de madame Martin<sup>18</sup>.

Asimismo, desempeñó papeles secundarios en comedias denominadas «antiguas» refundidas al gusto decimonónico: en *Amar por razón de estado* interpretó a la dama Isabel<sup>19</sup> y en *Privar contra su gusto* fue Clavela, dama de doña Isabel, la hermana del rey encarnada por Antera Baus<sup>20</sup>. En la comedia de Agustín Moreto *El desdén con el desdén* Bravo actuó como cantante, aunque de manera coral, como dama de compañía de la protagonista Diana<sup>21</sup>. En la primera jornada hay tres intervenciones para coro mixto y orquesta: un *allegretto non tanto* que se repite exactamente igual en las tres ocasiones variando las estrofas que, a su vez, se ven interrumpidas por los diálogos que mantienen los tres personajes femeninos protagonistas. En la segunda jornada, la misma formación instrumental y coral interviene en dos momentos acompañando una letra que invita a los encuentros amorosos ocultos bajo los disfraces de carnaval: «Vengan los galanes a elegid las damas / que en Carnestolendas amor se disfrazan»<sup>22</sup>. Esta música posee características que favorecen el entusiasmo de la escena -figuraciones breves en un *tempo allegretto*- sobre la que se mueve una melodía sencilla permanentemente doblada por la orquesta para facilitar su afinación. En esta segunda jornada acontece un nuevo episodio musical que es interpretado exclusivamente por voces femeninas. La línea melódica resulta más compleja, ya que presenta adornos y saltos que requieren ciertos conocimientos musicales, y donde el *tempo* más tranquilo, *andantino*, resulta acorde con la intención de las damas que cantan: seducir definitivamente al joven que trata de enamorar a la protagonista desde el desdén. Durante el segundo acto se suceden otras intervenciones puramente instru-

16. Barba Dávalos, 2013, p. 11.

17. *El regreso inesperado*, 1830.

18. *Mi última peseta*, 1829.

19. Molina, 1828.

20. Molina, 1829.

21. Laserna y Ferreira, ca. 1788. A pesar de que la música es anterior a la representación, en el apunte de teatro impreso aparecen anotaciones manuscritas en las que se previene en dos ocasiones la entrada en escena de Bravo junto a los músicos, de donde se infiere la participación coral de la actriz. Moreto, 1803, pp. 6 y 12.

22. Moreto, 1803, p. 16.

mentales -preludio, *padedú*<sup>23</sup> y marcha- empleándose esta última, asimismo, para iniciar la tercera jornada. Posteriormente, Ramón Carnicer compondría una nueva música para esta comedia que constaría de una única pieza, la de la primera jornada<sup>24</sup>.

Durante estos primeros años en la escena madrileña, Catalina también desempeñó un papel en la comedia de magia *El mágico de Serván y tirano de Astracán*, el de Armina, hermana de un general del ejército del tirano rey de Astracán<sup>25</sup>. Un género en el que no tuvo mucha presencia fue en el drama: únicamente una pequeña intervención como criada de una posada en *El perro de Montargis o La selva de Bondi*<sup>26</sup> y otra aparición en el papel de Julia, la hija del escultor Mauricio en *El valle del Torrente*<sup>27</sup>.

Por último, dentro de estos inicios, resulta preciso destacar la interpretación que realizó del personaje de Venus en el melodrama mitológico alegórico en un acto *El templo del Himeneo*, compuesto por Bretón con motivo del enlace de Fernando VII con María Cristina de Borbón<sup>28</sup>.

## Segunda dama y dama joven en el teatro de la Cruz (1830-1831 a 1832-1833)

Durante este periodo en el que es ascendida a segunda dama en la compañía del teatro de la Cruz, Catalina va a continuar participando en comedias de un solo acto, pero en calidad de protagonista. Desempeñó el papel de la hija de don Bernardo en *¡Qué apuro! o El novio en mangas de camisa*<sup>29</sup>, el de Clara en *Adolfo y Clara*<sup>30</sup> y fue Rosa en *El tapiz*<sup>31</sup>; pieza breve recibida con el mayor regocijo al final de la primera velada teatral de la jura y proclamación de la princesa Isabel II en junio de 1833<sup>32</sup>. En *Mi tío el jorobado* Catalina protagonizó el en-

23. Denominación española de *pas de deux*.

24. Carnicer, 1837.

25. Valladares de Sotomayor, 1828. Durante la obra se suceden distintas escenas con música, siempre diégetica y justificada argumentalmente, ya que, aunque pueda resultar paradójico, en las comedias de magia se buscaba la verosimilitud. Véase al respecto Contreras Elvira, 2017, p. 24. En la primera jornada canta el personaje de la estatua con réplicas corales; en la segunda, una coral pastoral es cantada y bailada por los criados que se acompañan de instrumentos rústicos como panderetas, rabeles o sonajas; y una marcha fúnebre con otras coplas de la estatua cierran la comedia. Como se puede apreciar, el personaje de Bravo, Armina, no tiene cabida en ninguna de las interpretaciones musicales, además de que no se puede asegurar que en las representaciones se siguiera empleando la música compuesta por Esteve, 1781.

26. Pixérécourt, 1818.

27. Dupetit-Méré, 1816.

28. Ballesteros Dorado, 2012, I, pp. 544 y 550.

29. Lías y Rey, 1818.

30. Marsollier, 1836.

31. *El tapiz*, 1831.

32. Ribao Pereira, 2021, p. 337.

redo amoroso sobre el que se asienta la trama argumental y, acerca de su actuación, Bretón, traductor de la pieza, consideró que la actriz había comprendido el espíritu del personaje<sup>33</sup>.

En las comedias de más de un acto del repertorio también va a aumentar su protagonismo. De hecho, las primeras damas rechazaban los papeles principales de este género y se sentían ofendidas cuando se los proponían, como demostró Concepción Rodríguez al considerar un agravio que Antonio Guzmán, primer actor encargado del reparto, le asignara un papel principal en *El joven de sesenta años*<sup>34</sup>.

En *Un bobo hace ciento* Catalina encarnó el personaje de doña Isabel, hermana de don Cosme<sup>35</sup> y en *La madre hipócrita* fue de nuevo la hermana de un principal, don Eusebio<sup>36</sup>. Igualmente desempeñaría el personaje central, Marcela, en *Las muñecas o El amor por el tejido*<sup>37</sup> y un personaje relevante, doña Elena, en la comedia de Tirso de Molina *Lo que en seis leguas sucede o Desde Toledo a Illescas*<sup>38</sup>.

Comienza en esta etapa a perfilarse lo que sería una tónica en el resto de su carrera: dar vida a protagonistas bellas destinatarias de deseos e intrigas amorosas. En *Eduardo y Federica* Catalina interpretó el papel de Federica, mujer seducida por Eduardo representado por José Valero<sup>39</sup> y en la comedia de enredo de Calderón refundida por Bretón *Con quien vengo, vengo* actuaría junto a Antera Baus y José García Luna como Leonor, interpretación que sería valorada muy positivamente por el propio refundidor al afirmar que había representado su papel con la inteligencia y la delicadeza exigida<sup>40</sup>.

Se puede apreciar igualmente cómo Catalina estaba destinada a defender papeles de mujeres, o casi niñas, que destacaban por su candor. En *Silvestre y Pascual o Los comerciantes de Lisboa* dio vida a Isabela, una inocente joven de quince años<sup>41</sup> y en *El preso o La semejanza*, desde el personaje de Rosita de dieciséis años, se mostró incapaz de reconocer en el futuro marido de su madre al preso encerrado en la torre contigua a su residencia con quien había estado manteniendo un coqueteo<sup>42</sup>. Esta comedia, a pesar de surgir a partir de una opereta, no está acompañada musicalmente.

En las abundantes comedias traducidas del francés y, en menor medida del alemán, se percibe, de igual manera, una mayor preponderancia de Catalina en los repartos. En la comedia de August Kotzebue traducida por Vicente Rodríguez de Arellano *La reconciliación de los dos hermanos*, Catalina encarnó el personaje de Carlota, hija de Felipe Beltram, copro-

33. Ballesteros Dorado, 2012, I, p. 640.

34. Ballesteros Dorado, 2012, I, p. 61. También consúltese sobre este asunto Soria Tomás, 2021, pp. 307-309.

35. Solís, 1828.

36. González del Castillo, 1817.

37. Enciso Castrillón, 1832.

38. Molina, 1831.

39. Zavala y Zamora, 1824.

40. Ballesteros Dorado, 2012, I, p. 646.

41. *Silvestre y Pascual o Los comerciantes de Lisboa*, 1812.

42. *El preso o La semejanza*, 1832.

tagonista de la obra<sup>43</sup>; y en *El preguntón y el cadete*, original de Friedrich Ludwig Schröder y traducida por Francisco Comella, interpretó a Sofía, amante del cadete<sup>44</sup>. En la traducción del francés que realizó José María de Carnerero de la comedia *El afán de figurar*, representó a Emilia, hermana del barón de Monserrin interpretado por García Luna<sup>45</sup>; en la de Ventura de la Vega sobre el texto original de Eugène Scribe *Hacerse amar con peluca o El viejo de treinta y cinco años*, fue la protagonista Matilde<sup>46</sup>; en la adaptación de Isidoro Gil de *Aviso al público o El fisonomista*, sería Rosa, hija del comerciante y protagonista Genaro Perales<sup>47</sup>; en la imitación del francés realizada por Antonio Gil y Zárate de la comedia de Scribe *El día más feliz de la vida*, daría vida a Antonia, una de las hijas de doña Venancia<sup>48</sup>; en *El cupido de las damas* sería doña Leonor<sup>49</sup> y en la traducción de Bretón de *El albañil o El vestido hace al hombre*, actuaría como la protagonista joven de la comedia, Teodora, destinada a casarse con un albañil disfrazado de marqués, trama de la que ya se infiere la confusión<sup>50</sup>.

En junio de 1832, Bravo desempeñó por primera vez un papel en una de las comedias de Moratín, *El café o La comedia nueva*<sup>51</sup>. Dio vida a Agustina, esposa de Eleuterio (García Luna), un joven aspirante a autor dramático a quien su mujer ayuda en la composición de los versos. Dentro del repertorio cómico no abandonaría completamente su trabajo como secundaria, tal y como se puede apreciar en *La banda y la flor*<sup>52</sup> y en *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*<sup>53</sup> donde daría vida respectivamente a dos damas: Clori e Irene.

Otro aspecto destacable durante estos primeros años como segunda dama son las ocasiones en las que interpretó papeles masculinos o con indumentaria de hombre, tradición larga en el teatro español ya desde la etapa barroca<sup>54</sup>. Catalina fue Carlín, criado de un capitán en *De amor una travesura*<sup>55</sup>; un niño de quince años, Feliz, en *Quince años ha o Los incendiarios de París*<sup>56</sup>; y Matilde, una francesa que viste con traje de hombre en *La prueba caprichosa*<sup>57</sup>. En la comedia *La dama misterio, capitán marino* de la dramaturga María Laborda, pseudónimo de

43. Kotzebue, 1800.

44. Schröder, 1819.

45. *El afán de figurar*, 1831.

46. Soria Tomás, 2010, p. 147.

47. *Aviso al público o El fisonomista*, 1832.

48. Scribe, 1832.

49. Boyrin, 1832.

50. Ballesteros Dorado, 2012, I, pp. 729-730.

51. Soria Tomás, 2010, p. 151.

52. Calderón de la Barca, 1831.

53. Cañizares, 1792. Esta pieza está acompañada musicalmente, pero, por una parte, el personaje de Irene interpretado por Bravo no tiene texto musical y, por otra, no se tiene constancia que en la representación se empleara la música de Ferreira, 1762.

54. Bravo-Villasante, 1988.

55. *De amor una travesura*, 1832.

56. Ducange, 1832.

57. *La prueba caprichosa*, 1801.

María de la Gorda Bachiller<sup>58</sup>, se suceden los intercambios de género y el travestismo. La protagonista encarna tres personajes: Rebeca, viuda y madre de Evaristo; el bravo capitán, figura que adoptó desde que murió su marido; y la pitonisa, disfraz que le permite aproximarse a su hijo, a quien no ve desde hace dieciocho años. A su vez, desde el personaje incógnito de la adivina, Rebeca recomienda a su hijo que se vista de mujer para acercarse a su amada. En este punto podemos apreciar cómo se entiende mejor la mujer vestida de hombre que viceversa, ya que la autora, para evitar la hilaridad que supondría en una comedia de tinte sentimental como esta, la presencia de un hombre en ropas femeninas indica que «el papel de Evaristo debe desempeñarlo una mujer joven», que sería Catalina<sup>59</sup>. Angulo sostiene que no hay constancia en los catálogos de representaciones del siglo XVIII y XIX de que la obra se estrenara<sup>60</sup>, pero el día 21 de junio de 1832 se anunció su escenificación en el *Diario de Avisos*<sup>61</sup> y en el apunte manuscrito que se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid<sup>62</sup>, fechado en 1832, aparece el reparto con el elenco de la compañía del teatro de la Cruz<sup>63</sup>.

Para concluir con las referencias a las actuaciones de Bravo en el repertorio de la comedia se señala su participación en el estreno de la obra de Larra *No más mostrador*, donde interpretó el personaje de Julia, hija del matrimonio protagonista encarnado por José Galindo y Dolores Pinto<sup>64</sup>. Igualmente se constata su intervención como esclava en la comedia de magia *El diablo verde*, con música del maestro Carnicer: un *adagio para la elevación de las nubes* y un *bailable*<sup>65</sup>. La composición de Carnicer no incluye ninguna pieza para voz que pudiera haber sido cantada por Bravo.

Durante estos años, Catalina continuó interpretando papeles menores en los dramas. En *Gonzalo de Córdoba* fue Amina, esclava de Zulema<sup>66</sup>, en *Clarisa o La mujer desconocida* interpretó a Luisa, hija de Robert el posadero<sup>67</sup>, en *Por ocultar un delito cometer otro mayor* fue María, la hija de madame Laurenti, rica propietaria interpretada por Pinto<sup>68</sup>, en *Rodolfo o El asesino en el bosque* volvió a ser objeto de deseo del protagonista<sup>69</sup> y en *El viejo de la montaña o Los árabes del Líbano* fue una joven drusa, Meyla, al servicio de Antera Baus en el personaje de Atenamis<sup>70</sup>.

58. Herrera Navarro, 1993, p. 255.

59. Laborda, 1832.

60. Angulo Egea, 2011, pp. 12 y 18.

61. Teatros, 1832, p. 4.

62. En adelante, BHMM.

63. Laborda, 1832.

64. Larra, 1831.

65. Carnicer, 1829 o 1830.

66. Hernando Pizarro, 1830.

67. Bourgeois y Tournemine, 1831.

68. *Por ocultar un delito cometer otro mayor*, 1831.

69. *Rodolfo o El asesino en el bosque*, 1830.

70. *El viejo de la montaña o Los árabes del Líbano*, 1816.

Se observa mayor relevancia interpretativa en la traducción de Bretón de *Yelva o La huérfana rusa*, un drama en el que Bravo hizo el papel de Fedora, una joven aristócrata comprometida a un matrimonio de conveniencia, junto a la primera dama, Concepción Samaniego, que encarnó el personaje de Yelva, una chica sordomuda. Samaniego recibió clases de un profesor del Real Colegio de Sordomudos de Madrid para hacer inteligibles las señas de las que se valió en la interpretación<sup>71</sup>.

La traducción realizada por Solís de *El delirio*<sup>72</sup> recibe la catalogación de melo-mimo-drama y posee música de Henri-Montan Berton: cinco números instrumentales y dos corales interpretados por la comparsa de aldeanos de ambos sexos<sup>73</sup>. Bravo, en esta obra, fue Clarisa, la esposa fallecida de un hombre jugador y vicioso quien cree ser responsable de su muerte, por lo que no se puede afirmar que participara en los números cantados ya que su personaje carece de sentido dramático en el coro de aldeanos.

Otro de los melodramas o drama de gran espectáculo que se presentó en la escena madrileña en estos años y que despertó gran fascinación en el público desde su estreno fue *Jocó el orangután*, de Edmond Rochefort y Gabriel de Lurieu, traducido por Bretón<sup>74</sup>. Bravo interpretó a Cora, una cazadora de la selva brasileña de la que está enamorado el hijo de don Pedro, el intendente de esclavos que es quien canta unas coplas que hacen referencia al orangután Jocó al que todos quieren cazar<sup>75</sup>. El primer bailarín francés, Marco Alain, responsable de dar vida al orangután, fue gratificado con dos mil reales por su buen trabajo y por los beneficios obtenidos, ya que en diez días se recaudaron ochenta y cuatro mil ochocientos nueve reales, lo que verifica el éxito del melodrama<sup>76</sup>.

## Segunda dama y sobresaliente en el Príncipe y en la Cruz (1833-1834 y 1834-1835)

Catalina fue contratada como sobresaliente de primera dama para los dos teatros principales durante la temporada 1833-1834, condición que perdería en los sucesivos años de su carrera actoral quizá por el ascenso de grandes figuras del momento como Matilde Díez, Teresa Baus, Bárbara Lamadrid o la aún muy joven Teodora Lamadrid, que había triunfado con nueve años en el estreno de *La hermanita o La lección indiscreta*<sup>77</sup>. Respecto a su contrato como dama segunda en la temporada anterior, se distinguen ciertos beneficios. Según la escritura de Catalina en clase de segunda dama, tenía la obligación de hacer las primeras que se le asignaran, así

71. Ballesteros Dorado, 2012, I, pp. 696-697.

72. Révéroni Saint Cyr, 1817.

73. Berton, 1832.

74. Ballesteros Dorado, 2012, I, pp. 613-614.

75. *Jocó el orangután*, 1831?

76. AVMS, 3-409-62.

77. Ballesteros Dorado, 2022, p. 47.

como cualquier otro papel que se adecuara a su carácter y figura, por un haber diario de cuarenta y cinco reales<sup>78</sup>. Este punto se extiende en el contrato como sobresaliente al añadir a su cometido realizar «las segundas fuertes», siguiendo inamovibles el resto de responsabilidades y con el consecuente aumento salarial a cincuenta y ocho reales diarios<sup>79</sup>. Sin embargo, se mantienen, independientemente de la diferencia de categoría actoral, las cláusulas que hacen referencia a la puntualidad y su consiguiente penalización económica, a la obligación de trabajar todos los días que se le indiquen (incluidas las funciones dobles) y a la responsabilidad de elegir y costear su vestuario, guardando siempre las normas del decoro y la decencia.

Si se quiere apreciar una variación considerable de las condiciones, ha de realizarse una comparativa con el contrato de las primeras damas. Tomando como ejemplo el de Concepción Rodríguez en clase de primera dama para este mismo año cómico de 1833-1834<sup>80</sup>, se observa una diferencia sustancial en el sueldo: treinta mil reales al año más una gratificación de cinco mil reales (aproximadamente cien reales al día); y en los días de descanso, ya que disfruta de una licencia de cuarenta días mientras que el resto de categorías dentro de la compañía únicamente poseen como festivos el 2 de mayo, el 1 de agosto, el 1 de noviembre y el 24 de diciembre.

Al final de la escritura de Catalina como segunda dama sobresaliente hay una nota manuscrita: «La Comisión, en vista de la constancia de esta actriz en el desempeño de su parte, excediendo en ocasiones la obligación que se le impone, le considerará oportunamente los servicios que contraiga»<sup>81</sup>. Asimismo, en el punto donde se estipulan las penalizaciones por los retrasos y asistencia a los ensayos: «Se le descontará de su haber diario un cuarto la primera vez que llegue tarde, falte o salga antes de un ensayo; la mitad del haber diario la segunda vez que ocurra alguno de los casos anteriores y todo el haber la tercera vez que suceda», la señora Bravo asegura que no ocurrirá y lo acredita con su comportamiento anterior<sup>82</sup>. Esta diligencia y aplicación en su trabajo será distinguida también por los críticos, aunque no siempre favorablemente, como se verá más adelante.

El ascenso en la clase actoral de Catalina se reflejó en el repertorio que interpretó y en las buenas, aunque sucintas, críticas que comenzó a recibir. Sustituyó a Teresa Baus en la reposición de *La mojegata* el 29 de enero de 1834, tras años de prohibición. Las dos «medio hermanas» Baus, Antera como primera dama y Teresa como segunda, iban a dar vida a las hermanas doña Clara y doña Inés, pero la indisposición de Teresa permitió que Catalina asumiera su personaje<sup>83</sup>. La implacable crítica de Larra con la obra y su autor solamente repercutió sobre el actor García Luna, a quién reconvino su exageración. Del resto del reparto elogió el esmero y la inteligencia en la representación y agradeció el estudio y la preparación<sup>84</sup>. Aunque no se distinguiera la participación de Catalina, tuvo que ser buena, ya que cuando *La*

78. AVMS, 2-473-80.

79. AVMS, 2-474-23.

80. AVMS, 2-474-23. También ha tratado este asunto Soria Tomás, 2021, p. 306.

81. AVMS, 2-474-23.

82. AVMS, 2-474-23.

83. Teatros, 1834a, p. 4.

84. Larra, 1834a, p. 4.

*mojigata* se repuso para la presentación en el Teatro de la Cruz del alumno del conservatorio, Mariano Fernández, el 22 de noviembre de 1834, Bravo repitió como doña Inés, esta vez acompañada por Matilde Díez en el papel de su hermana doña Clara<sup>85</sup>. El meteórico ascenso de Díez, que se comentaba anteriormente como posible causa de la falta de éxito o de proyección de Bravo a partir de la mitad de su carrera, puede apreciarse en el siguiente ejemplo. Pocas semanas antes de que las dos compartieran escenario de igual a igual en *La mojigata*, en el propósito dramático compuesto por Ventura de la Vega para la primera salida del actor Florencio Romea, *Quiero ser cómico*, en el reparto Catalina era Concha y Matilde su asistente Rita<sup>86</sup>. Sin embargo, una semana después de la representación de *La mojigata*, el 30 de noviembre de ese mismo año<sup>87</sup>, la situación fue totalmente opuesta, ya que en *El vigilante o Guardar el honor ajeno* Matilde interpretó a Rosa y Catalina fue su doncella Amalia<sup>88</sup>.

Catalina encarnó dos personajes más de Moratín durante estas fechas: doña Isabel, la joven o «niña» protagonista de diecinueve años casada con el «viejo», en *El viejo y la niña*<sup>89</sup>; y doña Francisca en *El sí de las niñas*<sup>90</sup>. Sobre su actuación como doña Francisca, Larra alabó su interpretación en papeles sentimentales en los siguientes términos: «nos ha admirado, porque ha hecho llegar repetidas veces al alma su expresión dolorosa y bien sentida»<sup>91</sup>.

Asimismo, defendió papeles de cierto prestigio en las traducciones del francés de Bretón. En *La fe del bautismo* el personaje que representó Bravo, Luisa, sufrió una pequeña censura. La madre de Luisa se enamora de un joven y no quiere mostrar su «fe de bautismo» para no desvelar su edad. El problema es que el muchacho está prendado de Luisa y en un determinado momento se atreve a darle un beso en la mano, gesto que fue censurado cambiándose por «aprieta afectuosamente su mano»<sup>92</sup>. En esta obra Larra elogió a Catalina «por su elegancia en la escena»<sup>93</sup>. Como se puede comprobar, continúa su trayectoria como jovencita casadera, tal y como también sucede en *Ni el tío ni el sobrino*<sup>94</sup>. En otra de las traducciones del francés de Bretón, *Carolina o El talento a prueba*, Bravo interpretó el papel protagonista del mismo nombre que el título junto a García Luna en el personaje de Gabriel<sup>95</sup>; y en *Mi empleo y mi mujer* Catalina encarnó a la aristócrata Emilia, hermana de don Fabián y acosador de Isabel<sup>96</sup>. Bárbara Lamadrid, desde el personaje de Isabel, la mujer del administrador que quiere una plaza en Madrid pero que se da cuenta de que si la consigue perderá a su esposa

85. Soria Tomás, 2010, p. 174.

86. Vega, 1834.

87. Teatros, 1834b, p. 4.

88. Scribe, 1835.

89. Espectáculos, 1834, p. 4.

90. Fernández de Moratín, 1834.

91. Larra, 1834b, p. 3.

92. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 111.

93. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 115.

94. Espronceda y Ros, 1834.

95. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 129.

96. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 187.

ya que el asignado de concederle el puesto, don Fabian, se ha encaprichado de ella, canta un romance de Carnicer con acompañamiento de *piano forte*<sup>97</sup>.

Igualmente encontramos a Bravo en dos obras de Scribe traducidas por Antonio García Gutiérrez y Félix Enciso Castrillón respectivamente: como Hermancia de Manfred en la comedia ambientada en Hungría *El vampiro*<sup>98</sup> y como Celia, cuñada de un coronel retirado, en *La pasión secreta*<sup>99</sup>.

Su amplio repertorio cómico no deja prácticamente lugar para los dramas, donde no está a la misma altura, ya que únicamente podemos localizarla en el último papel del reparto de actores, miss Sofia, en *El expósito en Londres*<sup>100</sup>, «traducida en verso por D. Andrés Prieto, maestro honorario de la escuela de declamación del Real Conservatorio María Cristina»<sup>101</sup>.

Con motivo de la jura de la princesa Isabel, Bretón compuso la loa en un acto *El templo de la gloria* con música de Manuel Quijano, que se representó en el Teatro de la Cruz el 23 de junio de 1833 con asistencia controlada únicamente por invitación. Bravo interpretó el papel de Flora, encargada de propagar dulces promesas de futuro durante el reinado de la niña Isabel<sup>102</sup>.

Tras la única temporada que había sido contratada como sobresaliente, Catalina retornó a su condición de segunda dama en el periodo de 1834-1835. Al año siguiente no se renovó su puesto en ninguna de las compañías madrileñas. En la prensa se anunció que, debido a un proyecto de los empresarios de readaptación económica, tanto ella como la actriz Joaquina Baus quedaban excluidas, además de Antera Baus porque se jubilaba<sup>103</sup>. Joaquina Baus y su marido José Tamayo consiguieron trabajo en Granada<sup>104</sup>, mientras que Catalina, aprovechando que la actriz catalana Vicenta Martín había sido embargada por los teatros de la corte, logró ajustarse para la temporada 1835-1836 en el Teatre de la Santa Creu de Barcelona. *La Revista Española*<sup>105</sup> y el *Diario de Barcelona*<sup>106</sup> se hicieron eco de la permuta.

97. Carnicer, 1834.

98. Scribe, 1834a.

99. Scribe, 1834b.

100. Desforges, 1833.

101. Teatros, 1833, p. 8.

102. Ribao Pereira, 2021, p. 333.

103. Noticias teatrales, 1835a, p. 5; Variedades teatrales, 1835, pp. 81-82.

104. Ballesteros Dorado, 2022, p. 48.

105. Noticias teatrales, 1835b, p. 391: «La *dama joven* del teatro de Barcelona ha rescindido su escritura con aquella empresa y debe trabajar el resto de la temporada cómica en los de Madrid. La ha reemplazado en aquella capital la señora Catalina Bravo».

106. Teatro, 1835a, p. 1294: «tendrá el honor de presentarse por primera vez en este teatro y desempeñará uno de los principales papeles la Sra. Catalina Bravo, actriz de los teatros de la corte, que ha venido a sustituir a la Sra. Vicenta Martín, por haber sido embargada esta para aquellos».

## Temporada en Barcelona: 1835-1836

Catalina tenía preparada su entrada particular el día 11 de junio, pero una indisposición avisada en *El Vapor*<sup>107</sup>, le hizo retrasarla hasta el 20 de julio<sup>108</sup>. Realmente, incluso cuando se notifica su presentación por primera vez, la temporada ya estaba bien comenzada -desde el 19 de abril- porque las fechas de inicio y cierre se regían por la Pascua y la Cuaresma, como en Madrid. En este sentido, la única diferencia respecto a la organización teatral de la capital era que el año cómico se dividía en dos temporadas con término medio en el mes de septiembre y que durante la festividad del Corpus se descansaba<sup>109</sup>. Según se aprecia en el anuncio de las funciones en la prensa, sí que existían pequeñas disimilitudes en la planificación de las sesiones teatrales entre las dos ciudades. Eran más breves en Barcelona, ya que las óperas y las obras declamadas largas constituían un programa por sí solas y únicamente las comedias o dramas de tres actos o menos solían acompañarse a su término por un sainete o una pieza en un acto. La prensa también ha permitido constatar que las obras no se repetían dos días consecutivos, a excepción de los grandes éxitos, y que se mantenía una pauta a lo largo de la semana: los viernes ópera, y las funciones dobles los domingos con un primer pase dedicado al teatro declamado y un segundo destinado a la ópera. En Madrid, las obras podían permanecer en cartelera durante bastantes días consecutivos y, aunque las funciones dobles se realizaban preferentemente los fines de semana, no se seguía un esquema tan preciso en la distribución por géneros.

Cuando Catalina llegó a Barcelona el empresario era Joseph Molins. El Teatre de la Santa Creu dependía del hospital del mismo nombre. La Sociedad de la Empresa del Teatro de Barcelona, constituida el 25 de octubre de 1825 y evolución de las anteriores asociaciones de accionistas<sup>110</sup>, delegaba en un director empresario la organización de las temporadas, la formación de las compañías -tanto de ópera como de verso denominada «española»-, el repertorio y demás aspectos relacionados con la escena; y este empresario era quien firmaba el acuerdo de arrendamiento con el hospital<sup>111</sup>. Los contratos tenían una duración de tres años forzosos, desde Pascua de Resurrección hasta el Sábado Santo, más dos años libres. En 1826 se hizo cargo Joseph Cornet por dos mil doscientos duros de plata al año<sup>112</sup>, quien el 30 de abril de 1827 informó de que no quería continuar con los dos años libres y se lo cedió a Joseph Puig<sup>113</sup>. Este lo arrendó desde 1829 hasta 1832, por dos mil trescientos duros de plata al año, y también avisó de su cese con antelación cumpliendo con los tres años obligatorios, pero prescindiendo de los dos libres<sup>114</sup>. En 1832 se alquiló de nuevo el teatro a favor de Vicens

107. Teatro, 1835b, p. 4.

108. Teatro, 1835c, p. 4.

109. Suero Roca, 1997, I, p. 13.

110. Cortés Mir, 2014, p. 136.

111. Fàbregas i Surroca, 1975, p. 80.

112. Protocolo de contratos y testamentos del notario Francesc Mas i Fontana. Conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, en adelante AHPB. AHPB, 1.220/29, pp. 3-9.

113. AHPB, 1.220/29, pp. 58-59.

114. AHPB, 1.220/29, p. 206.

Marti por dos mil quinientos cincuenta duros de plata al año, quien nombró como fiador a Joseph Molins<sup>115</sup>. La precaución del empresario Marti de procurarse un avalista se entiende perfectamente cuando el 24 de septiembre, apenas unos meses después de la firma, cedió el alquiler del teatro a Joseph Molins<sup>116</sup>, quien cumpliría hasta el final del contrato y lo renovarían por otros tres más, desde 1837 hasta 1840, por tres mil duros de plata al año<sup>117</sup>. Como se puede apreciar, el incremento del precio del alquiler es cuantioso, lo que hace suponer unos exiguos beneficios y justifica que, a excepción de Joseph Molins, ningún empresario quisiera disfrutar de los dos años prorrogables del contrato.

No se ha localizado ninguna documentación en el Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau referida al trabajo de Bravo en el Teatre de la Santa Creu<sup>118</sup>. La prensa catalana ha sido la única fuente de información disponible, pero, a diferencia con las publicaciones madrileñas, en el anuncio de las funciones no se comunicaba el elenco. Como en el Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau no se conservan apuntes de las representaciones, los títulos publicados en la prensa se han confrontado con los textos custodiados en el Institut del Teatre y en la Biblioteca Nacional de Catalunya para averiguar la relación actoral de cada obra anunciada. La breve estancia de Bravo en Barcelona justifica que no aparezca en los repartos que se citan en las obras, ya que suelen corresponderse con los elencos que escenificaron las piezas por primera vez. La única obra en la que se puede confirmar que intervino Catalina en su estreno el 30 de noviembre en el Teatre de la Santa Creu, ya que aparece en el reparto de actores de la edición impresa, es en *El libertador*, drama de Covert-Spring<sup>119</sup>, autor de *Teresita o Una mujer del siglo XIX* considerada la primera obra romántica catalana<sup>120</sup>. El estreno de *El libertador* dio lugar a duras críticas en relación a la pertinencia del nuevo drama romántico<sup>121</sup>.

115. AHPB, 1.220/29, pp. 208-211.

116. AHPB, 1.220/29, p. 234.

117. AHPB, 1.220/23, pp. 158-162.

118. Cortés Mir, 2014, p. 133, apunta a la desidia de los empresarios para justificar la ausencia de documentación relativa a artistas, repertorios, partituras o apuntes de las representaciones, ya que a la administración del hospital lo que le interesaba conservar eran los informes económicos de los réditos anuales, así como los acuerdos de arrendamiento. En el Arxiu Municipal d'Història de Barcelona en la sección Diversions públiques: Ayuntament borbònic i constitucional se encuentran, de manera puntual, algunos documentos referidos al funcionamiento del teatro en Barcelona, como la normativa para actores y actrices de 1819 (1.D XX. 3/9.5), el reglamento para el público de ese mismo año (1.D XX. 3/9.4) o la lista de actores de la compañía de Antonia Perales de 1821 para la Plaza de los Gigantes (1.D XX. 3/11.21) que, por su alejamiento en el tiempo, no han sido utilizados como fuentes de información para esta investigación.

119. Covert-Spring, 1835a.

120. Fàbregas i Surroca, 1972, p. 34.

121. Para leer las críticas al estreno de *El libertador* y, en general, al movimiento romántico véase: Raüll, 1835a, pp. 351-352; Raüll, 1835b, pp. 375-377; P. G. S. y T., 1835, p. 4 y Güell, 1835a, p. 1. El propio dramaturgo contestó a los juicios emitidos contra su obra: Covert-Spring, 1835b, pp. 1-2; y obtuvo la réplica de uno de los aludidos: Güell, 1835b, p. 5.

En *El libertador*, Bravo dio vida al personaje de Carolina, una viuda de veinte años muy atractiva y apasionada. Sobre su actuación se publicó el siguiente comentario: «Doña Catalina Bravo ha expresado bastante bien los sentimientos tiernos y apasionados, y hemos notado con gusto, que aún sentía más de lo que expresaba»<sup>122</sup>.

También se puede afirmar que la actriz participó en el repertorio que ella misma eligió con motivo de la función que se destinó «a beneficio de la Sra. Catalina Bravo, segunda y dama joven de la compañía española»<sup>123</sup>; enunciado que permite confirmar su posición en el elenco. El programa estuvo conformado por el drama de Ducange *El verdugo de Ámsterdam* y por el melodrama *El tirano de Cataluña o D. Carlos de España*. Si en Madrid en ocasiones los beneficiados hacían pública a través de la prensa la dirección de su domicilio por si algún espectador quería hacerles llegar algún presente sin pasar por la recaudación del teatro<sup>124</sup>, en Barcelona el método de pago directo se hacía depositando la donación en un cesto que se encontraba sobre una mesa dispuesta a la entrada de la sala<sup>125</sup>.

Asimismo, se podría estimar que Bravo intervendría en las obras que ya había representado en Madrid: *El mágico de Serván y tirano de Astracán*<sup>126</sup>, *Rodolfo o El asesino en el bosque*<sup>127</sup>, *Quince años ha o Los incendiarios de París*<sup>128</sup>, *El sí de las niñas*<sup>129</sup>, *Mi empleo y mi mujer*<sup>130</sup>, *El vigilante o Guardar el honor ajeno*<sup>131</sup> y *El día más feliz de la vida*<sup>132</sup>.

En 1835, en las fechas en las que Catalina trabajó en la escena catalana, resurgió la intención de estimular la conexión patriótica y política con el público que se propició durante el Trienio Liberal en las programaciones del Teatre de la Santa Creu<sup>133</sup>. Muchas de las piezas bilingües de José Robreño, prohibidas desde 1823, volvieron a representarse aprovechando, además, que era actor de la compañía. Se podría suponer que estas piezas en catalán quedarían fuera del repertorio de Bravo por desconocimiento del idioma<sup>134</sup>.

122. *El libertador*, 1835, p. 2.

123. *Teatro*, 1835d, p. 4.

124. Barba Dávalos, 2013, p. 10.

125. Suero Roca, 1997, I, p. 14.

126. *Teatro*, 1835e, p. 1.710.

127. *Teatro*, 1835f, p. 1.718.

128. *Teatro*, 1835g, p. 2.250; *Teatro*, 1835h, p. 2.258; *Teatro*, 1835i, p. 2.266.

129. *Teatro*, 1835j, p. 2.434.

130. *Teatro*, 1835k, p. 2.506.

131. *Teatro*, 1835l, p. 2.562.

132. *Teatro*, 1835m, p. 2.610.

133. Sala-Valldaura, 2000, p. 107.

134. Los títulos de José Robreño representados durante la temporada 1835-1836 y en los que se considera que no participó Catalina son: *Mossèn Anton en les muntanyes del Montseny o Los voluntarios de Barcelona*, *La defensa de Tora*, *L'hermano Bunyol*, *El pare Carnot a Guimerà*, *Mosén Tristany batido en Olot*, *El Sr. Ambrós de Bañolas o Aviso a los indiferentes*, *El padre Cañanius y el hermano Llardó*, *El general Milans en la villa de Pineda*, *El señor Pere Butllofa en San Llorens del Piteus y toma del fuerte del Hort por las tropas de Isabel II* y *Lo lliberal ab cua*.

No hay ninguna evidencia de que Catalina realizara intervención musical alguna durante su periodo catalán.

## Regreso a Madrid como dama joven y segunda (1836-1837 a 1840-1841)

Desde que terminó su temporada en Barcelona hasta septiembre de 1836 no se tienen noticias de la actriz. No se encuentra su nombre en el anuncio de la lista de actores y actrices que participarían en el año cómico 1836-1837, ni aparece en los repartos de las obras. Una breve, y no muy lisonjera reseña, advierte de su regreso a la escena madrileña:

La Sra. Bravo, actriz ya conocida en estos teatros, y que ha estado separada de ellos largo tiempo, ha vuelto a la escena, sin entusiasmo de nadie, así como desapareció sin pesar de nadie. Es una joven aplicada, de buena figura, de bastante conocimiento y uso del teatro, de mucho caudal, como se dice entre bastidores, y de la cual no se puede decir que eche a perder nunca ninguna comedia. Es por tanto utilísima, y papeles se le han ofrecido en que ha solido acertar a gustar. Después de la ausencia de la Sra. Matilde Díez, y de la muerte de la Sra. Infantes, hacía falta ya otra dama joven<sup>135</sup>.

«Aplicada» es el adjetivo que ya se intuía, por las anotaciones en su contrato, que la definía; y «de buena figura» confirma la adecuación de su físico a los papeles de joven casadera. El comentario sobre la desaparición de Matilde hace referencia al periodo que trabajó en Barcelona<sup>136</sup> y el fallecimiento de Patrocinio Infantes sucedió, de forma inesperada y cuando aún era muy joven, en julio de 1836<sup>137</sup>.

A su regreso a Madrid, Bravo actuaría como protagonista en las comedias de un solo acto *El marido de la viuda*, como Leonor esposa don Carlos de Mendoza (García Luna)<sup>138</sup>; *El hombre gordo*, como Rosita, papel desempeñado en su estreno por Joaquina Baus<sup>139</sup>; y *Medidas extraordinarias*, de nuevo en la piel de un personaje masculino, Tiburcio. Esta última obra se representó tras la tonadilla *La venida del soldado* que interpretaron Bravo, Palma, Samaniego y Llorente<sup>140</sup>.

En las comedias de mayor duración Catalina fue doña Elisa, personaje que crea el equívoco en una divertida comedia de enredo con un coronel enamorado de dos mujeres *La rubia y la morena o La madre política*<sup>141</sup>; en *El amigo mártir* defendió un personaje que creó

135. Noticia teatral, 1836, p. 4.

136. Soria Tomás, 2022.

137. Ballesteros Dorado, 2022, p. 49.

138. Dumas, 1836.

139. Ballesteros Dorado, 2022, p. 48.

140. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 458.

141. Scribe, 1831.

polémica en la prensa por su inmoralidad, ya que protagonizó una escena en la que, con aguja e hilo, cosía un botón a un joven con todo el doble sentido erótico permitido<sup>142</sup>; sobre su representación en *Un alma de artista* la prensa comentó que había puesto de su parte como coprotagonista mucho cuidado y esmero<sup>143</sup> y en *El ramillete y la carta* se alabó la actuación de Bravo (Adela) junto a la de Teodora Lamadrid (Julia) «por el buen rato que nos dieron, porque ambas estuvieron felices y llenas de naturalidad en sus respectivas partes»<sup>144</sup>.

Destacable fue igualmente su papel protagonista en la comedia de magia *La estrella de oro*, con música de Carnicer y coreografías de Antonio Cairón y Juan Bautista. *El Correo Nacional* manifestó: «La señora Bravo ha estado también llena de felicidad, de verdad y de soltura en su papel de Marta»<sup>145</sup>. En esta comedia hay dos intervenciones musicales a solo desempeñadas por el tenor Francisco Cozar y el bajo Francisco Paredes, así como una barca-rolaailable para coro masculino, lo que descarta la participación musical de Bravo<sup>146</sup>. En el teatro Príncipe se realizó una función a beneficio de Catalina el 10 de marzo de 1839, quien incluyó en el programa *La estrella de oro*<sup>147</sup>.

En sus últimos años aumentó su repertorio trágico. En el primer drama que realizó a su regreso de Barcelona, *Abelardo y Eloísa*, Larra consideró que «ha desempeñado con gracia y con viveza» su papel como Bernabé, aunque criticaba que hubiera en el reparto dos personajes masculinos, en principio vigorosos, que se hubieran propuesto a actrices<sup>148</sup>. En *Jacobo II* Bravo fue la segunda esposa del rey, de entre dieciocho o veinte años, de lo que se infiere que su físico le permitía seguir interpretando personajes de mucha menor edad<sup>149</sup>. Dio vida a Carolina, amiga de Valeria (Matilde Díez) en *Valeria casada, ciega y celosa*<sup>150</sup> y de nuevo compartió reparto con Matilde en *El colegio de Tonnington o La educanda* desde un pequeño personaje, lady Windsor<sup>151</sup>. Bravo formó parte del reparto de tres dramas con acompañamiento musical, pero, como se explica a continuación, ninguno de sus personajes tuvo asignada una línea melódica. Actuó como Ramira en *Vellido Dolfos* -es el personaje del centinela quien canta un romance como parte de la emboscada al rey-<sup>152</sup>; fue Teresa, demandadera de doña Clara, durante su encierro en el convento por desamor en *Amor venga tus agravios* -la música acontece en una serenata nocturna y durante una bacanal-<sup>153</sup> y fue la abadesa del claustro donde encierran a Isabel acusada de ser responsable de la muerte de su hermano en

142. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 346.

143. E. G., 1839a, pp. 1-2.

144. E. G., 1839b, p. 4.

145. E. G., 1839c, p. 2.

146. Carnicer, 1838.

147. Teatros, 1839, p. 3.

148. Larra, 1836, p. 4.

149. *Jacobo II*, s. f.

150. *Valeria casada, ciega y celosa*, 1837.

151. Ducange, 1831.

152. Ballesteros Dorado, 2012, II, p. 667.

153. Barba Dávalos, 2021b.

*Adel el Zegri*, donde la pieza para tenor con acompañamiento de arpa y flauta es interpretada por don Gonzalo, amante de Isabel, a los pies del convento<sup>154</sup>.

Sí que cantó en el *Himno de las brujas* del drama de Shakespeare, *Macbeth*. Es una intervención para gran orquesta sobre la que cantan tres tiples, una por cada bruja, con respuestas corales donde se incluyen tenores. El *tempo* es un *allegro vivace*, en un compás de 6/8 bailable, para permitir a las brujas danzar mientras cantan una melodía en *do menor*, que aporta ese matiz oscuro de la magia y los conjuros. Hay algunas dificultades melódicas con pasajes cromáticos, otros sincopados y tesitura bastante aguda, aunque carece de grandes saltos y los motivos se reiteran para ayudar a su memorización y ejecución<sup>155</sup>. Asimismo, interpretó junto al resto de las sacerdotisas en coro, unas bramas que van apareciendo a lo largo del drama de Delavigne *El paria*, intercaladas con otros números musicales del pueblo<sup>156</sup>. Y, por último, cabe mencionar la *Canción de Zulima*, pieza que sí interpretó a solo sobre un acompañamiento de arpa, y que entraña, desde la sutileza, toda la venganza de la sultana hacia el hombre que no la ama: Marsilla permanece atado a un árbol, a los pies de Zulima, escuchándola cantar sobre los redobles de campana que le anuncian el fin del plazo para conseguir a su querida Isabel<sup>157</sup>.

## Conclusiones

La mayoría de los trabajos biográficos relatan vidas apasionantes y llenas de éxitos, sobre todo si las biografiadas son mujeres, quienes para llegar a tener un hueco en la historiografía han de ser excepcionales. Catalina Bravo fue una actriz que desempeñó correctamente su trabajo, que conformó esa segunda línea de saber y seguridad teatral imprescindible en cualquier elenco, a quien quizá eclipsaron otras figuras de su momento y quien, posiblemente por su corta carrera y su pronto fallecimiento, quedó en el olvido.

El género en el que más destacó fue en la comedia y, aunque en esta investigación se ha constatado su evolución en la jerarquía de actrices -desde subalterna hasta sobresaliente- su aspecto y su falta de dramatismo la hicieron perpetuarse en el registro de dama joven. Los personajes interpretados por Catalina fueron principalmente muchachas casaderas en comedias sentimentales o de enredo y únicamente en los últimos años de su carrera dio vida a otros perfiles como el de dueña de doña Urraca en *Vellido Dolfos*, bruja en *Macbeth*, sacerdotisa en *El paria* o sultana en *Los amantes de Teruel*, obra que sería el cenit de su carrera por la relevancia del texto; por la intensidad de su personaje y por la intervención musical a solo que realiza.

---

154. *Adel el Zegri*, 1838.

155. Basili, ca. 1838.

156. Carnicer, 1839.

157. Barba Dávalos, 2021a.

A lo largo de todo el trabajo se ha tratado de fundamentar una posible faceta musical a raíz de su interpretación de la *Canción de Zulima* en el drama de Hartzzenbusch. Las intervenciones corales en *El desdén con el desdén*, *Macbeth* o *El paria* no constituyen un *corpus* suficiente de obras que avalen a Bravo como cantante. Por lo tanto, el mérito que se le reconoce en su evolución actoral no se puede hacer extensible al ámbito musical.

Esta biografía recuperativa no incluye episodios privados sobre Catalina ya que no legó testamento, no se le conoce descendencia ni dejó tras de ella ningún recuerdo epistolar. Tampoco delegó testimonio en vida sobre su persona a cronistas coetáneos con la esperanza de pasar a la historia, como sí hicieron otras personalidades decimonónicas, ni ha podido enriquecerse la investigación con el estudio de su obra, ya que no fue creadora sino intérprete. En esencia, este trabajo se ha centrado en restaurar la trayectoria escénica de Catalina y, mediante una transferencia de información del individuo al colectivo, incrementar el conocimiento de la actividad teatral decimonónica.

## Bibliografía

- Angulo Egea, María (2011). Hombre o mujer, cuestión de apariencia: un caso de travestismo en el teatro del XVIII. *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 11-34. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2011.23.01>
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, 2 vols. Instituto de Estudios Riojanos.
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2022). Trayectoria artística de Joaquina Baus Ponce de León. *Anales de Literatura Española*, 36, pp. 37-64. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.02>
- Barba Dávalos, Marina (2013). *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. Repositorio UAM. La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844) (uam.es)
- Barba Dávalos, Marina (2014). La figura de la canta-actriz en el drama romántico español durante la Regencia de María Cristina de Borbón. *Quadrivium*, 5: <https://avamus.org/es/la-figura-de-la-canta-actriz-en-el-drama-romantico-espanol-durante-la-regencia-de-maria-cristina-de-borbon/>
- Barba Dávalos, Marina (2021a). Venganza femenina y oriental en la música de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch (1806-1880). *Nassarre*, 37, pp. 129-147.
- Barba Dávalos, Marina (2021b). Carnicer y Espronceda en el teatro romántico español. *Música*, 28, pp. 17-35.
- Bolufer Peruga, Mónica (2014). Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres. *Ayer*, 93, pp. 85-116.
- Bravo-Villasante, Carmen (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. Mayo de Oro.
- Calvo Revilla, Luis (1920). *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor, anécdotas y datos biográficos*. Imprenta Municipal.
- Contreras Elvira, Ana María (2017). El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII. *Acotaciones*, 38, pp. 11-43.
- Cortés Mir, Francesc (2014). «Sírvanse a saludar a los señores socios»: cartas y contratos para el Teatro de Barcelona entre 1773 y 1826. En María Nagore y Víctor Sánchez (Eds.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* (133-139). ICCMU.
- Covert-Spring, José Andrew (1835a). *El libertador*. Imprenta de A. Bergues.
- Covert-Spring, José Andrew (8 de diciembre, 1835b). Escritores anónimos. *El Guardia Nacional o El Eco de la Razón*, 1-2.
- La prueba caprichosa*. (1801). Oficina Benito García y Compañía.
- El afán de figurar*. (1831). Imprenta de Repullés.
- E. G. (20 de marzo, 1839a). Teatros. *El Correo Nacional*, 1-2.
- E. G. (10 de mayo, 1839b). Teatros. *El Correo Nacional*, 4.
- E. G. (11 de enero, 1839c). Teatros. *El Correo Nacional*, 1-2.
- El libertador. (3 de diciembre, 1835). *El Guardia Nacional o El Eco de la Razón*, 1-2.
- Espectáculos. (23 de abril, 1834). *La Revista Española*, 4.
- Fàbregas i Surroca, Xavier (1957). *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Curial Edicions Catalanes.
- Fàbregas i Surroca, Xavier (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Curial Edicions Catalanes.

- Fernández de los Ríos, Ángel (1846). *Álbum biográfico: museo universal de retratos y noticias de las celebridades actuales de todos los países, en las ciencias, la política, las letras, las artes, la industria, las armas, etc...* Oficinas del Semanario Pintoresco Español.
- García Valero, Vicente (1913). *Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas, historias, costumbres, anécdotas y cuentos*. Establecimiento tipográfico.
- Guaza y Gómez, Carlos (1884). *Músicos, poetas y actores*. Colección de Estudios Crítico-Biográficos.
- Güell, Juan (13 de diciembre, 1835a). Folletín. *El Vapor*, 1.
- Güell, Juan (20 de diciembre, 1835b). Suplemento. *El Vapor*, 5.
- Herrera Navarro, Jerónimo (1993). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española.
- Kotzebue, August (1800). *La reconciliación de los dos hermanos*. Oficina Benito García y Compañía.
- Larra, Mariano José (1831). *No más mostrador*. Imprenta de Repullés.
- Larra, Mariano José (2 de febrero, 1834a). Representación de *La mojiigata*, comedia de Don Leandro Fernández de Moratín. *La Revista Española*, 4.
- Larra, Mariano José (9 de febrero, 1834b). *El sí de las niñas*, comedia de D. Leandro Fernández de Moratín. *La Revista Española*, 3.
- Larra, Mariano José (27 de septiembre, 1836). Abelardo y Eloísa. *El Español*, 3-4.
- Lasso, Francisco y Díaz, Narciso (1924). *Historia del teatro español. Comediantes, escritores y curiosidades escénicas* (2 vols.). Montaner y Simón.
- Noticia teatral. (12 de septiembre, 1836). *El Español*, 4.
- Noticias teatrales. (1 de febrero, 1835a). *El Correo de la Damas*, 5.
- Noticias teatrales. (4 de junio, 1835b). *La Revista Española*, 391.
- P. G. S. y T. (7 de diciembre, 1835). El libertador. *El Vapor*, 4.
- Raüll, Francesc (noviembre, 1835a). El libertador (1). *El Propagador de la Libertad*, 351-352.
- Raüll, Francesc (diciembre, 1835b). El libertador (2). *El Propagador de la Libertad*, 375-377
- Ribao Pereira, Monserrat (2021). En pos de la reina. Los personajes femeninos y sus actrices en las funciones de jura y proclamación de 1833. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, pp. 329-353.
- Sala-Valldaura, Josep (2000). *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo*. Milenio.
- Scribe, Eugène (1832). *El día más feliz de la vida*. Imprenta de Repullés.
- Sepúlveda, Ricardo (1888). *El corral de la Pacheca: apuntes para la historia del Teatro Español*. Librería de Fernando Fe.
- Solís, Antonio (1828). *Un bobo hace ciento*. Imprenta de Ortega y Compañía.
- Soria Tomás, Guadalupe (2010). *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*. Fundamentos.
- Soria Tomás, Guadalupe (2021). Construir y relevar a una gran dama de la escena: Concepción Rodríguez y Matilde Díez (1800-1836). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27, pp. 291-328. [https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2021.i27.14](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.14)
- Soria Tomás, Guadalupe (2022). Matilde Díez, La Divina, en Barcelona: El año cómico de 1836-1837. *Anales de Literatura Española*, 36, pp. 271-296. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.36.10>
- Suero Roca, María Teresa (1997). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830* (4 vols.). Institut del Teatre.
- Teatro. (11 de junio, 1835a). *Diario de Barcelona*, 1294.
- Teatro. (15 de junio, 1835b). *El Vapor*, 4.
- Teatro. (20 de julio, 1835c). *El Vapor*, 4.

- Teatro. (16 de noviembre, 1835d). *El Vapor*, 4.  
Teatro (2 de agosto, 1835e). *Diario de Barcelona*, 1.710.  
Teatro (3 de agosto, 1835f). *Diario de Barcelona*, 1.718.  
Teatro (5 de octubre, 1835g). *Diario de Barcelona*, 2.250.  
Teatro (6 de octubre, 1835h). *Diario de Barcelona*, 2.258.  
Teatro (7 de octubre, 1835i). *Diario de Barcelona*, 2.266.  
Teatro (28 de octubre, 1835j). *Diario de Barcelona*, 2.434.  
Teatro (6 de noviembre, 1835k). *Diario de Barcelona*, 2.506.  
Teatro (13 de noviembre, 1835l). *Diario de Barcelona*, 2.562.  
Teatro (19 de noviembre, 1835m). *Diario de Barcelona*, 2.610.  
Teatros (21 de junio, 1832). *Diario de Avisos*, 4.  
Teatros. (30 de mayo, 1833). *Diario de Avisos*, 8.  
Teatros. (28 de enero, 1834a). *Diario de Avisos*, 4.  
Teatros. (30 de noviembre, 1834b). *Diario de Avisos*, 4.  
Teatros. (10 de marzo, 1839). *Diario de Avisos*, 3.  
Variedades teatrales. (21 de marzo, 1835). *La Revista Española*, 81-82.  
Vega, Ventura (1834). *Quiero ser cómico*. Imprenta de Repullés.

## Fuentes primarias

- Adel el Zegri*. (1838). BHMM: Mus 38-8.  
*Aviso al público o El fisonomista*. (1832). BHMM: Tea 1-86-3, C.  
Basili, Basilio (ca. 1838). *Macbeth*. BHMM: Mus 22-14.  
Berton, Henri-Montan (1832). *El delirio*. BHMM: Mus 31-1.  
Bourgeois, Auguste y Tournemine, Pierre (1831). *Clarisa o La mujer desconocida*. BHMM: Tea 1-102-4, B y C.  
Boyrin, Michel (1832). *El cupido de las damas*. BHMM: Tea 1-101-5 A y B.  
Calderón de la Barca, Pedro (1831). *La banda y la flor*. BHMM: Tea 1-89-7, A.  
Carnicer, Ramón (1829 o 1830). *El diablo verde*. BHMM: Mus 743-32.  
Carnicer, Ramón (1834). *Mi mujer y mi empleo*. BHMM: Mus 38-16.  
Carnicer, Ramón (1837). *El desdén con el desdén*. BHMM: Mus 743-27.  
Carnicer, Ramón (1838). *La estrella de oro*. BHMM: Mus 6-13 y 744-3.  
Carnicer, Ramón (1839). *El paria*. BHMM: Mus 31-4 y 743-21.  
*De amor una travesura*. (1832). BHMM: Tea 1-86-6, D.  
Desforges, Jean-Baptiste (1833). *El expósito en Londres*. BHMM: Tea 1-111-2, C.  
Ducange, Victor (1831). *El colegio de Tonnington o La educanda*. BHMM: Tea 1-97-10, A y B.  
Ducange, Victor (1832). *Quince años ha o Los incendiarios de París*. BHMM: Tea 1-141-2, B y C.  
Dumas, Alexandre (1836). *El marido de la viuda*. BHMM: Tea 1-130-5, A.  
Dupetit-Méré, Frédéric (1816). *El valle del Torrente*. BHMM: Tea 1-89-5, A.  
*El preso o La semejanza*. (1832). BHMM: Tea 1-139-7, C.  
*El regreso inesperado*. (1830). BHMM: Tea 1-143-11, C.  
*El tapiz*. (1831). BHMM: Tea 1-150-15, A.  
*El viejo de la montaña o Los árabes del Líbano*. (1816). BHMM: Tea 1-90-6, C.  
Enciso Castrillón, Félix (1832). *Las muñecas o El amor por el tejado*. BHMM: Tea 1-130-15, B.

- Espronceda, José y Ros, Antonio (1834). *Ni el tío ni el sobrino*. BHMM: Tea 1-134-1, A.
- Esteve, Pablo (1781). *El mágico de Serván y tirano de Astracán*. BHMM: Mus 29-3.
- Fernández de Moratín, Leandro (1834). *El sí de las niñas*. BHMM: Tea 1-145-11, A1.
- Ferreira, Manuel (1762). *Si una vez llega a querer la más firme es la mujer*. BHMM: Mus 21-3 y 21-15.
- González del Castillo, Juan Ignacio (1817). *La madre hipócrita*. BHMM: Tea 1-129-6, B.
- Hernando Pizarro, Manuel (1830). *Gonzalo de Córdoba*. BHMM: Tea 1-34-2, C.
- Jacobo II*. (s. f.). BHMM: Tea 1-122-5, A.
- Jocó el orangután*. (1831?). BHMM: Mus 28-7.
- Laborda, María (1832). *La dama misterio, capitán marino*. BHMM: Tea 1-107-14, D.
- Laserna, Blas y Ferreira, Manuel (ca. 1788). *El desdén con el desdén*. BHMM: Mus 36-13, 3-2 y 3-1.
- Lías y Rey, Ramón (1818). *¡Qué apuro! o El novio en mangas de camisa*. BHMM: Tea 1-133-13.
- Libro 3 de Defunciones. Parroquia de San Marcos. AHAM: 3, 99.
- Marsollier, Benoit Joseph (1836). *Adolfo y Clara*. BHMM: Tea 1-86-4, B.
- Mi última peseta*. (1829). BHMM: Tea 1-129-7, B.
- Molina, Tirso de (1828). *Amar por razón de estado*. BHMM: Tea 1-85-1, B.
- Molina, Tirso de (1829). *Privar contra su gusto*. BHMM: Tea 1-139-9, A.
- Molina, Tirso de (1831). *Lo que en seis leguas sucede o Desde Toledo a Illescas*. BHMM: Tea 1-122-11, B y C.
- Moreto, Agustín (1803). *El desdén con el desdén*. BHMM: Tea 1-105-18, B, 16.
- Pixérécourt, René Charles Guilbert (1818). *El perro de Montargis o La selva de Bondi*. BHMM: Tea 1-135-3, A.
- Por ocultar un delito cometer otro mayor*. (1831). BHMM: Tea 1-58-9, C.
- Protocolo de contratos y testamentos del notario Francesc Mas i Fontana AHPB: 1.220/23 y 1.220/29.
- Révéróni Saint Cyr, Jacques Antoine (1817). *El delirio*. BHMM: Tea 1-107-17, A.
- Rodolfo o El asesino en el bosque*. (1830). BHMM: Tea 1-86-9, B y C.
- Schröder, Friedrich Ludwig (1819). *El preguntón y el cadete*. BHMM: Tea 1-96-11, A y B.
- Scribe, Eugène (1831). *La rubia y la morena o La madre política*. BHMM: Tea 1-129-5, B.
- Scribe, Eugène (1834a). *El vampiro*. Traducción de Antonio García Gutiérrez. BHMM: Tea 1-93-8, C.
- Scribe, Eugène (1834b). *La pasión secreta*. Traducción de Félix Enciso Castrillón. BHMM: Tea 1-139-6, B.
- Scribe, Eugène (1835). *El vigilante o Guardar el honor ajeno*. BHMM: Tea 1-93-7, A.
- Sección Corregimiento AVMC: legajos 1-196-23.
- Sección Secretaría AVMS: legajos 2-473-73; 2-473-80; 2-474-23; 3-385-17; 3-409-62; 9-449-22.
- Silvestre y Pascual o Los comerciantes de Lisboa*. (1812). BHMM: Tea 1-147-11, C.
- Valeria casada, ciega y celosa*. (1837). BHMM: Tea 1-94-12, A.
- Valladares de Sotomayor, Antonio (1828). *El mágico de Serván y tirano de Astracán*. BHMM: Tea 1-131-2, B.
- Zavala y Zamora, Gaspar (1824). *Eduardo y Federica*. BHMM: Tea 1-108-5, A.