

SALAS Y SALONES: TEATRO Y SOCIABILIDAD EN LA REVOLUCIÓN LIBERAL¹

Carlos Ferrera Cuesta
(Universidad Autónoma de Madrid)
josecarlos.ferrera@uam.es

RESUMEN

El texto aborda el papel sobresaliente desempeñado por el teatro en la creación de la sociabilidad en el tránsito del Antiguo Régimen a la Revolución Liberal. En esa época el teatro fue un lugar esencial de ocio y por ese motivo las autoridades intentaron controlarlo. Se guiaron por motivos de orden público, pero también por el deseo de convertirlo en un instrumento educativo con el fin de desarrollar una sociedad moderna con personas virtuosas. Sin embargo, ese espacio se reveló como un lugar con comportamientos ajenos a lo que se entendían buenos súbditos, primero, y buenos ciudadanos más tarde. En ese sentido, se convirtió también en momentos de inestabilidad política en un lugar de resistencia al poder mediante la creación de una comunidad emocional, basada en la fraternidad y el anhelo de libertad.

PALABRAS CLAVE: Teatro; sociabilidad; opinión pública; historia de las emociones.

ROOMS AND HALLS: THEATRE AND SOCIABILITY IN THE LIBERAL REVOLUTION

ABSTRACT

This article deals with the main role played by the theatre in creating sociability during the passage from the Old Regime to the Liberal Revolution. In that time theatre highlighted as a leisure activity and because of that rulers tried to oversee it. They pursued to reinforce public order, but also to take advantage of it, as an educational tool, in order to build a modern society and virtuous people. However, within it were displayed behaviours far away from the ones thought bound first to good serfs and later to good citizens. To some extent, specially in periods of political unrest, theatre also became a place of resistance against the government through the

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-093778-B-100 del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación del Gobierno de España (MICINN-FEDER).

establishment of an emotional community based on fraternity and the longing for freedom.

KEYWORDS: Theatre; sociability; public opinion; history of emotions.

A comienzos del siglo XX Simmel identificó la sociabilidad con unas relaciones interpersonales, no fundamentadas ni en lazos de dependencia ni en intereses materiales sino en el simple placer de la convivencia. Según el autor, esa sociabilidad apareció en los ambientes aristocráticos, aunque luego presidió las relaciones de otros grupos sociales. Asimismo, su carácter circunscrito a la diversión se amplió, constituyendo un elemento de cohesión social y de despliegue de valores compartidos en la sociedad. A lo largo de la centuria se diferenciaron dos modelos de sociabilidad. El primero, descrito por Norbert Elias, presentó una dinámica de arriba a abajo. Nació en las cortes europeas, donde se habría producido una domesticación de los instintos freudianos de violencia y sexo y, de ahí, se extendía a otros ámbitos sociales en lo que él mismo denominó un proceso civilizador. Elias ha sido criticado por privilegiar excesivamente el peso de la corte, olvidando otros lugares que actuaron también como fuente de sociabilidad. No obstante, autores como Lilti han recordado que algunas instituciones de sociabilidad, como las academias, tendieron a imitar los comportamientos cortesanos².

El segundo modelo procedió de Jürgen Habermas, quien situó su origen en la sociedad civil, fuera del ambiente cortesano. Además, le añadió una dimensión política al considerarlo el factor de aparición de una opinión pública, esencial en la destrucción del Antiguo Régimen y en la aparición de la modernidad. Esta última se vio impulsada con el surgimiento de una esfera pública burguesa, reflejada en los salones franceses, en los cafés británicos o en los banquetes alemanes. En su seno se habría producido una discusión libre sobre temas relativos inicialmente al mundo literario y progresivamente al político, al tiempo que tales lugares actuaron como elemento fiscalizador del poder. Con la esfera pública Habermas buscó una genealogía de su propuesta político filosófica de una sociedad donde existiera una comunicación libre de toda dominación como garante de una democracia plena. Tal situación se habría dado en la época revolucionaria, aunque posteriormente el desarrollo capitalista habría limitado esa libertad. Sin cuestionar la totalidad del concepto, se han matizado algunos de sus puntos de vista. Blanning ha limitado el excesivo sesgo revolucionario de la esfera pública habermasiana, pues no siempre habría funcionado en clave opositora al statu quo vigente. Más aún, en opinión de

² Georg Simmel, "The Sociology of Sociability," *American Journal of Sociology* 55-3 (1949 [artículo de 1911]): 254-261. Norbert Elias, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Madrid: FCE, 1987, obra de 1939). Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (Paris: Fayard, 2005).

Cowan, el Estado absoluto no se opuso sistemáticamente a la sociedad civil, pues el recurso a las estrategias de sociabilidad -por ejemplo, la formación o el cultivo de las relaciones- fue esencial a la hora de ocupar puestos de gobierno y de administración en aquel estado. En general, las capas dirigentes no fueron reacias al desarrollo de una opinión pública, entendida como elemento determinante de toda modernización y fortalecimiento estatal, y la promocionaron mediante el fomento de la educación y de una cierta libertad intelectual. Desde el otro lado del espectro social, Eley ha señalado el olvido por parte de Habermas de la sociabilidad popular, presente en lugares como las tabernas o los bailes, así como del carácter restrictivo social y de género de la sociabilidad burguesa, proclive a privilegiar exclusivamente el acceso de los varones propietarios³.

Sin duda, un análisis del teatro puede ser útil en el estudio de la sociabilidad del periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, coincidiendo con el triunfo del régimen liberal en España. A lo largo de esta etapa fue innegable su protagonismo como lugar de relación social, y en su seno confluyeron las diferentes dimensiones de sociabilidad, indicadas en el párrafo anterior. Su importancia fue reconocida por los contemporáneos, como lo demuestra el que estuviera en el eje de los proyectos de conformación de una nueva sociedad, impulsados por ilustrados y liberales. Muchas de esas medidas tuvieron un carácter civilizador, en el sentido planteado por Eliás. Asimismo, los gobernantes, nunca renunciaron a explotar su poder propagandístico; aunque el teatro también tuvo un innegable sesgo popular y fue un lugar de resistencia ante los intentos de control ejercidos por las autoridades. En este sentido, albergó una opinión pública y actuó como instrumento revolucionario habermasiano. Paralelamente, las salas fueron un lugar de representación a escala individual y social.

UN ESPACIO DE SOCIABILIDAD

A finales del siglo XVIII el teatro era una de las actividades de ocio más relevantes, gracias a un cúmulo de factores surgidos a lo largo de la modernidad. Entre ellos, podemos destacar la paulatina desaparición de las pestes, el aumento de la seguridad en las ciudades, propiciada por la extensión de la iluminación urbana, que permitió paralelamente retrasar las horas de las funciones y facilitó la asistencia de los artesanos después del trabajo. Por ejemplo, en Madrid o en Barcelona al comienzo del siglo XIX había coliseos, como los de la Cruz, el Príncipe o el Teatro de Barcelona con capacidad para acoger entre 1000 y 2000 personas. Igualmente,

³ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (México: Gustavo Gili, 1984, obra de 1962). Tim Blanning, *The culture of Power and the power of culture: old regime Europe, 1660-1789* (Nueva York: Oxford University Press, 2002), 14. Brian Cowan. "Public Spaces, knowledge and sociability", en *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, ed. Frank Trentmann (Oxford: Oxford University Press 2012), 251-267. George Eley. "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century," en *Habermas and the Public Sphere*, ed. Craig Calhoun (Cambridge: MIT Press, 1992), 289-339.

existían teatros en otras muchas ciudades españolas, como Cádiz, Tarragona, Valencia, Sevilla o Barcelona.

Al hablar de teatro, no debemos circunscribirlo a la representación de un texto dramático, pues las funciones abrigaron numerosas actividades paralelas, que hoy se entienden separadas. Frecuentemente, formaban parte del espectáculo teatral, aunque en otras ocasiones se representaban aparte. Entre ellas figuraron actuaciones musicales, bailes, canciones o acrobacias. Mención aparte, merecen los teatros de autómatas, perfeccionados desde el siglo XVIII, en los que se podía representar el sistema celeste o a pájaros en jaulas cantando sonatas, los títeres, y una serie de espectáculos basados en experimentos científicos y ópticos. Dentro de estos, sobresalieron los tutilimundi, aparato formado por un vidrio graduado que aumentaba los tamaños de una serie de imágenes de palacios, jardines y ciudades que pasaban ante el público; o las linternas mágicas que permitían efectismos de luz y sonido y estuvieron muy asociados a géneros de éxito como las comedias de magia⁴.

En la época analizada coexistieron numerosos espacios teatrales. En primer lugar, funcionaban los teatros reales, cuyo papel resultó esencial en el desarrollo de la actividad en toda Europa. En cierta medida, actuaron como un metateatro, pues la propia vida cortesana concentraba grandes dosis de teatralidad. Por otra parte, los monarcas recurrieron al teatro como instrumento de propaganda regia (abierto no solo a los habitantes de la corte). Muchos teatros cortesanos, se convirtieron gradualmente en salas comerciales abiertas a todo el público por problemas financieros de los monarcas, como pudo ser el caso de las Tullerías o del Palais Royal de Paris, Bath en Inglaterra o del balneario de Bad Pyrmont en Alemania⁵.

Algo similar aconteció en España, donde un público interclasista, integrado por el personal de la corte y los moradores de los alrededores, acudía a las representaciones organizadas en los Reales Sitios. Asimismo, a veces eran los propios servidores quienes homenajeban a los monarcas en representaciones de aficionados. Importantes innovaciones teatrales tuvieron su origen en las salas regias, como fue el caso de la adopción de la escena italiana, y desde ahí irradiaron al resto de salas, cuadrando así con el significado atribuido a la corte por Elias. Pese al desinterés observado por Carlos III, sus consejeros valoraron la utilidad pública del teatro más allá de la diversión de los reyes. Por ejemplo, la subvencionada Compañía de Representantes Españoles escenificó obras de sesgo reformista en los Reales Sitios. Asimismo, los teatros reales disfrutaron de una aureola de prestigio, patente en el

⁴ La importancia numérica de las audiencias, en Emilio Palacios y Alberto Romero Ferrer. “Entre la Revolución francesa y el silencio,” en *Se hicieron literatos para ser políticos*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004), 185-242. La consideración del teatro como uno de los elementos de ocio fundamentales, en Elizabeth Holland, *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland* (Londres: Longmans, Green, and Co, 1910), 2. John E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840* (Londres: Tamesis Books, 1972), 30.

⁵ Para los cambios en los teatros cortesanos, véase James Van Horn Melton, *La Aparición del Público durante la Ilustración Europea*, (Valencia: Universidad de Valencia, 2009), 213.

hecho de que trabajar en ellos mejoraba la consideración de los actores, como fue el caso de la actriz María Bermejo⁶.

Sin embargo, con el cambio de siglo la monarquía se fue aburguesando de forma progresiva, en un fenómeno común a escala europea, y los Reales Sitios restringieron su actividad a causa de los problemas financieros de los monarcas. Bajo el reinado de Carlos IV se arrendaron sus salas a compañías privadas y hacia 1807 la actividad había sido abandonada, acelerándose la propia degradación de los edificios. Destino similar experimentó el empeño posterior de Isabel II de impulsar un teatro en el Palacio Real entre 1848 y 1851 por su elevado coste. Por ese motivo la representación regia se trasladó a los teatros oficiales con el consiguiente protocolo. El jefe político de Madrid pedía en 1820 organizar la recepción habitual con el nombramiento de una comisión de regidores encargada de agasajarlo, porque el rey había decidido asistir al teatro de la Cruz. Todas las grandes efemérides relacionadas con los monarcas conllevaron la celebración de representaciones. Así ocurrió con la jura del Príncipe de Asturias en octubre de 1789 en que se representó durante quince días la loa denominada *El triunfo de Tomiris*. Los reyes fueron conscientes del valor simbólico de la escena, llegando incluso a determinar la hora de las funciones⁷.

Los palacios de la nobleza tendieron a emular a los reales por lo que incluyeron teatros en sus dependencias. A lo largo del siglo XVIII la vivienda de la nobleza experimentó transformaciones tendentes a exhibir el rango social a partir de un esmero en el mobiliario y la vestimenta. Se produjo una diferenciación entre espacios íntimos y otros destinados a una sociabilidad basada en tertulias, meriendas y espectáculos caseros. Dentro de estos últimos el teatro desempeñó un papel relevante. Por ejemplo, la duquesa de Híjar escribía comedias y acogía en sus tertulias de artistas al famoso actor Isidoro Máiquez; otro tanto hacían los duques de Osuna o de Alba. Curet resaltó la importancia de los teatros privados en Barcelona, muchos de ellos localizados en casas nobiliarias o de burgueses ricos. Su importancia como instrumento de predominio social explicó que se reservasen para la actividad las mejores salas palaciegas. Al igual que ocurría en los teatros reales, abundaban las representaciones del servicio, previa autorización de sus patronos. El palacio del Vizconde de Gante mantuvo un escenario semipermanente, en el que se representaban obras de éxito en la cartelera como *El Delincuente bonrado* de Jovellanos o *Misanropía y arrepentimiento* de Kotzebue. En octubre de 1793 tuvo lugar en el palacio de la duquesa de Híjar una fastuosa representación de *Tito Manlio*. Felipe Nadal tenía un escenario permanente en su torre de Sarria. Por ejemplo, Curet refirió

⁶ Alicia López de José, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006), 64. La valoración de los actores en Archivo de la Villa de Madrid (en adelante AVM), Corregimiento, 1-85-73. *Propuesta de 2 de febrero de 1789 de Santos Díez al corregidor y juez protector de teatros sobre la reforma del teatro*.

⁷ El aburguesamiento de la monarquía, Marco Meriggi, “Corte e società di massa: Vienna 1806-1918,” en *La Corte nella cultura e nella storiografia*, eds. Cesare Mozarelli y Giuseppe Olmi (Roma: Bulzoni, 1983), 135-165. La petición del jefe político el 28 de mayo de 1820, en AVM, Secretaría, 3/470/11. La función por la jura del príncipe, en AVM, Corregimiento, 1/189/10. El establecimiento del día y hora de la función por el rey, en AVM, Corregimiento, 1-25-40.

una representación durante la velada del 25 de octubre de 1795 de *La guerra grande* (alusiva a la mantenida por España con la Francia revolucionaria) y luego de *Sidney y Wolsan* de Valladares Sotomayor, con asistencia de las autoridades militares. Las obras estuvieron acompañadas de la lectura de sonetos heroicos contra el francés por actores, pero con la participación del público, al que se dieron prospectos con las letras. Por último, en los carnavales de 1800 se representó en la casa del barón de Maldá *El delincuente honrado* en una fiesta de varios días. La duración de las veladas superó las cuatro horas, incluidas las obras, actuaciones musicales, coros y un banquete final. En la obra anónima *Una función cerca de Cádiz*, ambientada en 1823, la familia de un noble, en combate con los liberales en Cádiz, ensayaba una obra para agasajarlo por su cumpleaños aprovechando su regreso del frente de batalla⁸.

De la importancia de ese teatro fue muestra el interés de Jovellanos por mejorar su calidad, al igual que hizo con el resto de representaciones teatrales. En este sentido, planteó que los nobles estudiasen en academias dramáticas a fin de aprender a declamar, andar y expresar mejor sus sentimientos; es decir, un proyecto orientado a representar bien en los escenarios y a entrenarse en la dirección de la vida pública. Pese a todo, el teatro nobiliario experimentó una decadencia similar al cortesano y a la sufrida por formas de sociabilidad propias, como los salones, respecto de los cafés. En este proceso desempeñó un papel el empeoramiento del nivel de vida de la nobleza que encontró en los teatros públicos lugares más baratos donde exhibirse con ostentación e imponer reglas de comportamiento, por ejemplo, el entrar más tarde y salir antes de la finalización de los espectáculos para captar la atención general. La asistencia de la nobleza quedó corroborada en el Teatro de los Caños del Peral en Madrid, donde a finales del siglo XVIII la primera fila de los palcos y de las lunetas estaban básicamente ocupadas por ella. En todo caso, el fenómeno no desapareció, lo que explica que todavía en los años 1860 fuesen famosas las veladas en los salones del duque de Medinaceli⁹.

El teatro en espacios domésticos, también en los más modestos, fue una constante. Con frecuencia, supuso un refugio frente a situaciones de inestabilidad política y económica que restaban seguridad a los teatros convencionales, así como ante comportamientos del público que pudieran considerarse peligrosos. Ríos Carratalá ha sostenido su presencia en el siglo XVIII y comienzos del XIX, destacando, incluso, que existió un género editorial de adaptaciones para escenarios particulares. Pese a estar pensado para unas representaciones con pocos medios, no

⁸ Paula de Demerson, *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo): una figura de la Ilustración* (Madrid: Editora Nacional, 1975), 311. Francesc Curet, *Teatros particulars a Barcelona en el segle XVIII* (Barcelona: Institució del teatre, 1935), 60, 64 y 73 y ss. *Una función cerca de Cádiz*, 1823, Biblioteca Municipal de Madrid, Mss, tea 1-181-11.

⁹ Melchor Gaspar de Jovellanos, *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos, académico de número, y leída en junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1812), 86 y ss. La asistencia de la nobleza a los Caños del Peral, en BNE, Mss. 13997/1: Marqués de Astorga: *Papeles referentes al Teatro de los Caños del Peral y a la Real Junta de Hospitales*, carta de 9 de enero de 1796. Alfredo Escobar Ramírez, *La sociedad española vista por el marqués de Valdeiglesias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1957), 110.

se renunciaba a temáticas ambiciosas, como quedó demostrado en la presencia de títulos como *Restaurar por deshonra lo perdido con rigor: la Restauración de España* o *Perder el Reino y poder, por querer a una mujer, la pérdida de España*, ambas ambientadas en torno al personaje de Don Pelayo. La oferta de textos mantenía la estructura existente en los espectáculos habituales en las salas del momento, con la combinación de obras menores y principales. Así, José Santos vendía un espectáculo completo con una tragicomedia, acompañada por loas y entremeses solo para hombres. En la pieza *Disposición y ensayo de una comedia casera* uno de los personajes buscaba la manera de pasar unas navidades divertidas y otro, que le aconsejaba montar una obra teatral, ofrecía sus servicios para instalarle un tablado en su domicilio porque «tenía experiencia en esas cosas». Curet apuntó la posible existencia de un mercado de escenografía, como quedaría demostrado en el anuncio de la venta de un «teatro particular con salón y bosque» en el *Diario de Barcelona*. Según Ballester Dorado, su importancia persistió tras el triunfo del liberalismo. Muestra de ello fue que la censura puso su mira en ellos y que las representaciones caseras habían de avisarse a la autoridad, cuya presencia era obligatoria¹⁰.

Por supuesto, desde el punto de vista del teatro como fenómeno de sociabilidad, fueron las salas públicas las que concitan mayor interés. En principio, el teatro del periodo analizado estuvo muy regulado. La apertura de una sala requería de la autorización del corregidor, las obras quedaban sometidas a censura previa, y los actores a limitaciones en su desplazamiento. Por ejemplo, a finales del siglo XVIII los actores de los dos teatros oficiales de Madrid, el de la Cruz y el del Príncipe, debían pedir permiso para actuar en otras poblaciones; al mismo tiempo, era el juez de teatros quien supervisaba las compañías en todos los lugares del reino y normalmente privilegiaba la composición de las afincadas en la capital. Las salas operaban mediante concesiones a compañías, cuyos beneficios se destinaban parcialmente a instituciones caritativas, siguiendo el modelo de los antiguos corrales de comedias. Lógicamente, menudearon las tensiones con dichas compañías por su empeño en pagar menos; asimismo, en épocas liberales, tales pagos fueron abolidos, como demuestra la petición de restaurarlas por el Real Colegio de Niñas de Nuestra Señora de la Paz en julio de 1823¹¹.

¹⁰ Los motivos del mantenimiento del teatro doméstico, en Fernando Fernández de Córdova, *Mis Memorias Íntimas* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1966), vol. II, 307. Juan Ríos Carratalá, “El teatro en casas particulares,” en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valladaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 213-226. BNE, Mss.14523/15: José Santos, *Juego completo de diversión casera para Navidad y Carnestolendas: tragicomedia nueva, La Virtud aun entre Persas lauros y honores granjea, con dos loas y dos entremeses para siete varones* (Madrid: Imp. Blas Román, 1776). Juan Manuel López Fando. *Disposición y ensayo de una comedia casera*, 1776, BNE, Mss. 14523/15. Curet, *Teatros particulars*, 51. *Diario de Barcelona*, 10 de diciembre de 1793. Ana Isabel Ballesteros Dorado, *Manuel Bretón de los Herreros. Más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)* (Logroño: IER, 2012), 32.

¹¹ Las autorizaciones a actores, en AVM, Corregimiento 1-61-80: *Circular de 13 de abril de 1819 El secretario de Estado y de despacho de Gracia y Justicia D. Juan Lozano al juez protector de los teatros del reino; incluye la lista de las ciudades con compañías*. La petición del Real Colegio, en AVM, Corregimiento, 1-68-1.

Sin embargo, no siempre era fácil ejercer esa supervisión y, bien en épocas de inestabilidad, como las derivadas de la Guerra de Independencia o de la lucha entre absolutistas y liberales, bien fuera de las mayores salas los espectáculos hubieron de desenvolverse de una manera, en principio, más libre. En efecto, otros muchos escenarios acogieron representaciones teatrales. Algunos de ellos, convertidos finalmente en teatros privados, surgieron de los espacios domésticos referidos anteriormente. Curet habló del teatrillo de la calle Tripó, situado en un incómodo tercer piso, adonde acudía un público «de todos los estamentos, incluido el clero». En Madrid se autorizaba el trabajo de una compañía en un teatro provisional en la calle Caballero de Gracia, siempre que las obras representadas pasasen la censura. Otras representaciones tuvieron un carácter más informal pues se recurrió a espacios públicos alternativos, como cafés y plazas. Igualmente, en su viaje por España Michael Quin describió una de las reuniones de la Sociedad Landaburiana, representante del liberalismo exaltado, en la que dos jóvenes escenificaban un diálogo con ataques a la prensa moderada¹².

El fenómeno teatral no solo fue urbano, pues existieron compañías itinerantes, llamadas de la legua, que lo llevaron por las aldeas. Por ejemplo, *El teatro sin actores* o *La función de aldea* mostraron a aldeanos preparando una función en homenaje al rey, crítica con los liberales, dirigidos por el alcalde o por algún noble local. Asimismo, desde posiciones liberales se acudió a expedientes similares. En *La Constitución vindicada*, de Francisco de Paula y Martí, los agricultores de un pequeño pueblo organizaban una representación en un prado para conmemorar el primer aniversario de la Constitución de Cádiz¹³.

La composición social del público asistente ha sido objeto de un cierto debate. Pese a que en teoría el coste de las entradas era elevado y pudo significar una barrera económica excluyente, muchos contemporáneos afirmaron lo contrario. Los viajeros británicos Arthur Young o Charles Richard Vaughan explicaron que en España la mayoría de la población asistía a los espectáculos con independencia de su condición social o de género; el absolutista Nicolás Gómez de Requena rechazaba una distracción que congregaba «artesanos, comerciantes y soldados». Van Horn Melton ha insistido en que en toda Europa existió ese público diverso porque el interés económico de las compañías por obtener más ingresos les hizo estipular diferentes precios a fin de posibilitar el acceso de las clases más bajas (por ejemplo, los domingos a espectáculos circenses o sainetes, intercalados con dramas); por otra parte, fue práctica común el contratar a personas de toda procedencia para aplaudir o

¹² Curet, *Teatros particulares*, 94. Para la idea de un teatro de menestrales representado en talleres, salas de baile y tiendas de Barcelona, *Ibidem*, 89-91. Corregidor a José Muñoz, 26 de mayo de 1823, en AVM, Corregimiento, 1-68-1. Michael Joseph Quin, *A Visit to Spain; detailing the transactions which occurred during a residence in that country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823. With general notices of the manners, customs, costume, and music of the country* (Londres: Hurst, Robinson and Co., 1824), 69.

¹³ Anónimo, *El teatro sin actores* (Madrid: Imprenta de Repullés 1814). Anónimo, *La función de la aldea. Loa que en la celebridad del día de nuestro agosto y católico monarca el Señor Don Fernando VII ha de representarse en el coliseo de la Cruz*, (Madrid: Imp. que fue de García, 1815). Francisco de Paula Martí, *La Constitución vindicada* (Madrid: Imprenta García, Benito y Cía., 1813).

abuhear determinados espectáculos. En el absolutista *El Censor General* se elogió esa diversidad social porque el papel del teatro se consideraba esencial en el mantenimiento del orden y en consecuencia de la virtud ciudadana. Tras censurar el cierre de las salas los domingos, indicaba que precisamente ese día acudían los «modestos artesanos, el menestral, los criados y las criadas cansados de trabajar a ver obras patrióticas, de magia o graciosas». Los resultados del cierre eran funestos porque los artesanos encontraban alternativas en los cafés y en la bebida, lo que explicaba los maltratos a mujeres e hijos; buscaban «ninfas» con las que se «gastaba el dinero y se cogían enfermedades». Por su parte, los empleados y los militares también jugaban, dilapidaban el dinero y los últimos perdían el «brío para luchar»¹⁴.

El marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Junta de Hospitales, defendía en una representación elevada al rey extraer más ingresos de los teatros a fin de atender las necesidades de beneficencia. A tal efecto, aconsejaba subir el precio de las entradas. Sin embargo, dado que la actividad «proporcionaba honesta ocupación a la parte más respetable del pueblo», debían incrementarse solo las tarifas de los palcos y de los asientos y no del patio para no expulsar a la gente menos pudiente. Contradecía, así, lo apuntado, por ejemplo, por Jovellanos, quien sostuvo precisamente lo contrario, al abogar por el incremento del coste de las entradas para expulsar a las gentes «oscuras y baldías» que molestaban a la «gente honrada». En su opinión, debía distinguirse entre el pueblo bajo, al que había que conceder las libertades de «entretenerse en bailes, paseos y juegos»; y las clases más elevadas, que debían ser educadas mediante el establecimiento de tertulias y, sobre todo de teatros, «el primero y más recomendado de los espectáculos por introducir el placer en el alma y excitar ideas y sentimientos» que podían «mover el espíritu y el corazón»¹⁵.

La idea de un teatro abierto a todos, al menos en las salas, ha sido cuestionada por Álvarez Barrientos, quien ha minimizado la presencia de las clases más bajas. Si bien es cierto que en la época se habló del vulgo para definir a quienes se deseaba excluir o integrar en las salas, este concepto habría tenido un significado más cultural que social. En realidad, retrataba a colectivos que habían ascendido socialmente, pero mantenían el apego a sus antiguas prácticas culturales, y fue utilizado desde sectores ilustrados para atacar lo que consideraban un rechazo casticista contra los nuevos gustos clasicistas. No obstante, la amplitud del fenómeno teatral y los diferentes ámbitos en que tuvo lugar hacen difícil estrechar demasiado el abanico social de asistentes. La adopción del teatro italiano por las salas más importantes plasmó espacialmente en su interior la idea de una jerarquía social. Las lunetas, situadas junto al escenario, y los palcos de los pisos superiores quedaban reservadas a sectores pudientes, con frecuencia abonados; el espacio situado tras las lunetas, donde el público estaba de pie, y la tertulia de los pisos superiores, detrás de

¹⁴ Para la visita de Young, véase Josep M. Sala Valldaura, *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo* (Lérida: Milenio 2000), 41. Charles Richard Vaughan, *Viaje por España en 1808* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987). Nicolás Gómez de Requena, *Impugnación del teatro por una española* (Cádiz: edición propia, 1811). Van Horn Melton, *La Aparición del Público*, 215. *El Censor General* (Sevilla), 24 de noviembre de 1812.

¹⁵ Marqués de Astorga, *Papeles*, 28 de mayo de 1794. Jovellanos, *Memoria*, 119.

los palcos, se destinaban a los espectadores más humildes. Aquel espacio fue foco de tensiones, acentuadas en épocas de alteración política como la Guerra de Independencia o el Trienio Liberal. Por ejemplo, en 1820 se informaba de un altercado porque un soldado, sentado en la luneta, se había negado a levantarse¹⁶.

Las salas añadieron igualmente la segregación por motivos de género. A lo largo del siglo XVIII la presencia de la mujer en los escenarios y en las salas se acrecentó, aunque separada de los varones. Aquellas se sentaban en la cazuela, una zona de la planta baja más alejada de la escena o, lógicamente en los palcos de abonados, lo cual añadía una dimensión social a la de género. En el Trienio Liberal se relajó esa norma, permitiéndose el acceso a las lunetas. Una década más tarde, la empresa concesionaria del teatro de Valencia pedía eliminar la separación, recuperada con el retorno absolutista en 1823, como ya ocurría en Sevilla y otras ciudades, y preguntaba si en Madrid se seguía aplicando tal medida. Todavía en 1838 Mesonero censuraba su vigencia en el artículo “El teatro por fuera” por provocar que las personas de ambos sexos pasasen la obra mirándose, además de generar inconvenientes al mantener separados a los esposos¹⁷.

UN ESPACIO EN CONFLICTO

Un análisis sobre la sociabilidad teatral requiere señalar qué se hacía en las salas, cuestión que alberga dos dimensiones: por un lado, qué se veía en ellas, lo que abrió la puerta a un amplio y reiterado debate sobre la necesidad de censurar aquellas obras cargadas de mensajes moralmente peligrosos; por otra parte, qué se hacía en esas salas durante las obras y si tales comportamientos resultaban igualmente dañinos.

En parte por problemas de acústica o de visión o porque existían otros intereses, proliferaban comportamientos alejados de una continua atención al escenario, que hoy consideraríamos extraños en un teatro (aunque no en otro tipo de espectáculos, como los deportivos). La preocupación mostrada por los gobernantes, con independencia de su filiación política, y la reiterada legislación producida para atajarlos, mostraría que el teatro fue sede de una sociabilidad problemática y más variada de lo que la mera asistencia a un drama podría sugerir.

En primer lugar, la aglomeración de espectadores convertía a los teatros en un problema de orden público, pues cualquier pequeño tumulto podía servir de expresión de malestares más profundos y alcanzar consecuencias imprevistas. A tal efecto, los alrededores de las salas se convirtieron en una zona a vigilar mediante la

¹⁶ Joaquín Álvarez Barrientos, “Sobre el arte escénico en el teatro español del siglo XVIII,” en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Vallaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 227-238; un análisis similar, en Jeffrey S Ravel, “Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII siècle,” *Revue d’histoire moderne & contemporaine* 49-3 (2002): 89-118. El altercado con el soldado, en AVM, Secretaría, 2/470/24.

¹⁷ La prohibición de sentarse en las lunetas, en AVM, Corregimiento, 1-68-1. La petición de la compañía valenciana de 16 de agosto de 1834, en AVM, Secretaría, 2/475/74. Para Mesonero, véase *Semanario Pintoresco Español*, 7 de enero de 1838.

concentración de tropas en los días de función. En una memoria sobre la mejora del gusto dramático el corregidor y juez de teatros de Madrid Santos Díez pedía en 1789 cortar el influjo de cierta parte del pueblo en los desórdenes del teatro. En concreto, se lamentaba la existencia de pandillas de apasionados que aplaudían o atacaban a actores y autores en función de haber sido o no pagados o agasajados por aquellos y arrastraban en su conducta al público normal. Igualmente, dañina resultaba la disposición del patio, donde el público se aglomeraba de pie, por favorecer el anonimato y las «conductas heterodoxas, como comer o beber». En Francia existió un debate sobre lo deseable de aquella situación. A favor, Condillac o Diderot alegaron que el estar de pie favorecía que el público se mantuviera alerta y activo; por el contrario, Le Harpe defendió sentarlo para disciplinarlo mejor; algo secundado por Jovellanos en España. En la misma línea, en un bando sobre la necesidad de guardar el buen orden el jefe político madrileño ordenaba impedir los insultos en el interior de los teatros y a la entrada. En 1824 el corregidor recordaba al empresario del teatro del Príncipe que debía vetar la entrada de armas, capotes y embozos, así como precaver reuniones y conversaciones que pudieran originar desórdenes. Lógicamente, la situación se complicaba si el rey asistía a la función. Un bando publicado en octubre de 1814 reclamaba la asistencia a los palcos con traje serio, «en particular a las señoras», la colocación ordenada de los coches en la entrada, y el arbitraje de medidas tendentes a evitar que la gente se agolpase en las puertas en busca de entradas, lo que facilitaba a muchos curiosos acceder sin pagar¹⁸.

En segundo lugar, porque en la época el teatro se consideró una escuela de costumbres, lo que requería, como veremos, presentar obras morales, y garantizar comportamientos apropiados. Sin embargo, los comentarios de los contemporáneos y la reiterada legislación sobre el asunto muestran que tal control dejó mucho que desear, incluso en los mayores teatros donde la fiscalización era superior. Por el contrario, el teatro acogió costumbres no siempre deseables. Por ejemplo, Didier comentaba que la escasa iluminación de los corredores y la belleza de las damas fomentaban la galantería y los «comportamientos dudosos»¹⁹.

Las tentativas de reforma reflejaron muchos de los comportamientos del público y de los actores. En su informe sobre la mejora del gusto dramático el citado Santos Díez enmarcaba las medidas de control de la audiencia en un proceso general de policía, que tenía como hitos la limpieza y el alumbrado de las calles, y alardeaba de logros, como el no fumar en las salas o tirar cáscaras de naranja a los comediantes. Sin embargo, en junio de 1800 el Presidente de la Junta de Teatros y Capitán General de Castilla la Nueva volvía a prohibir el tabaco en los camerinos y que la gente se sentase entre bastidores y en la boca del escenario, porque impedía el funcionamiento de las decoraciones; además se vetaba la entrada a los camerinos de personas ajenas

¹⁸ La presencia de tropas, en AVM, Secretaría, 2/463/29, 2 de noviembre de 1795. La memoria sobre el gusto, en AVM, Corregimiento, 1/85/73. Ravel, "Le théâtre". El bando del jefe político, de 22 de marzo de 1814, en AVM, Corregimiento, 1/25/50. La nota del corregidor el 25 de septiembre de 1824, en AVM, Corregimiento, 3/477/33. El bando para la función regia de 14 de octubre de 1814, en AVM, Corregimiento, 1/25/40.

¹⁹ Charles Didier, *Une année en Espagne* (París: Librairie de Dumont, 1841), I, 32.

al espectáculo so pretexto de amistad por crear «desordenes y comportamientos indecentes». La Ley XI de 1803 prohibía arrojar a los actores dulces, dinero u «otras cosas». La Orden de la Regencia de 11 de diciembre de 1812 sobre arreglo del ramo de teatros encomendaba a los ayuntamientos velar por el cumplimiento de los reglamentos destinados a conservar el orden, la decencia y la tranquilidad de los espectadores y actores. Finalmente, todavía en un bando publicado en abril de 1837 el alcalde de Madrid prohibía proferir gritos y golpes, hacer demostraciones que ofendiesen a la decencia, estar sentados y con sombrero, o hablar entre palcos. Los hábitos del público constituyeron un lamento frecuente en la época. Por ejemplo, Larra consideró su mejora un requisito básico para el triunfo del liberalismo en España; a su vez, Mesonero Romanos ironizó sobre la banalidad de una audiencia, únicamente preocupada por exhibirse²⁰.

El control se extendió a los actores a los que se censuró por dirigirse al público. A finales del siglo XVIII la ley XII prohibía improvisar o saludar durante la actuación o tirar cosas al público. Asimismo, el corregidor de Madrid recordaba en 1824 a las compañías cómicas que no se podía tolerar que muchos actores del coro fueran a beber vino a las tabernas aledañas durante las funciones o introducir el vino en las salas, so pena de ser despedidos²¹.

Esta colección de normas restrictivas, compartida en el tiempo por los ilustrados y sus herederos liberales, muestra el ideal de un público educado que daría la razón a los argumentos de Norbert Elias sobre la sociabilidad como un instrumento del proceso civilizador. Así se reconocía en *El Correo Literario y Mercantil*:

Los teatros son un objeto de gran interés en todos los países; ellos indican la dirección y los progresos de la industria y de la civilización; y pretender los que trabajan en ellos que la censura que alcanza a todos los demás ramos en que se interesa la cultura pública, no tenga acción sobre los artistas de la escena, es incurrir en un absurdo, que bajo ningún título merece respuesta²².

Dado que el teatro se podía considerar un termómetro de civilización era necesario controlar no solo lo que se hacía en las salas sino lo que se veía. El gran enemigo del teatro educativo eran los intereses comerciales. Se culpó a las compañías de ser reacias a representar tragedias porque requerían mucha preparación y expresión natural de sentimientos; a los actores por preferir textos extranjeros, que pensaban «les iban a proporcionar mayor lucimiento»; y a los autores por lanzarse a «escribir obras monstruosas» esperando un mayor enriquecimiento. Como respuesta, se

²⁰ Para el Informe de Santos Díez de 2 de febrero de 1789, véase AVM, Corregimiento, 1/85/73. La prohibición de fumar y demás órdenes, en AVM, Secretaría, 3/475/3. La orden de la Regencia, en AVM, corregimiento, 2/454/32. Para la Ley XI, véase Santiago Arimón y Alejo García Góngora, *El Código del teatro* (Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912), 76. Mariano José de Larra, “¿Quién es el público y dónde se le encuentra?” *El Pobrecito Habrador*, 17 de agosto de 1832.

²¹ La Ley XII, en Arimón (1912), 77. El comunicado del corregidor, en AVM, Secretaría, 3/477/33.

²² *El Correo Literario y Mercantil*, 17 de agosto de 1829.

legitimó la intervención de las autoridades en la censura de la cartelera y en el impulso de un buen teatro mediante la concesión de premios a los autores²³.

A partir de aquí se estableció un catálogo de obras buenas y malas. Entre las primeras figuraban las tragedias y las comedias, dotadas de una impronta sentimental y unos argumentos virtuosos en los que el mal fuese siempre castigado y no se cometieran excesos. Estas obras respondían al giro sentimental experimentado por la cultura del siglo XVIII, patente en múltiples campos: la filosofía sensista sostuvo que la comprensión del mundo dependía de los sentidos; la moral también se identificó con lo sentimental, pues la virtud residía en no ocultar los sentimientos y cualquiera capaz de sufrir públicamente poseía una naturaleza moral; por último, en la Estética, se identificó lo bello con lo bueno. Los sentimientos apuntalaron la moral con independencia de que aparecieran en situaciones de la vida real o figuradas, lo que diluía de forma consciente las fronteras entre el arte y la vida y abría posibilidades en el campo teatral.

Estas ideas implicaron cambios en el teatro que conectaban con los postulados de la modernidad. El drama moderno buscaba la mimesis con la realidad y partía de un yo que se desarrollaba a partir de la interrelación, lo que potenciaba el diálogo. El público asistía de forma pasiva a los espectáculos, aunque se identificase con los personajes. Según señalaba Diderot en la *Paradoja del comediante*, los actores debían conmover sin perder el control ni cometer exageraciones que ocultaran la transparencia sentimental de sus acciones. De ahí la necesidad de una buena formación, así como de un desenvolvimiento en escena que no distrajera al público de la obra. A tal efecto, la teoría teatral persiguió la renuncia de todo lo innecesario. El actuar de una manera sincera y desprovista de lo superfluo se consideró la mejor vía de reforzar la credibilidad y el contenido moral de lo representado, con lo cual se propiciaba una mejor identificación entre los espectadores y la escena. Según Jovellanos, si todos los géneros literarios albergaban ese potencial, el dramático era, sin duda, superior pues trasmittía placer al alma a través de todos los sentidos y despertaba ideas y sentimientos capaces de conmover el corazón de los espectadores. Igualmente, Casimiro Cabo insistía en 1821 en la superioridad del teatro respecto al resto de la literatura, pues «no bastaba transmitir ideas para que la gente adquiriera virtud, si aquellas no iban reforzadas con imágenes»²⁴.

En ese ideal de transparencia los sentimientos no podían esconderse. Por eso, en las obras de la época los personajes lloraban sin rubor, pues sufrir era signo de moralidad. Más aún, la sensibilidad no solo era representada por los actores sino por el público. Según Davis, este observaba un comportamiento activo, reaccionando

²³ AVM, Corregimiento, 1/85/73. Un argumento similar se esgrimía en la Memoria sobre atraso de los teatros de 1819, AVM, Corregimiento, 1-123-8.

²⁴ Para los cambios en el drama moderno, véase Peter Szondi y Michael Hays, “Theory of Modern Drama, parts I-II,” *Boundary* 2,11-3 (1983): 191-230, Denis Diderot, *Paradox sur le comédien* https://fr.wikisource.org/wiki/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9dien, 478 (consultado el 22 de junio de 2019). El poder superior del teatro respecto al resto literatura, en Jovellanos, 10. Casimiro Cabo, *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un monte pío y colegio de educación teatral*, 1821, BNE, Mss. 12814.

con teatralidad, porque se sabía contemplado por el resto de la audiencia. El protagonismo de los sentimientos conllevaba, además, una dimensión igualitaria. Según David Denby, lo sentimental estuvo en la base de la democratización de los textos, pues todos los personajes de la obra hablaban en un mismo plano de igualdad; más aún, los tradicionalmente excluidos, como esclavos, mujeres o niños, adquirirían voz. El sentimiento añadía un mensaje meritocrático, porque si bien es cierto que muchos protagonistas eran de origen noble, lo que al final afianzaba ese rango era la virtud y no tanto el origen o la posesión de títulos. Asimismo, la reacción en común ante el texto comportaba un elemento de unidad entre iguales²⁵.

Eso quedó expresado en las tragedias y en las comedias sentimentales. Este género, nacido en Inglaterra en la centuria anterior, atacó la corrupción al tiempo que sugería un nuevo código moral basado en la amistad, la tolerancia, la humanidad y la benevolencia. Ese ambiente sentimental también propició el surgimiento del melodrama, que, en opinión de Buckley, prosperó en el torbellino de la Revolución francesa y en el consiguiente estado de ansiedad emocional provocado por la alteración del orden social existente. Las tramas dramáticas se centraron en las luchas emocionales entre el bien y el mal, que, según la crítica inglesa contemporánea Joanna Baillie, permitían una comprensión más aguda del comportamiento humano. Asimismo, conllevaban un núcleo duro moral, ya que, con independencia de sus desenlaces trágicos o felices, el equilibrio moral y social quedaba restaurado²⁶.

El modelo de espectador anhelado incluyó, por tanto, personas participativas a través de la observación y sentimentales, capaces de convertirse en jueces de lo acontecido en escena. La participación había sido estimulada por los cambios en la arquitectura teatral, porque los asistentes veían mejor la escena. A lo largo del siglo XVIII se sustituyó la perspectiva frontal por la oblicua en las decoraciones. Mediante la primera, solo los espectadores sentados en el centro, es decir, el rey y sus allegados, veían correctamente, mientras que los demás contemplaban una realidad deformada. Con la segunda, los puntos de fuga quedaban fuera de escena con lo que no se representaba la idea de infinito y el paisaje se humanizaba; asimismo, el público sentado en los laterales no veía una realidad deformada, los actores podían moverse más por el fondo de la escena (porque no quedaban desproporcionados como en el caso de la frontal donde se rompía la ilusión) y el espectador podía desarrollar su imaginación a partir de los puntos de fuga²⁷.

²⁵ Jim Davis, "Looking and Being Looked At: Visualizing the Nineteenth-Century Spectator," *Theatre Journal* 69-4 (2017): 515-534. David Denby, *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820* (Nueva York: Cambridge University Press, 1994), 80.

²⁶ Fátima Coca Ramírez, "La influencia de la "comedia sentimental" en la poética del "drama histórico" y de la "tragedia neoclásica" a principios del siglo XIX en España," *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000): 115-130. Matthew S. Buckley, "Refugee Theatre: Melodrama and Modernity Loss," *Theatre Journal* 61 (2009): 175-190. Joanna Baillie, *A serie of plays in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind* (Londres: T. Cadell, 1798) https://books.google.es/books?id=pqANAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_e_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, 41 (consultado en junio 2019).

²⁷ Javier Navarro de Zubillaga, "Entre dos luces. La evolución de la escenografía," *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19(2013): 253-279.

El espectador atento y sentimental juzgaba moralmente a los personajes, se emocionaba, sufría con ellos y valoraba las situaciones. La escena se convertía en un tribunal donde los espectadores no solo juzgaban a los protagonistas de las obras sino a sus compañeros de audiencia, mediante la fiscalización de sus gestos y silencios que desvelaban su sufrimiento, es decir, su bondad. Un sentimentalismo parecido afectó a la misma justicia, cuando se decidió teatralizar las penas de muerte en público para que los asistentes comprendiesen su propia fragilidad. No es casualidad, por tanto, que en la utopía de Louis-Sébastien Mercier *L'An deux mille quatre cent quarante*, que presentaba una sociedad regida por los sentimientos, el protagonista dedicase varias páginas a relatar una ejecución pública cuyas máximas dosis de intensidad se producían con el arrepentimiento público del criminal y la consiguiente emoción de los asistentes²⁸.

Quizás por eso no fue casual que al final del periodo contemplado el moderado *El Español* conectase el teatro con los tribunales al inaugurar una sección en el periódico en la que se relataban en forma dialogada ejemplos de juicios acontecidos para que se viese “la realidad” y el ciudadano se ilustrase

La escuela mejor del hombre es el hombre mismo. Esta verdad que dio origen al teatro cuya índole conocieron inmediatamente los griegos, puesto que el uso primitivo que de él hicieron fue pintar en sus tragedias las desventuras y horror que acompañaban siempre a los tiranos para que nadie al menos envidiara su suerte, y así de antemano se viese defendida su libertad [...]. El teatro que vamos a considerar, no es el frío de las costumbres sujetas y tiranizadas por las reglas, ni el horroroso de las pasiones exageradas hasta el frenesí y el delirio; en una palabra, no será la encantada imaginación del poeta, sino la desnuda realidad de los hechos, expresión de los sentimientos del hombre. Así, no serán perdidos los afectos que hagan renacer en nuestra alma las escenas que contemplemos, y nos harán por el contrario velar sobre nosotros mismos y sobre aquellos que puedan influir en la modificación de nuestra existencia. A medida que las instituciones de un pueblo van siendo mas libres; mas civil, mas pública, va siendo también la vida de sus habitantes, y por consiguiente sus costumbres²⁹.

Ese ideal de público se vio truncado en gran medida por lo ocurrido en las salas. La atención del público era dispersa, a veces por intereses ajenos al espectáculo, como hemos señalado. También con frecuencia las obras ya se conocían al haberse leído previamente o visto muchas veces porque las compañías las incluían repetidamente en su repertorio, lo que hacía innecesario un seguimiento continuo de la representación salvo de aquellos momentos que más interesaban por la calidad del texto o de los actores.

²⁸ Para el teatro como una corte de justicia, véase Scotts Brysson, *The chastised stage* (Saratoga: Anma Libri, 1991), 10. Louis-Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante* (Londres, 1771), 84 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d/f9.image> (consultado el 22 de junio de 2019).

²⁹ *El Español*, 1 de noviembre de 1835.

Por otra parte, la jerarquía del discurso aparecía realmente rota, pues las obras principales, aquellas que debían albergar el componente moral, venían intercaladas con tonadillas, sainetes, acrobacias circenses, bailes y experimentos científicos, que rompían la concentración del público. El propio Moratín tuvo que recurrir a todas sus influencias para conseguir que todos los demás elementos del espectáculo se agrupasen una vez acabadas sus piezas con el fin de que su mensaje no quedase diluido. Asimismo, los ataques de los neoclásicos no consiguieron trancar el predominio de los sainetes, los dramas históricos, ni siquiera de los autos sacramentales o las comedias de magia, pese haber sido prohibidos en 1765 y 1788, respectivamente. Frente al modelo de regulación ilustrado, sobrevivió un teatro comercial, cuyo éxito residía en la presencia de tipos próximos al público asistente y en una puesta en escena efectista, facilitada por el gran desarrollo de la escenografía española del momento. Un teatro de emociones y entretenimiento que usaba como herramientas todo lo proscrito por el reformismo teatral: entradas y salidas, desfiles, duelos, batallas e incluso naumaquias, o la explotación de todos los recursos disponibles en la arquitectura teatral: laterales, bastidores y sótanos. Medios que promovían la participación del público, pero no la del juez que lloraba discretamente y asimilaba verdades sino la activa de quienes vitoreaban o insultaban. Incluso los géneros nobles acabaron contaminados por el vendaval comercial. Los dramas históricos, escritos por autores como Comella, introdujeron desde finales del siglo XVIII elementos melodramáticos junto a personajes que se expresaban en un lenguaje popular; y la misma comedia sentimental incorporó numerosos elementos efectistas³⁰.

EL TEATRO FOCO DE OPINIÓN PÚBLICA

La certeza sobre las posibilidades propagandísticas del teatro fue compartida desde diferentes posiciones políticas en el periodo considerado. Moratín lo vislumbró bien tras su experiencia en la Francia revolucionaria. Asustado por los acontecimientos parisinos, encontró en las obras teatrales un medio de transmitir mensajes en pro de la obediencia y el orden social. Durante la Guerra de la Independencia los josefinos hallaron en él una forma de afianzar el régimen de José Bonaparte. Los teatros reabrieron poco después de la llegada del monarca a la capital, quien prodigó su presencia como un gesto para dignificar la actividad. El programa reformista y regenerador de la nueva dinastía recuperó las propuestas ilustradas, señaladas anteriormente. Al tiempo abundaron los panegíricos al rey y a sus políticas; no obstante, fueron los patriotas quienes tuvieron más éxito a través de piezas de exaltación patriótica³¹.

³⁰ Los problemas de Moratín, en José María Sala Valldaura. "Popular theatre and the Spanish stage, 1737-1798," en *A History of Theatre in Spain*, eds. María M. Delgado y David T. Gies (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 134-156.

³¹ Carta de Moratín a Godoy de 1 de octubre de 1797, en René Andioc, *Teatro y sociedad* (Madrid: Castalia, 1987), 517. Juan López Tabar, *Los famosos traidores* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001), 38-42. El

En general, los sectores más reaccionarios desconfiaron del teatro. La Inquisición nunca descuidó su papel censor mientras funcionó. Por ejemplo, en 1814 el inquisidor expresaba en carta al corregidor su disposición, pese a hallarse enfermo, a impedir la representación de aquellas «obras malignas» que, sin estar prohibidas expresamente por las leyes eclesiásticas y civiles, eran igualmente perniciosas. Un año antes, un periódico reaccionario vinculaba el «drama de la revolución» con la enfermedad provocada por las «marionetas democráticas». Con el regreso de Fernando VII, la censura revivió y, por ejemplo, el Ayuntamiento y el clero de Murcia consiguieron la aprobación de una real orden en noviembre de 1814 que transformaba los teatros de la ciudad en escuelas de Educación Primaria³².

Sin embargo, aquellos recelos no impidieron su uso como arma política dentro del campo absolutista. Algunos ejemplos citados anteriormente nos indican que existió un teatro en espacios informales, impulsado por nobles y otras fuerzas vivas locales. Nacido durante la Guerra de Independencia contra los franceses, continuó en el conflicto contra los liberales. Aunque Salgues ha encontrado diferencias de fondo pues el teatro revolucionario habría animado al público a participar más allá de la asistencia, su lenguaje compartió muchos elementos con el de estos últimos, pues el enfrentamiento se expresó menos en la confrontación de postulados políticos que en rebajar moralmente al enemigo, al que se consideró en ambos casos un sujeto inmoral, con descripciones de los absolutistas como locos, y de los revolucionarios, como acalorados, levantiscos y jacobinos, que «olían a azufre»³³.

Durante la monarquía absoluta de Fernando VII se concibió el teatro como un espacio de representación del poder, continuando la tradición del siglo XVIII. Los momentos significativos en la vida de los monarcas (natalejos, matrimonios, cumpleaños) fueron adornados con funciones teatrales. En una loa escrita para conmemorar la paz firmada en 1801 tenía lugar un debate entre los dioses Atenea y Apolo. Este defendía el reparto de la riqueza mientras que la primera sostenía la desigualdad natural. Al final, Júpiter pedía a la diosa que se asentase en España, lo que permitiría un futuro ilustrado de riqueza bajo los reyes. En *El Templo de la paz II*,

uso del teatro en ambos bandos, en Ana María Freire López, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* (Madrid: Iberoamericana, 2009).

³² La carta del inquisidor, de 7 de noviembre de 1814, en AVM, Corregimiento, 1/24/20. *Procurador General de la Nación y el Rey*, 13 de mayo de 1813. J.M.J., *Representación que un eclesiástico de esta ciudad hizo a su muy ilustre ayuntamiento, acuerdo de este y decreto de nuestro amado Soberano y Señor de que se prohiban las representaciones cómicas en esta ciudad y se destine el teatro a otro establecimiento decente y útil* (Écija: Joaquín Chaves, 1814).

³³ Para el lenguaje moral, véase María de las Mercedes Romero Peña. “Nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales,” en *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*, eds. María del Carmen García Tejera, Isabel Morales y otros (Cádiz: Universidad, 2007), 41-52. Marie Salgues. “La fiesta del absolutismo: una celebración al cuadrado,” en *El desafío de la revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*, eds. Pedro Rújula y Javier Ramón Solans (Granada: Comares, 2017), 237-248. Antonietta Calderone. “El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX,” en *1808-1812: los emblemas de la libertad*, eds. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (Cádiz: Universidad, 2009), 25-61.

escrita para ser representada en el coliseo de la Cruz en 1815 por el cumpleaños del rey, España saludaba a unas ninfas que esparcían flores cantando loas a Fernando VII. Aparecía el Tiempo y España le pedía que transmitiese a las edades venideras las virtudes de Fernando VII y la infamia de Napoleón. La pieza continuaba con un canto a la constancia del rey, quien pese a haber sido engañado por su inocencia en Bayona, había «cortado el vuelo francés», siendo un ejemplo para Europa. Igualmente, en *La anarquía vencida* se narraba la lucha entre la Anarquía y España, ayudada por Francia. Aparecía en escena un retrato de Angulema, comandante del ejército de los Cien Mil Hijos de San Luis, alrededor del cual bailaban soldados españoles y franceses vitoreando al militar y al rey Fernando³⁴.

Los liberales también otorgaron relevancia a la escena. El teatro cuadró bien con los ideales del primer liberalismo, pues las salas eran un lugar perfecto donde educar a una ciudadanía virtuosa, ejecutar y representar el ideal de una comunidad homogénea y unida por lazos emocionales; al tiempo los ciudadanos podían ejercer en su seno la función de vigilancia atribuida a la ciudadanía frente a los enemigos de la libertad. Quizás por ese motivo las Cortes de Cádiz elevaron el estatus de los actores. Por su parte, durante el Trienio Liberal las Cortes decretaron el arreglo de los teatros para que las representaciones fuesen «acordes a la Nación heroica», ofreciendo «rasgos de virtudes cívicas y altos ejemplos de gloria nacional». A tal efecto, se estipuló que hubiera al menos un teatro en cada provincia, se obligó a los empresarios a organizar funciones patrióticas que «elevaran el espíritu público», y se promovió el patrocinio público, eliminando cargas económicas absurdas sobre las salas exhortando a los ayuntamientos a proporcionar recursos³⁵.

UN ESCENARIO POLITIZADO Y EMOCIONAL

Los ideales liberales, la inestabilidad y la movilización existentes en el periodo de las revoluciones liberales favorecieron la politización de algunas de las prácticas observadas por el público teatral, con el consiguiente enfrentamiento alrededor de la escena. En Francia, donde había imperado la censura durante la monarquía borbónica, tras la revolución se aprobó la libertad de teatros en 1791. Sin embargo, pronto surgieron partidarios de aplicar restricciones con el fin de que sólo se estrenaran obras de contenido patriótico y se observase una conducta apropiada. Según Susan Maslan, la pugna por establecer la censura a lo largo del proceso revolucionario reflejó el intento de imponer un modelo de democracia representativa frente a la directa. Algo patente en el rechazo del presidente Barère a que el público pudiera asistir libremente e interrumpir a los oradores en la Asamblea Nacional con el argumento de que esta no era un teatro. Igualmente, como ha señalado David Worrall, en Inglaterra existió una lucha entre los partidarios del monopolio de los

³⁴ Biblioteca Municipal de Madrid, Tea, 1-187-29: *Loa para celebrar la paz general en el coliseo de la calle de El Príncipe*, 1801. Anónimo, *El Templo de la paz II* (Madrid: Imp. que fue de García, 1815). Anónimo, *La anarquía vencida. Loa alegórica al Duque de Angulema* (Madrid: Imp. Sancha, 1823).

³⁵ El decreto de las Cortes sobre el arreglo de los teatros, aprobado por Real Orden de 3 de noviembre de 1822, en AVM, Secretaría, 2/470/62.

teatros reales y quienes amparaban la libertad de representación y un teatro de carácter comercial, refugio de toda una cultura política radical en los años del cambio de siglo, enfrentada a la censura y a las redadas de la policía. En Alemania Wagner ha abordado los esfuerzos de control de la opinión pública emprendidos por el Estado prusiano mediante la censura sobre los teatros privados y comerciales. Finalmente, Goldstein ha señalado el peso de la censura en toda Europa y las formas de eludirla que incluyeron actuaciones basadas en la improvisación y en los juegos de palabras, así como aplausos y silbidos de las audiencias que otorgaban significado político a frases aparentemente inocuas³⁶.

En España el conflicto fue menos nítido durante la Guerra de Independencia, quizás, porque las necesidades de movilización militar impulsaron el recurso a todo tipo de mecanismos favorecedores del entusiasmo popular. A lo largo del conflicto, el teatro, al ser un lugar de aglomeración de personas, sirvió de foco de recepción de noticias sobre el conflicto y de despliegue de sentimientos patrióticos. En ese sentido, *El Conciso* transmitía una cierta envidia por la práctica de la escena francesa, donde las obras acababan con el canto de la *Marsellesa*. En junio de 1813, el jefe político de la provincia anunciaba antes de la representación el paso del río Ebro por el ejército español en la marcha hacia el norte en persecución de los franceses, lo que era recibido con entusiasmo y vítores por el pueblo de Madrid. En septiembre de 1814 el capitán general de Andalucía asistía a una función organizada en su honor, siendo recibido por los espectadores con estruendosos aplausos. Junto a los vítores, las canciones fueron uno de los medios de participación más habitual y de creación de una identidad colectiva. *El Conciso* narraba la sesión nocturna de un teatro, los aplausos del público y las múltiples demostraciones de alegría y gratitud. Se habían cantado himnos patrióticos y coplillas en la sala abarrotada en contra de la firma de un armisticio con los franceses. Según el periódico, los cantos habrían puesto fuera de sí a los espectadores, quienes habían insistido en repetirlos. En agosto se conmemoraba el año del levantamiento del asedio a Cádiz con una función en la que se cantaba la pieza *El dos de mayo. ¡España!*, en cuyas estrofas se recordaba el juramento del pueblo español en defensa de su libertad. Meses más tarde volvía a cantarse esa marcha nacional al recibirse la noticia de la expulsión de los franceses de Navarra. En el ambiente patriótico se exigía la prohibición de representar obras francesas el 2 de mayo o que las actrices llevaran ropas de ese país. A veces, no obstante, la participación suponía el enfriamiento de ese patriotismo y apuntaba al mantenimiento de las costumbres habituales en épocas de paz. Así, *El Conciso* comparaba con malestar la abundancia de obras de argumento patriótico exhibidas

³⁶ Susan Maslan, "Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France," *Representations* 52 (1995): 27-51. David Worrall, *Theatrical Revolution. Drama, Censorship and Romantic Period Subcultures 1773-1832* (Nueva York: Oxford University Press, 2006), 10, 25 y ss. y 230. Meike Wagner, "De-monopolizing the Public Sphere: Politics and Theatre in Nineteenth-Century Germany," *Theatre Research International*, 37-2 (2012): 148-162. Robert Goldstein, "Political Theater Censorship in Nineteenth-Century in Comparative European Perspective," *European History Quarterly*, 40-2 (2010): 240-265.

en Madrid con la situación de Cádiz, donde la gente iba al teatro a hacer tertulias y no a escuchar las piezas³⁷.

Durante el Trienio Liberal, el teatro fue escenario de un conflicto no solo entre liberales y absolutistas, sino también dentro de aquéllos. La movilización impulsada por los liberales exaltados encontró su reflejo en las salas mediante la proliferación de demandas de un pleno acceso. En junio de 1820 el rey derogaba la real orden de 1817, citada anteriormente, que prohibía la concurrencia de los soldados con los oficiales en las lunetas. Dos meses más tarde en el *Diario constitucional de Barcelona* se denunciaba a un teatro particular por no admitir a una menestrala y se recordaba que la «única superioridad era la de la ley». Unido a esto se pedía acabar con los privilegios, y el *Diario Mercantil de Cádiz* recogía la polémica de una empresa teatral con el alguacil del juzgado y su exhortación a poner fin a los privilegios de las castas del pasado de entrar gratis al teatro. La libertad alcanzaba a los actores cuando las compañías de «cómicos de la legua», que actuaban tradicionalmente por los pueblos, representaban en la propia Madrid, alegando la igualdad de todos. También se buscó eliminar las restricciones del calendario, en particular las existentes durante la Cuaresma, precisamente una época en que los amos pagaban la asistencia de sus criados a las salas. El deseo de extender la audiencia alcanzaba al género, como también señalábamos. Aquí se incluía la petición de los empresarios teatrales de Barcelona de mejorar la comodidad de las sillas y los cojines con el fin de evitar a las mujeres ir a los palcos, más costosos, e incrementar la asistencia a las salas con el consiguiente progreso de las costumbres, «como reclamaba la igualdad»³⁸.

El debate sobre la exclusión se hizo más patente cuando, al igual que hemos referido para otros países, los sectores moderados del liberalismo español comenzaron a apostar por un modelo de régimen representativo, agrupado en torno a una minoría de elegidos encargados de expresar la voluntad de la nación. Ese debate conllevó la eliminación de lo teatral en otros ámbitos políticos. Ya en septiembre de 1810 el reglamento del Congreso limitaba el acceso del público al hemiciclo. En el Trienio se prohibieron las sociedades patrióticas, consideradas por los liberales más radicales un mecanismo básico en la consolidación del régimen político por su papel a la hora de instruir y de ejercer una vigilancia sobre los gobernantes. *El Censor* pretendía eliminar la teatralidad de los discursos, exigiendo que fuesen «leídos y no declamados»³⁹.

³⁷ *El Conciso*, 26 de noviembre de 1811. El anuncio del triunfo militar, en *El Conciso*, 29 de junio de 1813. Los vítores al capitán general, en *El Mercurio Gaditano*, 22 de septiembre de 1814. *El Conciso*, 4 de julio de 1813. En el mismo periódico, 24 de julio de 1813 las limitaciones a lo francés y los lamentos por las tertulias teatrales, 17 de octubre de 1813.

³⁸ Para la real orden de 8 de abril de 1817, véase AVM, Corregimiento, 1/85/73 1-8-39. *Diario constitucional de Barcelona*, 2 de agosto de 1820. *Diario Mercantil de Cádiz*, 17 de diciembre de 1820. Las reivindicaciones de los cómicos de la legua, en *Correo Constitucional, Literario, Político y Mercantil de Palma*, 28 de abril de 1822. La apertura en Cuaresma, en *Diario Constitucional de Barcelona*, 21 de febrero de 1822; en el mismo periódico del 22 de noviembre de 1822 la petición de los empresarios barceloneses. *Diario Mercantil de Cádiz*, 4 de febrero de 1821.

³⁹ *El Censor*, 6 de octubre de 1821.

Frente a las posiciones más moderadas, los exaltados defendieron la participación activa, junto al encarecimiento de la labor de vigilancia del pueblo sobre el proceso político, emulando a los jueces. En una controversia con *El Censor*, el *Diario Mercantil de Cádiz* sostenía el derecho a expresar las opiniones y a silbar los malos espectáculos. Es decir, esa vigilancia se expresaba de forma colectiva, con lo que se alejaba de los modelos de conducta en el patio de butacas, añorados por los ilustrados, y se acercaba más a las actitudes típicas del teatro popular contemporáneo. No fue casualidad, por tanto, que uno de los periódicos más importantes del liberalismo radical del periodo se llamase *El Espectador*, inspirado en *The Spectator* londinense, conocido por su fundador Evaristo San Miguel durante su exilio británico. Su vocación teatral, además de en su cabecera, quedaba patente en su primera editorial, en la que comparaba el universo con un vastísimo teatro, proclamaba su intención de convertirse en espectador y de ocuparse con criterios igualitarios con el mismo interés de «la choza del labrador y del congreso nacional»⁴⁰.

La participación incluyó, al igual que en la Guerra de la Independencia, las exclamaciones y cantos, pero adquirió dimensiones nuevas porque ya no existía un enemigo exterior común. Entre los sectores liberales el teatro pasó a ser lugar de reafirmación de la libertad y de lucha, convirtiéndose el patio en escenario de batallas simbólicas contra la autoridad. Quizás por eso, el *Diario de Barcelona* mostraba su satisfacción porque las obras teatrales representadas en Cádiz, Almería, Reus, Tarragona, Barcelona, Sevilla o Málaga habían permitido a los «verdaderos liberales» descubrir el valor de las virtudes cívicas. En el relato de la vida del general liberal Torrijos, su viuda contaba la asistencia del matrimonio a la representación de la obra *Enrique III de Castilla*, cuya defensa de los fueros y su moralidad habían provocado el entusiasmo de la audiencia. Este había crecido al hacer su entrada de manera repentina el general Riego, ídolo de los sectores más radicales y enfrentados al Gobierno. En ese momento se habían cantado himnos en su honor. El público había increpado al jefe político por su negativa a que se cantase en la sala el Trágala, canción reivindicativa de los liberales exaltados. La tensión había crecido por momentos y la multitud había estado a punto de linchar al renuente jefe político, si bien la intervención del propio Torrijos los había apaciguado. En el mismo sentido, el sueño de una comunidad política regida por una voluntad común y unánime, tan querida por un pensamiento democrático apegado a una visión sentimental, también se escenificó en las salas. Tras la restauración del régimen liberal en 1820, el *Diario Mercantil de Cádiz* informaba de que, mientras actores y actrices cantaban el himno nacional para conmemorar el aniversario de la evacuación de Cádiz por los franceses, el pueblo había comenzado a exigir que lo hicieran también las señoras de los palcos, pertenecientes a las clases altas⁴¹.

⁴⁰ *Diario Mercantil de Cádiz*, 4 de febrero de 1821. *El Espectador*, 14 de abril de 1821.

⁴¹ *Diario de Barcelona*, 7 de julio de 1823. Luisa Sáenz de Viniegra de Torrijos, Condesa de Torrijos, *Vida del general D. Jose María Torrijos y Uriarte* (Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa 1860), I, 68. La idea de una democracia sentimental, en Maurizio Ridolfi, *La democrazia radicale nell'ottocento europeo. Forme della politica, modelli culturali, riforme social* (Milán: Feltrinelli, 2005). *Diario Mercantil de Cádiz*, 26 de septiembre de 1820.

Ese sueño de unidad surgía de forma aparentemente espontánea. Así, durante la guerra contra los absolutistas, un actor detenía la función al recibir nuevas de la conquista de Lérica por el ejército liberal y entonaba canciones patrióticas, acompañadas por la audiencia. De la misma manera, los espectáculos eran ocasionalmente interrumpidos para pedir ayuda económica en apoyo de la «causa de la libertad». Paralelamente, se afianzaba la participación de las mujeres, asociada a su naturaleza sensible y a su belleza. *El Espectador* las incitaba a convertirse en un verdadero «coro griego», capaz de inspirar con sus cantos a los hombres en la defensa de la Constitución. En esa misma obra, la enérgica actriz Teresa Samaniego, a pesar de no tener ningún papel en la pieza, subía a escena durante su transcurso y cantaba en favor de la libertad⁴².

Por su capacidad para aglomerar personas, el teatro se convirtió en foco de resistencia. El *Diario de Menorca* informaba de que, ante los rumores de desórdenes en Barcelona por pugnas entre militares y asaltos a almacenes de alimentos, se decidía preparar una sesión con la obra *Lo que es Constitución* aderezada con cantos patrióticos:

Ayer vimos con satisfacción y compartimos el entusiasmo del pueblo en el Coliseo, este pueblo verdaderamente idólatra de la libertad y del Código precioso de nuestras leyes, con motivo de los himnos patrióticos que se cantaron análogos a las circunstancias del día. La llama patriótica fue suficiente para inflamar el corazón más apático e indiferente. Una enorme multitud unida en las galerías y en el patio repetía con sinceridad el último verso del himno que expresaba el ideal de la libertad: ¡nunca más encadenados!; y ese nunca más retumbaba como un trueno en el Coliseo, aterrizando a la tiranía y a sus esbirros [...] ¡Almas infames, prestas a dividir! Corazones desalmados, ¡no sigáis indiferentes al peligro que amenaza a vuestra patria! Contemplad la conmovedora escena; observad que la traición jamás logrará dividir a un pueblo libre, comprometido a morir antes que rendirse al yugo despótico⁴³.

Después del triunfo revolucionario en los 1830, el nuevo Estado liberal se alejó de las expresiones más radicales del liberalismo temprano, rescató las normas ilustradas y su deseo de controlar las audiencias. El modelo arquitectónico italiano predominante no eliminó completamente los palcos, pero sí redujo su aislamiento. De esta manera, se mantuvo la jerarquía al tiempo que se intensificó el control social. Se respondió, así, a los gustos de la clase media emergente, que anhelaba ver y ser vista con cierta intimidad en el espectáculo teatral. Se creó la Escuela de Música y Arte Declamatorio para conseguir actores preparados y disciplinados que eludiesen los vicios que conducían al desorden de los auditorios. Según Álvarez Barrientos, tales cambios estuvieron inmersos en el proceso de nacionalización del teatro, pues se defendió la existencia de una declamación española, que debía ser protegida de las

⁴² Los cantos por el triunfo en Lérica, en *Diario Constitucional de Barcelona*, 21 de mayo de 1822. Las colectas, en *Diario Mercantil de Cádiz*, 2 de julio de 1820. *El Espectador*, 4 de mayo de 1821.

⁴³ *Diario de Menorca*, 1 de marzo de 1821.

francesa e italiana. El Real Decreto de 30 de noviembre de 1833 ordenó a los subdelegados de Fomento que, mientras se reformaba el teatro de su «deplorable estado», prohibiesen las obras inmorales corruptoras de las costumbres. La legislación del momento mostró una orientación represiva, tendente a evitar la repetición de lo ocurrido en el Trienio, como demostraba una real orden de 1836 donde se recomendaba que el teatro no excitase las pasiones políticas. Al mismo tiempo, las luchas entre ambos liberalismos tuvieron un impacto lingüístico, como quedó demostrado en el hecho de que en los años siguientes los manuales de retórica se empeñasen en establecer preceptos sobre cómo actuar y representar, insistiendo en la necesidad de evitar exageraciones y animando a los actores a no perder el control de sus actos. Simultáneamente, se mantuvo el papel propagandístico en apoyo del poder. En 1834 los festejos conmemorativos de la aprobación del Estatuto Real culminaban con una obra nocturna en la que se vitoreaba a la regente. Meses más tarde en *El Artista* se recogía la función en el Teatro de la Cruz en la que autores como Ventura, Bretón o Espronceda habían compuesto odas a la regente entre el delirio del público⁴⁴.

En cualquier caso, los intentos de controlar las salas teatrales no modificaron completamente unos comportamientos reiterados en ocasiones hasta el último cuarto del siglo XIX. En definitiva, el teatro fue un lugar preponderante de sociabilidad con múltiples dimensiones. Funcionó como sitio de diversión, de exhibición y representación social. En su seno se experimentó la tensión entre los intentos de control, orientados a civilizar y a impedir veleidades radicales, y unas prácticas comunes que resistieron las medidas gubernamentales y canalizaron en épocas de crisis las demandas políticas de ciertos sectores. De esa manera, se convirtió en foco de una opinión pública, capaz de criticar y fiscalizar al poder por medio de los gritos y de la representación. El género dramático propició la conformación de un espacio emocional en el que todo era posible: vislumbrar y reafirmar una realidad alternativa a la existente, contar y hallar desenlaces en la historia pasada, diferentes a los ocurridos, e, incluso, forjar una comunidad fraternal, siquiera efímera, fundamentada en sentimientos compartidos.

⁴⁴ El modelo mixto de edificio teatral, en Juan P. Arregui, *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009) 226. Álvarez Barrientos, *El actor borbónico* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2019) 405-414. Joaquín Bastús, *Curso de declamación o arte dramático* (Imp. y Librería de Salvador Manero, 1865 (obra de 1834), 146. AVM, Corregimiento, 1/65/49. *El Artista*, 22 de octubre de 1835.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Barrientos, Joaquín, “Sobre el arte escénico en el teatro español del siglo XVIII”, en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 227-238.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, *El actor borbónico (1700-1831)* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2019).
- Andioc, René, *Teatro y sociedad* (Madrid: Castalia, 1987).
- Anónimo, *Una función cerca de Cádiz*, 1823, Biblioteca Municipal de Madrid, Mss, tea 1-181-11.
- Anónimo, *Loa para celebrar la paz general en el coliseo de la calle de El Príncipe*, 1801.
- Anónimo, *El Templo de la paz II* (Madrid: Imp. que fue de García, 1815).
- Anónimo, *La anarquía vencida. Loa alegórica al Duque de Angulema* (Madrid: Imp. Sancha, 1823).
- Anónimo, *El teatro sin actores* (Madrid: Imprenta de Repullés, 1814).
- Anónimo, *La función de la aldea. Loa que en la celebridad del día de nuestro agosto y católico monarca el Señor Don Fernando VII ha de representarse en el coliseo de la Cruz* (Madrid: Imp. que fue de García 1815).
- Arimón, Santiago, y Alejo García Góngora, *El Código del teatro* (Madrid: Centro de Publicaciones Jurídicas, 1912).
- Arregui, Juan P., *Los arbitrios de la ilusión: Los teatros del siglo XIX* (Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2009).
- Baillie, Joanna, *A serie of plays in which is attempted to delineate the stronger passions of the mind.* (Londres: T. Cadell, 1798)
https://books.google.es/books?id=pqANAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Blanning, Tim, *The culture of Power and the power of culture: old regime Europe, 1660-1789* (Nueva York: Oxford University Press, 2002).
- Ballesteros Dorado, Ana Isabel, *Manuel Bretón de los Herreros: Más de cien estrenos en Madrid* (Logroño: IER, 2012).

- Brysson, Scotts, *The chastised stage* (Saratoga: Anma Libri, 1991).
- Matthew S. Buckley, "Refugee Theatre: Melodrama and Modernity Loss," *Theatre Journal* 61 (2009): 175-190. <https://doi.org/10.1353/tj.0.0192>
- Cabo, Casimiro, *Memoria acerca del mejor orden de las compañías cómicas y método de crear un monte pío y colegio de educación teatral*, 1821, BNE, Mss. 12814.
- Calderone, Antonietta. "El lenguaje de la libertad en el teatro político y patriótico del primer tercio del siglo XIX," en *1808-1812: los emblemas de la libertad*, eds. Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (Cádiz: Universidad, 2009), 25-61.
- Coca Ramírez, Fátima, "La influencia de la "comedia sentimental" en la poética del "drama histórico" y de la "tragedia neoclásica" a principios del siglo XIX en España", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000), 115-130. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2000.i8.09
- Cowan, Brian. "Public Spaces, knowledge and sociability," en *The Oxford Handbook of the History of Consumption*, ed. Frank Trentmann (Oxford: Oxford University Press, 2012) <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199561216.013.0013>
- Curet, Francesc, *Teatros particulares a Barcelona en el segle XVIII^e* (Barcelona: Institució del teatre, 1935).
- Davis, Jim, "Looking and Being Looked At: Visualizing the Nineteenth-Century Spectator," *Theatre Journal* 69-4 (2017): 515-534. <https://doi.org/10.1353/tj.2017.0068>
- Demerson, Paula de, *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo): una figura de la Ilustración* (Madrid: Editora Nacional, 1975).
- Denby, David, *Sentimental narrative and the social order in France, 1760-1820* (Nueva York: Cambridge University Press, 1994). <https://doi.org/10.1017/CBO9780511519499>
- Diderot, Denis, *Paradox sur le comédien* https://fr.wikisource.org/wiki/Paradoxe_sur_le_com%C3%A9dien
- Didier, Charles, *Une année en Espagne* (París: Librairie de Dumont, 1841).
- Eley, George. "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century," en *Habermas and the Public Sphere*, ed. Craig Calhoun (Cambridge: MIT Press, 1992), 289-339.

- Elias, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Madrid: FCE, 1987 [obra de 1939]).
- Escobar Ramírez, Alfredo, *La sociedad española vista por el marqués de Valdeiglesias* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1957).
- Fernández de Córdova, Fernando, *Mis Memorias Íntimas*, (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1966).
- Freire López, Ana María, *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo* (Madrid: Iberoamericana, 2009). <https://doi.org/10.31819/9783954879106>
- Goldstein, Robert, “Political Theater Censorship in Nineteenth-Century in Comparative European Perspective,” *European History Quarterly* 40-2 (2010): 240-265. <https://doi.org/10.1177/0265691410358935>
- Gómez de Requena, Nicolás, *Impugnación del teatro por una española* (Cádiz: edición propia, 1811).
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública* (México: Gustavo Gili, 1984 [obra de 1962]).
- Holland, Elizabeth, *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland* (Londres: Longmans, Green, and Co, 1910).
- J.M.J., *Representación que un eclesiástico de esta ciudad hizo a su muy ilustre ayuntamiento, acuerdo de este y decreto de nuestro amado Soberano y Señor de que se prohiban las representaciones cómicas en esta ciudad y se destine el teatro a otro establecimiento decente y útil* (Écija: Joaquín Chaves, 1814).
- Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Memoria sobre las diversiones públicas, escrita por D. Gaspar Melchor de Jovellanos, académico de número, y leída en junta pública de la Real Academia de la Historia el 11 de julio de 1796* (Madrid: Imprenta de Sancha, 1812).
- Lilti, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle* (Paris : Fayard, 2005).
- López de José, Alicia, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006).
- López Fando, Juan Manuel. *Disposición y ensayo de una comedia casera*, 1776, BNE, Mss. 14523/15.
- López Tabar, Juan, *Los famosos traidores* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001).

- Martí, Francisco de Paula, *La Constitución vindicada* (Madrid: Imprenta García, Benito y Cía, 1813).
- Maslan, Susan, "Representation: Theater and Democracy in Revolutionary France," *Representations* 52 (1995): 27-51. <https://doi.org/10.2307/2928698>
- Mercier, Louis-Sébastien, *L'An deux mille quatre cent quarante* (Londres: 1771), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d/f9.image> (consultado el 22 de junio de 2019).
- Meriggi, Marco. "Corte e società di massa: Vienna 1806-1918", en *La Corte nella cultura e nella storiografia*, eds. Cesare Mozarelli y Giuseppe Olmi (Roma: Bulzoni, 1983), 135-165.
- Navarro de Zubillaga, Javier, "Entre dos luces. La evolución de la escenografía," *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 19 (2013), 253-279. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2013.i19.14
- Palacios, Emilio, y Alberto Romero Ferrer. "Entre la Revolución francesa y el silencio," en *Se hicieron literatos para ser políticos: cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004).
- Quin, Michael Joseph, *A Visit to Spain; detailing the transactions which occurred during a residence in that country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823. With general notices of the manners, customs, costume, and music of the country* (Londres: Hurst, Robinson and Co., 1824).
- Ravel, Jeffrey S., "Le théâtre et ses publics: pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII siècle," *Revue d'histoire moderne & contemporaine* 49-3 (2002): 89-118. <https://doi.org/10.3917/rhmc.493.0089>
- Ridolfi, Maurizio, *La democrazia radicale nell'ottocento europeo. Forme della politica, modelli culturali, riforme social* (Milán: Feltrinelli, 2005).
- Ríos Carratalá, Juan. "El teatro en casas particulares," en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, eds. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (Lérida: Universitat de Lleida, 2012), 213-226.
- Romero Peña, María de las Mercedes. "Nacimiento del teatro político: la lucha en el escenario de serviles y liberales," en *Lecturas del Pensamiento Filosófico, Estético y Político*, eds. María del Carmen García Tejera, Isabel Morales y otros (Cádiz: Universidad, 2007).

- Sáenz de Viniegra de Torrijos, Luisa, Condesa de Torrijos, *Vida del general D. Jose María Torrijos y Uriarte* (Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa, 1860).
- Sala Valldaura, Josep M., *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo* (Lérida: Milenio, 2000).
- Sala Valldaura, José María. "Popular theatre and the Spanish stage, 1737-1798," en *A History of Theatre in Spain*, eds. María M. Delgado y David T. Gies (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 134-156. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511978623>
- Salgues, Marie. "La fiesta del absolutismo: una celebración al cuadrado," en *El desafío de la revolución. Reaccionarios, antiliberales y contrarrevolucionarios (siglos XVIII y XIX)*, eds. Pedro Rújula y Javier Ramón Solans (Granada: Comares, 2017).
- Santos, José, *Juego completo de diversión casera para Navidad y Carnestolendas: tragicomedia nueva, La Virtud aun entre Persas lauros y honores granjea, con dos loas y dos entremeses para siete varones* (Madrid: Imp. Blas Román, 1776).
- Simmel, Georg, "The Sociology of Sociability," *American Journal of Sociology* 55-3 (1949 [artículo de 1911]): 254-261. <https://doi.org/10.1086/220534>
- Szondi, Peter, y Michael Hays, "Theory of Modern Drama, parts I-II," *Boundary* 2,11-3, (1983), 191-230. <https://doi.org/10.2307/303010>
- Van Horn Melton, James, *La Aparición del Público durante la Ilustración Europea* (Valencia: Universidad de Valencia, 2009).
- Varey, John E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840* (Londres: Tamesis Books, 1972).
- Vaughan, Charles Richard, *Viaje por España en 1808* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987).
- Wagner, Meike, "De-monopolizing the Public Sphere: Politics and Theatre in Nineteenth-Century Germany," *Theatre Research International* 37-2 (2012): 148-162. <https://doi.org/10.1017/S0307883312000053>
- Worrall, David, *Theatric Revolution. Drama, Censorship and Romantic Period Subcultures 1773-1832* (Nueva York: Oxford University Press, 2006).

Recibido: 14 de enero de 2020
Aprobado: 20 de febrero de 2020