El teatro extremeño en el tránsito del siglo XIX al XX

ÀNGEL SUÁREZ MUÑOZ

Durante el siglo XIX el Teatro adquiere una dimensión social, convirtiéndose en la principal actividad capaz de reunir a grupos sociales diversos en torno a un mismo espectáculo. En un proceso continuo y cada vez más extendido, llega a todos los rincones e implica a ricos y a pobres.

El Teatro no sólo representa una actividad a la que se asiste sin más; se participa a través de grupos de aficionados y personas de ocupaciones dispares escriben obras imitando los géneros que más demanda tienen.

Desde las grandes ciudades (especialmente Madrid) se extiende la afición por el Teatro hacia las provincias y localidades más humildes y recónditas. Nunca antes el Teatro había sido tan popular.

INTRODUCCIÓN

En un artículo mío, publicado en esta misma revista[1], afirmaba que los estudios sobre el Teatro en la ciudad de Badajoz se agotaban al llegar el siglo XIX, quedando un enorme vacío que con mi modesta aportación pretendía ir rellenando, como consecuencia de haber orientado toda mi tesis doctoral hacia este tema.

Si ese era el panorama teatral en Badajoz ciudad, mayor vacío encontramos al estudiar el Teatro en la provincia y en la región, por lo que todavía resulta complicado, más por la falta de tiempo en sistematizar y organizar los datos de

[1] SUÁREZ MUÑOZ, ÁNGEL (1996): «El Teatro en la ciudad de Badajoz en el siglo XIX. Los comienzos». *Revista de Estudios Extremeños, año 1996, tomo LII, n.º I.*

que disponemos que por la carencia de los mismos, hablar del Teatro Extremeño en el siglo XIX.

Una precisión antes de seguir. Cuando hablo de **Teatro Extremeño** me aparto de cualquier enfoque propio de planteamientos de Teoría de la Literatura, en el sentido de organizar un *corpus* teórico sobre temas, motivos, autores, obras, corrientes, etc. que son los que habitualmente encontramos cuando abordamos cuestiones similares, como *La poesía Extremeña*, *La novela Extremeña*, etc. En nuestro caso, se trata del Teatro representado efectivamente; se trata del Teatro como fenómeno o manifestación social, con todas las limitaciones o bondades que el mismo pueda aportar.

Pues bien, como decía, aún queda bastante camino por recorrer para completar la visión de conjunto que, sin duda, se puede hacer en torno al **Teatro en Extremadura** durante el siglo XIX, a medida que vayamos ordenando los datos que van surgiendo, en calidad y cantidad, cada vez que se 'remueve' un archivo o se consulta una "fuente".

Porque este Teatro representado, este teatro como hecho o manifestación social, está muy conectado a la **Prensa** de la época, testigo de los acontecimientos que marcaban el día a día de nuestros "bisabuelos", término más apropiado que "antepasados", porque todavía están muy próximos a nosotros en el recuerdo.

La prensa, digo, es la base documental que permite completar esa idea de conjunto. Para ello se requiere mucho tiempo y una paciente labor investigadora, que haga posible escudriñar todo el material periodístico impreso y conservado, allí donde se encuentre.

Pero ya se pueden anticipar muchas cosas,y de eso me voy a ocupar en este artículo, porque ha podido comprobarse que ante acontecimientos similares las conductas sociales también eran parecidas, y en este sentido el comportamiento y el devenir teatral en nuestra región no difería del que se producía en otros puntos del país, así como tampoco se diferenciaba esencialmente el fenómeno teatral en pueblos o ciudades extremeñas con escaso número de habitantes del que se daba en las capitales o núcleos urbanos de mayor importancia.

LAS FUENTES DOCUMENTALES

Ya hemos comentado que la fuente documental más importante para conocer los pormenores del teatro representado es la prensa local y, como es fácil suponer, no todas las poblaciones contaban con una publicación periódica que pudiera ahora servirnos de guía para reconstruir su historia teatral. Sólo

las grandes ciudades, y a partir de un determinado periodo del siglo, han podido dejar esos testimonios, cuando hemos tenido la suerte de hallarlos conservados.

Para tener un conocimiento general del panorama de prensa periódica en Badajoz durante el siglo XIX es de obligada consulta el libro de Román Gómez Villafranca. Aunque el propio autor empieza la publicación advirtiendo no ser completa la relación de los periódicos publicados en la ciudad a lo largo del siglo, que incluye, sí afirma que le parece suficiente:

> «... para dar idea de la marcha del periodismo en la hoy más populosa ciudad extremeña, que no habiendo ocupado nunca delantera fila ni por su importancia comercial ni por ser albergue de numerosos talentos consagrados al cultivo puro de las ciencias, no es sin embargo, de las últimas ciudades españolas a donde llega y en las que encuentra favorable acogida ese poderoso instrumento de la civilización moderna llamado Prensa periódica»[2].

De la tabla adjunta que ofrece se desprende que, según sus fuentes, un total de 124 publicaciones periódicas se extiende desde 1808, año que considera el inaugural del ejercicio periodístico en la ciudad, hasta 1900.

De ese número total de publicaciones, menos de la mitad (76) ven aparecer su primer número hasta 1886, cifra que sólo representa el 61 % de la totalidad de publicaciones que durante el siglo XIX ven la luz en la ciudad de Badajoz. En los catorce años siguientes, hasta la finalización del siglo, se registra el 39% restante. Si en el resto el país fue a partir de la segunda mitad de siglo cuando la prensa periódica alcanzó un auge espectacular, en nuestro caso será en el último cuarto, cuando alcance su mayor apogeo y esplendor: 67 publicaciones en los últimos veinticinco años, lo que representa más del 50 %.

Desde 1808 que, como hemos dicho, arranca la historia de las publicaciones periódicas en Badajoz con el *Almacén Patriótico* hasta la muerte de Fernando VII en 1833, pocas son las publicaciones conocidas, consecuencia sin duda del silencio impuesto por el absolutismo del monarca, roto en marzo de 1830 con la

---

[2] GÓMEZ VILLAFRANCA, R. (1901): *Historia y bibliografía de la Prensa en Badajoz*. Badajoz: La Económica. Pág. 13.

publicación del *Diario de Badajoz*. Este ambiente tan poco propicio para el desarrollo de la prensa es descrito por Gómez Villafranca:

> «En los años 1808 al 1812 la vida de Badajoz participando de la turbación general no favorecía las duraderas manifestaciones del periodismo, y harto hacían los hombres de aquella época dedicando por completo su actividad a los asuntos de la guerra»[3].

Hasta tal punto considera desierto el panorama relativo a las publicaciones periódicas que, cuando el *Diario de Badajoz* vea la luz en marzo de 1830, irá encabezado por esta observación: "... hoy es el primero en que la Extremadura mira en su capital el medio más sencillo de propagar los adelantos del entendimiento humano y de enlazar las relaciones e intereses de sus hijos".

Sin embargo, con la muerte del rey y el advenimiento de un nuevo régimen político de mayores libertades, el panorama va a cambiar de manera sustancial. La actividad que a partir de entonces desplegarán los aficionados al periodismo en Badajoz, muy superior al período precedente, no sólo se deberá, según Gómez Villafranca:

> «al estímulo que encontrase en la importancia de los acontecimientos políticos, más del dominio público que antes por la libertad de manifestar el pensamiento, sino que éste había, desde la muerte de Fernando VII, empezado a recaer en Badajoz sobre más asuntos y a ser ejercido y manifestado por más hombres»[4].

Todos aquellos que promovieron el "renacimiento" de la Sociedad de Amigos del País y los que prestan sus servicios en el Seminario de San Atón, consiguen además "contagiar" el gusto literario y científico entre la clase media y baja de la ciudad, que empezará a responder con su participación, ya sea como alumnos o como profesores, en las cátedras que entonces se habían creado, (Filosofía, Derecho, Agricultura, Dibujos y otras más).

Este periodismo de aficionados, como lo denomina Gómez Villafranca, dará su primer fruto con la publicación de *El Extremeño* o *El pensamiento Extremeño* que, aunque de vida muy corta, marcará un nuevo estilo en la prensa

---

[3] *O. c.*, pág. 24

[4] *O. c.*, pág. 26

periódica de Badajoz, mostrando hasta qué punto la iniciativa particular podía, a poco que la censura y demás legislación se lo permitiera, ofrecer una publicación.

El *Anuario Estadístico de España* de 1866-1867, publicado por la Dirección General de Estadística en 1870, en el espacio dedicado a la estadística de tipo intelectual, ofrece un panorama de la prensa periódica a primeros de julio de 1867. En el apartado referido a la clasificación por provincias (los diferentes cuadros y sus interpretaciones pueden encontrarse en el artículo de Juan Luis Guereña[5]). Aparece la de Badajoz en el decimotercer lugar de 49 registradas, con un total de 7 publicaciones, todas ellas en la capital, lo que demuestra la importancia que las publicaciones periódicas han alcanzado en nuestra ciudad.

Esta situación a todas luces privilegiada de nuestra provincia con relación al resto del país, se mantiene al observar la nómina de publicaciones que con fecha 1 de octubre de 1879 circulan por España y que da a conocer la *Gaceta de Madrid*. En ella podemos ver que Badajoz sigue ocupando la misma posición, el lugar 13°, con un total de 10 publicaciones que, aunque todavía mayoritariamente capitalinas, se han extendido por otras localidades, 8 frente a 2. Ahora bien, lo que parece más interesante, es el aumento porcentual con respecto al total de publicaciones, pasando de 1,54 a 1,83, lo que confirma ese mantenimiento, con tendencia al alza de la prensa pacense.

Nuevamente la *Gaceta de Madrid* insertó en abril de 1882 otra estadística sobre el número de periódicos por provincia. Ahora Badajoz ha subido una posición, ocupando la duodécima con 13 publicaciones, equilibrándose ya las que tienen su origen en la propia capital y aquellas otras que ven la luz en otros puntos de la geografía provincial: 9 frente a 4, respectivamente. El porcentaje con relación al total nacional que en la estadística de 1879 había alcanzado el techo máximo hasta entonces conocido, ahora volverá a situarse ligeramente por encima de los datos que arrojó la estadística de 1867, con un 1,60, pero distante del porcentaje 1,83.

Badajoz, a la vista de estos datos, había alcanzado su nivel máximo de contribución al panorama periodístico nacional no por incapacidad, sino porque la prensa crece en el conjunto nacional a un ritmo que esta ciudad no puede mantener. Así, una nueva estadística, la de 1887, hará descender a la provincia de

---

[5] GUEREÑA, J. L. (1982): «Las estadísticas de la prensa (1867-1927)». En *Metodología de la historia de la prensa española*, 81-118. Madrid, Siglo XXI.

Badajoz hasta el lugar 22, con un porcentaje del 1,15, manteniéndose en las 13 publicaciones que ya se registraron en 1882 con diez publicaciones en la capital y tres en la provincia.

Es la prensa, pues, la fuente documental principal para reconstruir el panorama teatral del siglo XIX, no sólo de la capital de la provincia pacense sino de otros núcleos de población de los que se hace eco la prensa que ve la luz en Badajoz. Por eso decía antes que, a medida que vayamos revisando las publicaciones conservadas, podremos ir configurando definitivamente la historia del Teatro en nuestra región. Hasta entonces, partiendo de lo que ya conocemos, podemos "suponer" cómo sería esa vida teatral en los diferentes rincones de nuestra geografía autonómica, con la seguridad de no desviarnos nada de la realidad.

EL TEATRO DE LA ÉPOCA

A) LA AFICIÓN POR EL TEATRO

Comenzamos este apartado con la cita de Fernando Díaz Plaja:

> «La afición al espectáculo teatral de tanta tradición en España, aumenta en el siglo XIX. La libertad en la escena podrá ser mayor o menor, según exista gobierno liberal o absolutista; las traducciones de obras pueden tener más o menos éxito que las originales de españoles, pero en todo tiempo va la gente al teatro y comenta lo que ocurre en él.»[6]

Varias anécdotas nos relata este autor a propósito del gusto por el teatro de la gente de la época: desde la que se refiere al intento de linchamiento del taquillero del teatro del Príncipe en 1808 cuando la larga y paciente cola de público se entera que no quedan más entradas (el comisario de teatros, Marqués de Perales, adquiría casi el billetaje completo a diario), pasando por el visado de miles de pasaportes en unos años, década ominosa, en los que se prohibía a los provincianos desplazarse a la capital sin causa real, para, en este caso, asistir a la representación de la comedia *La pata de cabra*.

Pero la afición por el teatro no se limita sólo a verlo, sino que gusta practicarlo. Surge el teatro casero, hecho por aficionados, que se sirven de un local alquilado para la ocasión en el que representar la obra preparada.

---

[6] DÍAZ PLAJA, F. (1977): *La vida española en el siglo XIX*. Madrid. Aguado, pág. 239.

Jean François Botrel insiste en el carácter popular que el teatro llegó a tener, convirtiéndose en el medio de comunicación social más extendido. Cita un número muy considerable de teatros o asociaciones de aficionados activas a finales de siglo situados, la mayoría, fuera de las capitales de provincia. Asimismo destaca que compañías profesionales representasen en pueblos e, incluso, que en estos pequeños núcleos de población existiesen grupos de aficionados con la capacidad de ayudar a la compañía profesional, que les visitaba, en sus representaciones.

Remata su argumentación con esta observación:

> «Pero la mera existencia en aldeas, a menudo muy perdidas, de locales adecuados para representaciones teatrales, a veces, cedidos gratuitamente por sus dueños... indica la presencia de una afición, de una demanda...»[7].

Se conocen pocos datos de la vida teatral española del siglo XIX. La capital de la nación concentraba la mayor parte de la actividad. El resto de las provincias se surtía de las novedades de la corte y de algunos intentos propiciados por aficionados de cada localidad. Si hacemos caso de la trayectoria teatral que ofrece la capital del país, se puede afirmar que, durante el reinado de Fernando VII, el teatro padeció una etapa de hibernación, que sólo la muerte del monarca interrumpirá.

En la ciudad de Badajoz encontramos documentos que certifican la existencia de Teatro desde comienzos del siglo XIX. En el año 1800 asistimos a la transformación del antiguo Hospital de la Piedad, situado en la actual Plaza de España, esquina con la calle del Obispo, antes Plaza de la Constitución y calle Santa Catalina, respectivamente, en Teatro, como ya documenté en el artículo referido en la introducción de este estudio[8]. De las representaciones que en el mismo se realizaron tenemos constancia por documentos sueltos que confirman su funcionamiento hasta 1886, año en el que se inaugura el Teatro López de Ayala que, a partir de entonces, acaparará la actividad escénica más importante, por no decir toda, tenga lugar en la ciudad.

---

[7] BOTREL, J. F.: «El teatro en provincias bajo la Restauración. Un medio popular de comunicación». *Bulletin Hispanique* LXXIX, 381-393.

[8] *O. c.*, pág. 43

Junto con este Teatro, propiedad de un hacendado residente en la localidad, llamado Jaime Carlés y Busquets, a lo largo del siglo XIX, se irán constituyendo otras sociedades de recreo que, cómo no, incluirán secciones lírico-dramáticas con las que obsequiar a sus simpatizantes o socios. Es el caso del Casino fundado en 1839, Liceo de Artesanos, constituido en 1852; Conservatorio de la Orquesta Española, fundado en 1860; Sociedad Espronceda, organizada en 1895 igual que la Sociedad Fomento de las Artes, la Sociedad Cervantes en 1893 y la Sociedad Obrera o Centro Obrero constituido en 1892, sin contar otras agrupaciones de carácter más modesto, pero no por ello menos involucradas en el cultivo de las artes y espectáculos, como el Ateneo Escolar, el Círculo Mercantil Instructivo, la Estudiantina Recreativa Extremeña, denominada también Filarmónica badajocense, el Café La Estrella, Café Suizo y La cervecería El Gallo, conocida como Cervecería Inglesa. En el resto de la provincia también hay constancia de la actividad teatral, bien a cargo de aficionados o de compañías profesionales, lo que puede ser aplicable asimismo a la ciudad hermana de Cáceres y su demarcación provincial, como podemos ver en el gráfico del Anexo I.

B) AUTORES Y OBRAS

Las obras solían figurar en cartel muy poco tiempo: entre tres y cinco representaciones. En cambio, los grandes títulos llegaban a mantenerse quince días e incluso un mes, con reposiciones a lo largo de la temporada. Como sistema de pago había dos posibilidades: una cuota por adquirir la obra y un porcentaje por cada representación; o la contratación por la empresa de una autor dramático para que le escribiera las obras a cambio de un salario mensual.

Sin contar los problemas con los que se tropezaba un autor dramático, referido a la censura, una vez que tenía escrita la obra debía conseguir que fuera admitida por algún empresario y a cambio de una cantidad de dinero pasaba a ser el propietario de esa obra. También podía el autor recurrir a colocar su obra en manos de una editorial, denominadas galerías. En este caso el autor percibía una cantidad por su obra, mientras el editor la cedía a determinadas compañías para su representación, cobrando un porcentaje por el número de veces que había sido escenificada. En Badajoz, al inicio de la temporada teatral de 1895/96, varias Galerías Dramáticas advertían a sus representantes en la ciudad para que evitasen que el Sr. Guzmán y su Compañía de Teatro pusiera en escena obras pertenecientes a aquéllas, al tener asuntos (sin duda económicos) pendientes.

Como es fácil deducir, ambos sistemas dejaban en clara desventaja los intereses de los escritores, produciéndose muchos abusos lo que les llevó a unirse para hacer de su defensa causa común.

Un autor de una obra con tres actos solía percibir un porcentaje sobre la recaudación situado en torno al 8%. Los intereses de muchos autores fueron defendidos por la Sociedad de Autores Dramáticos, creada al efecto. Su propuesta consistió en establecer cuotas mínimas para las primeras representaciones y más altas para las sucesivas, con lo que, de alguna manera, se animaba a las compañías a incluir en su repertorio obras muy variadas. Sin embargo, hasta la creación de esta Sociedad por Hartzenbusch en 1847, los derechos de autor no fueron tenidos en consideración para nada.

Es evidente que lo que beneficiaba a unos perjudicaba a otros. Las cantidades que debían ser abonadas por estreno de obras según la categoría de los Teatros resultaban a veces tan excesivas que se pensaba muy mucho si convenía poner obras nuevas o repetir las que ya se conocían. En *La Región Extremeña* del 25 de febrero de 1898 encontramos un comentario sobre este asunto:

> «Es indudable que la empresa procura agradar al público ofreciéndole novedades a pesar del recargo del 100% que los derechos de propiedad impone en los días de estreno. En la función con que debutó la compañía se representaron dos obras nuevas y la propiedad costó 120 pesetas (60 cada una). Anoche sucedería lo propio porque, en contra de lo que algunos cree *Tierra Baja* no se había representado aquí antes. Mientras no se rebaje la categoría del Teatro para que la propiedad de las obras dramáticas no cueste más de 2 duros por acto, y 4 si es estreno, no es fácil que una compañía dé en Badajoz un buen número de representaciones».

Comentario parecido encontramos en el mismo periódico en relación esta vez con las representaciones que tienen lugar en una Sociedad de Aficionados, pero a cargo de una compañía profesional por ellos contratada. En el número de *La Región Extremeña* del 16 de noviembre de 1898, al comentarse la falta de público, leemos:

> «El público desea novedades; ¿no se las dan?, pues no concurre como no sea en los días festivos. Es cierto que muchas obras no se han representado por prohibición de los autores de las Galerías, aunque según se decía en el programa de ayer, la prohibición se ha levantado. ¿Por qué? Por que la sociedad empresaria se presta a pagar en las tres primeras representaciones de las obras nuevas 30 pesetas por acto, es decir, lo mismo que en el López de Ayala. Si la sociedad desde el principio hubiese afrontado las 30 pesetas se

> nos figura que los autores no habrían recurrido a la prohibición o lo harían limitándose a algunas obras. Claro que pagar eso aumenta el presupuesto, pero reporta la ventaja de ejecutar obras no conocidas.»

El mismo periódico ya había hecho comentarios similares en el número correspondiente al 17 de diciembre del año anterior, aprovechando una referencia a las obras de mejoras que los dueños del Teatro López de Ayala se proponían introducir:

> «... A nuestro juicio una de las cosas que los dueños del Teatro deberían gestionar con más afán es que se rebaje la categoría del mismo para que los derechos de representación de las obras no sean tan crecidos como ahora. De ese modo, e introduciendo alguna economía en otros gastos, sería más fácil que el coliseo de la Plaza de Minayo se arrendase con más frecuencia y las empresas no saldrían renegando de aquí como ahora sucede...»

Desde el mismo momento que un autor vendía su obra a un empresario, a una compañía o al editor, hacía pública renuncia a cualquier pretensión posterior sobre los beneficios que pudiera reportar. Se ha llegado a decir que un autor debía escribir una decena de obras al año, para poder ganar lo mismo que un primer actor.

Muchas de las obras representadas eras traducciones o adaptaciones de autores extranjeros, principalmente franceses, como Dumas, Ducange, Hugo y Scribe. También siempre se representaron obras de autores clásicos, aunque relativamente próximos, como Lope, Tirso, Calderón, Moreto o Rojas Zorrilla.

Por las traducciones en verso un autor percibía la mitad que por las obras originales; en las versiones en prosa sólo la cuarta parte. De cualquier manera, es lógico hasta cierto punto, que los autores prefirieran este trabajo de traductor o adaptador, que les costaba menos esfuerzo, lo que explica el gran número de obras de este tipo en el teatro del siglo XIX.

Si precaria era la situación económica de los autores, como ya hemos apuntado, no menos lamentable era su consideración social. De ahí que la mayoría de ellos prefirieran mantenerse en el más absoluto anonimato, por lo menos hasta conocer si su obra gustaba. En los carteles no se especificaba el nombre del autor, además de lo anterior, porque no interesaba al público. Conocido es que el primer autor que se anunció en un cartel fue José Zorrilla, a petición del propietario, consciente de la ventaja que ello le reportaría a su empresa.

En los pocos programas de las funciones teatrales celebradas en Badajoz conservados no se cita los autores de las obras, aunque el título de las mismas

se exponga en grandes titulares, como podemos ver en este de la función celebrada en el Teatro Principal (el del Campo de San Juan) el 16 de octubre de 1875 (Anexo II)

Esta omisión del autor o autores de las obras ha contribuido a aumentar la confusión acerca de la autoría en las obras teatrales del siglo XIX y sólo la repetición de las mismas a lo largo de muchos años permitió atribuirlas a escritores concretos.

La ley de la Propiedad Intelectual 1879-1880 permitió un mayor control de los autores sobre los textos de sus obras, estableciendo unos derechos de representación más estrictos, indicándose, además, cómo debían ser respetados. La aplicación de esta ley permitió mejorar las condiciones de vida de los autores dramáticos, sobre todo de aquellos que habían alcanzado cierto éxito y sus obras aparecían en varios carteles.

Consecuencia del predominio de obras dramáticas en relación a las líricas, de las que tenemos constancia de su escenificación en Badajoz y otros puntos de la región, es la nómina de autores. Más de la mitad de los registrados son dramaturgos a los que podemos unir los que a la vez son letristas de obras musicales, elevándose el porcentaje más. Los dramaturgos cuyas obras más se repitieron en las carteleras, fueron: José Echegaray, Luis Mariano de Larra, Ventura de la Vega, Eusebio Blasco, Emilio Mozo de Rosales y Enrique Pérez Escrich.

Entre los letristas hay que destacar por encima de los demás a Luis de Olona, Francisco Camprodón, Luis Mariano de Larra, cerrando la nómina como letristas más prolíficos Mariano Pina Bohigas y Miguel Ramos Carrión.

Finalmente, en cuanto a los músicos, destaca por encima de todos el pacense Cristóbal Oudrid, no sólo por su paisanaje, sino por su prolífica faceta de compositor. Otros compositores que destacan por el número de obras suyas representadas son: Francisco A. Barbieri, Manuel Fernández Caballero y Joaquín Gaztambide.

Como autores locales tenemos, dentro del apartado de dramaturgos, a Manuel Barriga y Soto, José Montaner y Adolfo Vargas.

Como letristas sólo destaca José Montaner. Y, por último, como músico, destacó Francisco Hermida, director durante varios años del Conservatorio de la Orquesta.

Para rematar este apartado referido a nombres propios citaré a los tres poetas que más destacan en estos años por el número de composiciones que son

leídas en las funciones teatrales. En primer lugar figura Manuel Barriga y Soto, seguido de Adolfo Vargas y Luis Moreno Torrado.

C) LOS GÉNEROS TEATRALES

La enorme cantidad de obras teatrales que conforman el panorama escénico del siglo XIX, hace muy complicada una clasificación de las mismas por géneros, no por el número en sí, sino por la escasa, por no decir nula, unidad de criterios entre los propios dramaturgos a la hora de denominar sus obras.

Luciano García Lorenzo, cuando insiste precisamente en esta anarquía de la que hacen gala los autores, curiosamente los de más escasa calidad y producción, aunque extensivo a muchos de los considerados tradicionales y más sobresalientes, comenta:

> «Hasta el romanticismo inclusive, se observa un criterio, nunca excesivamente rígido, pero a partir de las obras que surgen en el llamado teatro postromántico, la anarquía se acentúa. Esas piezas, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas con adjetivos jocosos, mientras que lo que llamaríamos el teatro serio,(tragedia, drama , etc.), también es determinado abundantemente, aunque sin la proliferación que observamos en el teatro cómico.»[9]

Casi todo el siglo XIX es una sucesión aunque en línea descendente de tragedias neoclásicas. Durante la primera mitad fue raro el escritor de cierto prestigio que no escribía alguna, sometiéndose a las reglas de la preceptiva, pero teniendo muy en cuenta, idea que comparten en general todos los ilustrados, que el teatro y el arte debían contribuir a la educación del espectador. Los autores de más edad escribieron tragedias clásicas durante el reinado de Fernando VII, incluso en los momentos de mayor fervor romántico. Con el transcurrir de los años, la sucesión de tragedias se fue haciendo más espaciada, pero en el trasfondo del drama romántico y también de la alta comedia, siguió estando el neoclasicismo.

El género trágico desempeñó un importante papel por sí mismo y como germen del drama histórico e, inclusive, del melodrama.

---

[9] GARCÍA LORENZO, L.(1967): «La denominación de los géneros teatrales en España durnate el siglo XIX y el primer tercio del XX». *Segismundo* 5-6, 191-199.

El teatro del siglo XIX, que ofrece una gran diversidad de géneros, sobre todo en su primera mitad, centra la polémica en el drama histórico. Para Jesús Rubio Jiménez:

> «El drama histórico supuso una reacción contra lo impuesto por el neoclasicismo y, por otra parte, la recuperación de tradiciones que habían quedado oscurecidas. Las tradiciones recuperadas fueron el teatro isabelino inglés y su más genuino representante, Shakepeare, y el teatro del siglo de Oro español y sus grandes figuras, nunca olvidadas, pero sí manipuladas y distorsionadas, Lope de Vega, Calderón ...»[10]

Aunque la escena, en general, es dominada por la comedia de costumbres y de magia, el género más característico en el periodo romántico fue el drama histórico que viene a significar la recuperación del teatro barroco, por un lado, y cierta rebelión contra la rigidez normativa del neoclasicismo.

Estos postulados nuevos, surgidos en Alemania, llegaron a España muy avanzado el siglo XIX. No se registrarán obras de este estilo hasta el año 1834. Aunque la ruptura de las unidades es común, no deben confundirse drama histórico y comedia española. El drama histórico más genuino era una mezcla de prosa y verso, al tiempo que se complacía en lo grotesco. Sus protagonistas variaban poco de unas obras a otras. El héroe romántico de origen desconocido se comporta de manera noble y honrosa, no le importan los asuntos económicos ya que por lo general es rico, suele estar enamorado de una dama noble que le corresponde, aunque obstáculos diversos se interponen entre ellos. Como ambientación de la obra el dramaturgo pone en el drama histórico una nómina bastante numerosa de personajes curiosos y pintorescos, sin nombre propio, que en calidad de coro asisten al desarrollo de la trama. Según José Yxart:

> « Con más o menos talento, con más o menos adulteraciones e injertos del romanticismo francés, todos nuestros dramaturgos, del Duque de Rivas a Echegaray, escribieron dramas históricos o de época, o de armadura o de gola y ropilla, en formas casi idénticas a las de Lope y Calderón. Casi siempre en verso, con la métrica de aquellos autores.»[11]

Desde mediados de siglo se empieza a producir un claro avance hacia posiciones más realistas, que aunque van operando el relevo del drama histórico

---

[10] RUBIO JIMÉNEZ, J.(1983): *El teatro en el siglo XIX*. Madrid. Playor, pág.28

[11] YXART, J. (1987): *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla. 2 vols., pág. 95

por los de costumbres contemporáneas, no obstante ser un proceso lento, de manera que aún en el periodo de la Restauración, todavía perviven elementos del primero, lo que ocasiona mezclas e hibridismos, tal y como afirma Jesús Rubio Jiménez:

> «El hibridismo genérico es una constante en estas décadas y los mismos autores compaginaban el cultivo de géneros diversos incluida la tragedia, remisa a desaparecer de los escenarios.»[12]

La comedia moratiniana será el modelo en lo que al género cómico se refiere. La visión trágica de la vida aportada por el romanticismo, impidió que surgiera una nueva idea de comicidad, recurriéndose más a lo grotesco que a lo gracioso. Al decir de José Yxart:

> «Este teatro es el único integrante coetáneo, sin dejar de ser castizo, de la dramática española del siglo XIX, porque, por fin, y fuera de él, ya sólo hay que sumar el sainete, otra imitación de lo pasado.»[13]

Esta comedia moratiniana fue evolucionando hacia un teatro burgués en el que tenían cabida los problemas cotidianos de las clases sociales bien acomodadas. Esa evolución dio como resultado lo que se ha dado en llamar alta comedia, producto dramático de la burguesía conservadora, alcanzando su mayor éxito en la época de la Restauración. Para Jesús Rubio Jiménez:

> «La alta comedia surgió como expresión de sociedad burguesa española, una sociedad cuyos rasgos más peculiares fueron: la inmoralidad pública en política y el excepticismo interior de los individuos.»[14]

La alta comedia no fue, pues, sólo una reacción literaria contra el romanticismo, sino el resultado de la evolución gradual del teatro y de la sociedad moderada, desde su aparición hasta su desintegración.

La costumbre, propia del teatro del siglo de Oro, de representar entre acto y acto una pieza cómica que entretuviera al públiço, mientras los actores se

---

[12] RUBIO JIMÉNEZ, J. (1988): «El Teatro en el siglo XIX, (1845-1900)». En *Historia del Teatro en España,II. Siglos XVIII y XIX*, dirigida por José Mª Díez Borque, 625-762. Madrid. Taurus.

[13] *O. c.*, pág. 95

[14] *O. c.*, pág. 640

tomaban un descanso, se fue perdiendo a lo largo del siglo XIX, aunque se generalizó escenificar un sainete o pieza en un acto como fin de fiesta.

No obstante, escasearon los autores de sainetes, por lo que fueron escasos los sainetes nuevos. Por ello, hasta mediados de siglo, el recurso más utilizado es el de reponer los más antiguos y repetidos con algunas ligeras modificaciones, escritos por Ramón de la Cruz y González del Castillo. Además los pocos sainetes nuevos revelan una notable decadencia del género, pues adolecen de interés costumbrista, que era la esencia de los sainetes del pasado, imperando sólo el deseo de hacer reir.

Por otra parte, la comedia de magia, originaria del siglo XVIII, se siguió cultivando. En ella el aparato escénico era lo más importante. Igualmente se cultivó un género que combinó la actitud nostálgica y conservadora con el deseo de resucitar la comedia española, tal y como la concibieron Lope, Tirso y Calderón. En esta línea se sitúan las obras de José Zorrilla, Don Juan Tenorio entre otras.

Si se puede caracterizar al siglo XIX como un siglo en el que se desborda la pasión de la gente por el teatro, aún será mayor si se trata de la ópera. Y si al teatro iba la mayoría de los españoles, sin excepción prácticamente, a la ópera van, sobre todo, los elegantes. El auge de este género creció con la inauguración del Teatro Real en 1850, justo el día del cumpleaños de la reina Isabel II.

La ópera italiana con repertorios no sólo de Rossini, como ocurriera en los años veinte, sino con la incorporación de otros autores como Bellini o Donizetti, seguía dominando el panorama reservado al teatro musical, aunque cada vez era mayor la presión que los aficionados ejercían para que la tradición propiamente nacional, centrada fundamentalmente en la zarzuela, creciera y se consolidara. Como afirma Jesús Rubio Jiménez:

> « Desde años atrás existían en los compositores españoles el deseo de crear una ópera española, equiparable a la de otros países europeos. Fue una aspiración que perduró también en la segunda mitad del siglo, alentada más que antes por el proteccionismo oficial, claramente manifiesto desde la construcción e inauguración del Teatro Real en 1850 que fue, en los años siguientes, ante todo, escaparate de la aristocracia y burguesía española. No interesaba tanto la creación y potenciación de la música española, cuanto el lujo escenográfico de los asistentes.»[15]

---

[15] *O. c.*, pág. 680

Dado que una ópera española tenía muchos problemas para consolidarse, empezó a sugerirse, como verdadera ópera autóctona, la zarzuela, por sus relaciones con la ópera cómica, en la que se mezclan música y declamación.

Uno de los hechos más significativos que contribuyó a relanzar casi de manera definitiva el gusto por la zarzuela, fue el gran éxito alcanzado por la sociedad que en 1851 se había creado para su explotación como negocio y en la que figuraban muchos jóvenes con ganas de abrirse camino en sus respectivas ocupaciones: escritores, músicos, actores y cantantes. Al frente de todos ellos estaban , entre otros, Barbieri y Gaztambide.

Desde el principio, la zarzuela fue muy generosa en sus planteamientos y, según Rubio Jiménez:

> « ... buscó desde el comienzo un público amplio y para ello no se rehusaron ni los temas propios de la literatura popular, ni los elementos escenográficos que hacían de las obras verdaderos melodramas, en el sentido originario del término. Si la zarzuela no fue la ópera, sí es una de las manifestaciones fundamentales del melodrama español.»[16]

La construcción en 1856 del Teatro de la Zarzuela, el impulso en el género que eso produjo en las provincias con la constitución de compañías de aficionados que repetían los repertorios de la capital del país y la creación diez años después del Teatro de los Bufos Madrileños por Arderius, aparte del revulsivo que con ello se dio a la zarzuela, marcó el comienzo de su evolución hasta el género chico.

Con la revolución de 1868 se inició el género chico, que llenará el panorama teatral hasta finales de siglo, prolongándose incluso durante la primera década del siguiente. Después en la década de 1880, el género chico, al tiempo que se afianzaba como un género con mayoría de edad, al generalizarse el sainete, iba a dar lugar a la revista de espectáculo.

Respecto a este género chico, Rubio Jiménez comenta:

> « El género chico no se entiende si no se considera el sistema de producción teatral industrial que lo promovió y que condicionó las características de su repertorio. Los libretos de las piezas eran en buena medida un simple punto de partida para la elaboración de espectáculos más complejos. En ocasiones, la trama era un pretexto para engarzar pegadizas melodías o

---

[16] *O. c.*, pág. 692

para permitir el lucimiento de los pintores escenógrafos. No era imprescindible que las obras tuvieran música.»[17]

Hay, no obstante, que valorar las matizaciones que nos hace Marciano Zurita Rodríguez:

« La generalidad de gentes cree que el género chico es la zarzuela en un acto, exclusivamente. Nosotros no lo entendemos así. Nosotros consideramos género chico toda obra teatral, con música o sin ella en un acto que se representa aisladamente, esto es, en funciones por horas»[18]

A partir del siglo XVIII, dentro de una tendencia más general de la ilustración, que propugnaba que cualquier manifestación cultural podría servir para una mejora de la sociedad en todos sus estamentos, se desarrolló el teatro de propaganda política que trajo consigo nuevos públicos y nuevos temas. Se produjo entonces una división en la trayectoria teatral: por un lado el drama y la comedia romántica; por otro, el melodrama.

Del melodrama se eliminó enseguida su connotación de ópera, adquiriendo el de obra popular en la que estaba planteada una trama sensacionalista y seria, salpicada con escenas cómicas y aderezada en toda sus extensión con música. Para Jesús Rubio Jiménez:

« ... Fue la aparición de nuevos públicos que exigían al teatro entretenimiento y fascinación, lo que motivó el gran auge del melodrama. Pronto el término melodrama, antes referido a pieza teatral que combinaba partes habladas con otras musicales, adquirió el valor de obra popular de trama sensacionalista y simplificados personajes.»[19]

Como venía ocurriendo en el resto del continente, a finales del siglo XVIII en España, con melodrama se denominaba a las obras que combinaban letras y músicas, pero sin dar cabida a temas de actualidad. La moda de la comedia lacrimosa y después el cambio de dirección impuesto al teatro por los acontecimientos de 1808, irán revistiendo al teatro español de un ropaje diferente al de otros países. En Cádiz se puso de moda un teatro político de tipo patriótico, como

---

[17] *O. c.*, pág. 695

[18] ZURITA RODRÍGUEZ, M. (1920): *Historia del género chico*. Madrid. Prensa Popular, pág. 11.

[19] RUBIO JIMÉNEZ, J. (1983): *El Teatro en el siglo XIX*. Madrid. Playor, pág. 41

si de un medio propagandístico se tratara, lo que se repetía en otras ciudades. La vuelta al poder de Fernando VII y la censura que impuso, dan como resultado la puesta en escena de melodramas en los que se ven muy limitadas las críticas al sistema vigente.

Después de la revolución de 1868 y una vez acometida la Restauración, se impuso el melodrama neorromántico, liderado por Echegaray, debido, entre otras razones, a que aún no habían desaparecido los dramas y melodramas históricos de mucho efecto.

Aunque las obras más repetidas en las carteleras teatrales de Badajoz fueron las zarzuelas y , entre ellas la titulada *Marina,* fue más importante por su número el teatro declamado. El caso es que tres de cada cuatro títulos se adscribían a este tipo de teatro, lo que establece un contraste entre lo que gustaba a la gente y lo que ofrecían las Compañías en sus repertorios. En ocasiones asistimos a la petición del cronista teatral, quien desde las páginas de su periódico y en funciones de portavoz de los aficionados a la escena, pedía al director de una Compañía la representación de alguna zarzuela.

Del teatro declamado el género más escenificado fue la comedia. Una de cada tres obras lo eran. Las otras dos se repartían entre el teatro breve y el drama. Independientemente del género que fuese, la mitad de las obras dramáticas tenían tres o más actos. Esto no ocurre en el teatro lírico musical donde el número de títulos con tres o más actos es similar al número de obras con un acto. Este dato nos presenta un público exigente con el género, pero más permisivo con la obra o, cuando menos, con la categoría de la misma.

Otro dato importante es el predominio de las obras escritas por autores españoles, el 90 %, frente a un 9 % de obras adaptadas o imitadas. Si, como hemos dicho, en el género lírico predomina la zarzuela, este aspecto se verá aún más acentuado: 93,5% de obras originales frente a un reducido 6,5 % de obras adaptadas (melodramas u óperas).

D) LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO

Las compañías que montaban sus espectáculos en pequeñas localidades e incluso en capitales de provincia, no eran por lo general muy numerosas en cuanto a componentes. Según Jean F. Botrel:

> « Su sueldo medio por representación en 1879 iba de unos 18 a unos 35 reales, lo que supone un sueldo diario de 4 a 7 reales y pico por actor, según su categoría, o sea, el sueldo de un peón o de un oficial de albañil, no teniendo

> en cuenta los llamados beneficios incluidos en el contrato que podían mejorar esta mezquina condición material del actor»[20]

El traslado de pueblo en pueblo lo hacía las compañías en coches y tartanas y, hasta donde llegaba la línea, en ferrocarril. Se alojaban en fondas y, cumplido su contrato, recogían de nuevo su atalaje para dirigirse a otra población. En cada lugar el empresario contrataba los músicos y los aficionados que fuera necesario para las obras en tres actos.

Las compañías mantuvieron, hasta finales de siglo, una estructura muy jerarquizada, básicamente como en los dos siglos precedentes. Al frente de ella se encontraba el llamado autor, encargado de seleccionar las obras, ordenar los repartos y verificar el montaje. Este individuo también solía ser actor. Cotarelo y Mori[21] explica el reparto de papeles dentro de una compañía.

Veamos un programa en el que se detalla la composición de la compañía que actuó en Badajoz en la temporada de invierno de 1839/40 (Anexo III).

A partir de la década de los cuarenta, uno de los cambios más importantes que registran las compañías, es la conversión de los primeros actores en empresarios y directores.

En las compañías también nos encontrábamos con otros componentes que no salían a escena, pero que contribuían, cada uno en su puesto, al buen éxito de las mismas: los apuntadores, los guardarropas, los cobradores, etc.

Según Caldera y Calderone:

> «Los actores recibían un sueldo fijo para todo el año, (partido), según su orden de importancia en la compañía;y una gratificación extra, (ración), además de las ayudas de costas, cuando lo necesitaban. Tenían derecho también a una pensión de jubilación, (como tales, sin embargo, cuando aún podía hacerlo, seguían trabajando en el teatro como acomodadores o expendedores de billetes); entre los cargos de las compañías estaba también pasar una pensión a las viudas y huérfanos».[22]

---

[20] *O. c.*, pág. 383.

[21] COTARELO Y MORI, E. (1902): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid. Perales y Martínez.

[22] CALDERA, E. Y CALDERONE, A. (1988): «El Teatro en el siglo XIX, 1808-1844)». En *Historia del Teatro en España, II*. Siglos XVII y XIX. Dirigida por José M.ª Díez Borque. Madrid. Traurus, pág. 579.

Paralelamente a estas compañías profesionales, surgieron en las ciudades grupos de aficionados que, con el correr del tiempo, alcanzaron épocas de enorme auge. Para Grau Sanz:

> « Las primeras noticias que poseemos de este teatro no profesional, se remontan a las postrimerías del siglo XVI y hacen referencia a las representaciones escénicas realizadas por los novicios y legos de algunos conventos, tales como el Parral, y por los estudiantes del colegio de la Compañía de Jesús... En el siglo XVIII la costumbre de hacer representaciones teatrales se había extendido también a algunas escuelas públicas de la ciudad, cuyos colegiales, en coyunturas señaladas, ponían en escena obras a propósito, utilizando los mismos patios y locales de teatro que a la sazón se empleaban para el teatro público»[23].

Y, ya en el siglo XIX, la aparición de las Sociedades de recreo dio un gran impulso al teatro de aficionados, pues en las mismas se constituyeron grupos escénicos que, con cierta frecuencia, cultivaron el teatro en los propios domicilios sociales».

He preferido incluir esta larga cita, porque refleja muy a las claras lo que se producía no sólo en Segovia, que es a lo que se refiere el estudio citado de Grau Sanz, sino en las demás ciudades, como en nuestro caso Badajoz, que poco a poco resurgía de su ostracismo.

Pocos datos tenemos sobre los componentes de las Compañías que acudían a Badajoz. En muchas ocasiones, para constituir el cuadro completo, hemos tenido que ir función por función. Entre 1860-1886 (periodo mejor estudiado por haber sido en el que he centrado mi tesis de doctorado) visitan la ciudad 30 Compañías. De ellas, 9 repiten (tres veces cuatro de ellas y en dos ocasiones las cinco restantes). En estos casos destaca que repiten pocas obras, o lo que es lo mismo, ofrecen repertorios variados, que no lo son tanto si se comparan los de unas Compañías con otras. Aparte de estas 11 Compañías profesionales, hay que citar las de aficionados de la localidad: la del Liceo de Artesanos, la del Conservatorio de la Orquesta, la del Fomento de las Artes, la de la Sociedad Cervantes, entre otras, que llevan a cabo la mayoría de sus funciones en periodos de vacío escénico. Estos colectivos de aficionados compartieron muchos de sus integrantes. Pocas veces algunos aficionados trabajan junto a profesionales, aunque hay casos de ello.

---

[23] GRAU SANZ, M. (1958): «El teatro en Segovia». En *Estudios Segovianos*, X, 5-98.

En estos años las funciones teatrales celebradas en Badajoz se llevan a cabo por iniciativa de:

a) Compañías profesionales que trabajan siempre en el Teatro del Campo de San Juan y por poco tiempo en el Teatro llamado El Recreo y, a partir de 1886, en el Café Suizo y, principalmente en el Teatro López de Ayala.

b) Los grupos de aficionados de la localidad que, principalmente, representan en el Liceo de Artesanos y en el Fomento de las Artes, aunque, cuando no haya quien lo ocupe, pero no siempre, utilizan el Teatro del Campo de San Juan y, a partir de su inauguración, el Teatro López de Ayala.

Las Compañías profesionales suelen comenzar sus actuaciones en el mes de octubre y acabarlas en febrero. El resto del año se cubre en general de varias maneras:

1) Una nueva Compañía profesional trabaja en primavera, pero nunca más allá del mes de mayo.

2) Algunas otras Compañías anticipan la temporada teatral propiamente dicha, actuando en el mes de septiembre.

3) En el periodo comprendido entre los meses calurosos de mayo y agosto las representaciones quedan reducidas a las que de forma esporádica celebran los aficionados, alguna compañía profesional de paso por nuestra ciudad o algunos actores profesionales que, transeúntes por la ciudad, hacen propaganda de sus cualidades, montando alguna función.

En el periodo mejor estudiado visitan Badajoz treinta compañías. Junto a las representaciones que hacen los colectivos de aficionados, podemos considerar que son más treinta y dos los grupos que llenan el panorama escénico en esta ciudad.

Este número de compañías teatrales, treinta, puede parecer escaso si se tiene en cuenta que hablamos de 27 años de actividad teatral, sin embargo si tenemos en cuenta que nueve de esas compañías repiten sus actuaciones en diferentes temporadas o épocas, cinco de ellas tres veces, no es un número reducido.

Relacionado también con las compañías profesionales hay que indicar que se da una gran interconexión entre sus integrantes: quienes aparecen como miembros de unas compañías al poco tiempo aparecen en otras o dirigiendo las suyas propias.

Las compañías procedían de lugares diversos, constituyéndose sin duda en Madrid, a donde en más de una ocasión se dirigieron los empresarios teatrales

badajocenses para verificar los contratos. En todo caso, la situación fronteriza de Badajoz y los recorridos que realizaban las distintas compañías, la confirman como ciudad de paso en el eje Madrid-Lisboa con recorridos que siguen la línea norte, por Cáceres, o la línea sur, por Sevilla (Anexo IV).

D) ACTORES

El Conservatorio de arte dramático fundado por la reina María Cristina en 1830 fue el encargado de la formación de los actores, pero, con el tiempo, serán los méritos que cada actor muestre en escena los que le proyecte en el oficio. Como comenta Jesús Rubio Jiménez:

> «La mercantilización del teatro convirtió también a los actores en mercancía y en objetos de especulación, favoreciendo el nacimiento de estrellas. El público iba al teatro no sólo a ver una obra, sino a un actor o actores determinados. Esta conversión en mercancía implicaba una clasificación mucho más restrictiva que la vieja ordenación de las compañías».[24]

También los actores eran, como los dramaturgos, objeto de abuso por parte de los empresarios, de ahí que en ocasiones se unieron ambos colectivos para la defensa de sus intereses. Los empresarios no sólo buscaban un beneficio rápido y seguro a costa de medrar con los intereses de dramaturgos y actores, sino que las agencias especializadas, incluso, hacían lo suyo a la hora de las contrataciones. Era habitual comprobar cómo al finalizar sus contratos, los actores quedaban sin saber cuál podía ser su destino y en el caso de quiebra de la empresa quedaban sin sueldo y desamparados.

Sólo los actores de renombre vivieron una situación estable, aunque para ello tenían que hacer frecuentes giras por las provincias o contratar sus servicios por periodos concretos en otros teatros fuera de Madrid.

En *La Región Extremeña* del día 13 de febrero de 1898 nos encontramos con el anuncio de que el tenor cómico D. Manuel Mora Villanueva, que perteneciera a la compañía que había hecho la temporada de invierno en la ciudad de Badajoz, habiendo actuado por tanto en el Teatro López de Ayala, se encuentra a disposición de las empresas teatrales que quieran contratarle, pudiéndosele localizar en la plaza de Santo Domingo, número 26.

---

[24] *O. c.*, pág. 714.

Ya hemos comentado en otro punto que un actor podía ganar lo mismo que un jornalero (unos seis reales diarios), por eso las últimas funciones que solían dar las compañías eran las llamadas de beneficio , fuera de abono, dedicadas a alguno de los actores o actrices, generalmente los más importantes, donde los ingresos eran como un extra , así como los numerosos regalos que, en ocasiones, recibían de los espectadores y abonados.

En relación con esto que comentamos, resulta ilustrativo un documento, dirigido al Ayuntamiento de Badajoz por el actor Julián Ibáñez y el director de la compañía a la que pertenecía, Fulgencio Faquineto, fechado en 1837, en el que solicitan autorización para subir el precio de las localidades en los días de beneficios. Lo incluimos al final con su transcripción completa, al tratarse de un documento único y bastante curioso (Anexo V).

Hemos hablado de los empresarios en un tono ciertamente peyorativo, cuando es necesario valorarles su papel de mediadores entre el texto y la representación. Es cierto que les guía el afán de lucro, pero también lo es que arriesgaron su dinero en una industria tan inestable como la teatral.

Menos que los actores y los dramaturgos, también los empresarios tuvieron necesidad de agruparse para defender sus intereses ante lo que creían competencia desleal de los organizadores de otros espectáculos no autorizados. Pocos hicieron grandes fortunas.

Por lo apuntado anteriormente vemos cómo los actores son esclavos de muchos señores; esclavos de los empresarios, de las agencias, del público, de los locales, de los propio tipos que encarnan.

El público tendía a encasillar a un actor con un personaje concreto, incluso los dramaturgos creaban los personajes de sus obras en función del autor que luego la representarían.

La figura de los primeros actores de los repartos de las compañías será muy importante por varios motivos: uno de ellos es que ejercían también la función de directores artísticos de tal forma que toda la representación dependía, en cierta medida de ellos. A finales de siglo se separarán ambas funciones: se puede ser director de escena sin necesidad de ser actor. Otra ventaja de los primeros actores es que gozaban de mayor libertad a la hora de la declamación, pudiendo alargar o acortar los textos, improvisar gestos, expresiones, etc.

El teatro del XIX ofrece dos nombre propios que llegarán a destacar notablemente: Isidoro Maíquez y Julián Romea; el primero representó el teatro neoclásico de gran aparato escénico y gran énfasis. A su muerte le sustituirá el segundo que marcará todo un estilo, siendo el modelo a seguir e imitar.

En cuanto a las actrices, sin duda la que más llamó la atención por su preparación fue Teodora Lamadrid.

Los actores que más se prodigaron fueron Manuel Artabeitia, Antonio Cáceres, Juan Beltrami y Mariano Albert, por citar algunos. En cuanto a las actrices, las que más se dejan ver en Badajoz fueron Carmen Cros y Juana Corona. Otras actrices y actores de renombre que actuaron en los teatros de la ciudad, sin agotar con ello la nómina, fueron estos: Amalia Raso, Vicenta Catalá, Paulina Celimendi, Matilde Willians, Rita Revilla, Antonio Beltrán, Juan Mela, Antonio Povedano, Juan Aparicio y Ricardo Simó, entre otros.

Los reglamentos de actores, tanto el de 1808 como el de 1837, resultaron especialmente restrictivos con respecto a la libertad de los mismos; se les prohibía estar entre bastidores si no actuaban; reunirse actores y actrices a puerta cerrada en los camerinos, fumar, charlar en los ensayos, debiendo acudir a éstos todos los días del año, menos los establecidos previamente como de descanso, a llegar, en fin, una hora antes de las representaciones, etc.

Si en otra parte del estudio hemos hablado de la pobre consideración social de los dramaturgos, peor fue la que tuvieron los actores, a quienes se les negó el tratamiento de don hasta 1833. A pesar de esta evidente descalificación social, muchas personas se sentían atraídas por el deseo de ser actor, aunque no hubiera recibido preparación de ningún tipo.

Esta falta de preparación para la escena es una de las causas que se esgrimen a la hora de referirse a la decadencia del teatro español de la época. Resulta además determinante que sólo la cultura y preparación permitirían un estudio serio de los personajes, para poder mostrarse ante el público con la naturalidad que a partir de la mitad del siglo, se consideraba condición básica de cualquier actor.

No podemos olvidar que durante gran parte del siglo XIX y, principalmente en provincias, las técnicas teatrales son muy semejantes a las heredadas del barroco, es decir, los progresos iban incorporándose a la escena muy lentamente.

De la misma manera que el teatro barroco reposaba en la figura del comediante, ahora el teatro decimonónico se asentará sobre los primeros actores, sirviéndonos para el caso la afirmación de Juan Manuel Rozas, aunque referida a los actores del teatro barroco:

> « ... un actor salva o estropea una obra. Ésta, vendida por el dramaturgo al jefe de la *troupe*, viaja por todo el país, siendo él su dueño absoluto y la peina y la despeina a su gusto, según las necesidades y limitaciones: falta de una mujer,

falta de tiempo, de vestuario, etc. Todo ello se salva, en detrimento del texto y del montaje, gracias a los recursos de los actores».[25]

F) *LA REPRESENTACIÓN TEATRAL*

Las representaciones, que solían estar presididas por una autoridad municipal, contaban con un público indisciplinado y, a pesar de estar prohibido fumar, comer golosinas o hablar, no faltaban las discusiones, los comentarios en voz alta y los insultos o piropos destinados a los actores o actrices.

En algunos casos este desorden que se producía en los teatros rebasó el simple comportamiento incorrecto, produciendo la correspondiente alarma en las autoridades, principalmente en periodos de tensión social y política

Varios fueron los reglamentos que pretendían mantener el decoro del público en las representaciones escénicas, encargándose de que se cumplieran las normas en ellos contenidas, las autoridades municipales que presidían las funciones.

En el *Boletín Oficial de la Provincia* del día 16 de enero de 1838, en su página cuatro, se denuncian excesos como los que aquí hemos reflejado en el Teatro de la ciudad, exigiendo medidas para frenarlos. En el caso concreto de Badajoz se mencionan los siguientes:

> «...Lo es uno el de fumar dentro del patio, ocasionando el humo incomodidad grande a los que están colocados en él, y mucho más a las señoras de los palcos, en tanto grado ya que no ha sido una sola la que ha tenido que privarse del placer de la representación de un drama interesante por no poder sufrir la molestia de aspirar un gas cargado, molesto e incómodo.
>
> Nunca en Badajoz se había visto un exceso de esta clase; sin embargo de que no por esto se privaba de fumar el que ha tenido esta costumbre; en los intermedios, que no son pocos, ha habido y hay sobrado lugar para satisfacer este deseo tan generalizado en todas las clases de la sociedad, pero siempre se ha hecho fuera y se han conciliado con esta política todos los intereses. Además en un pueblo civilizado cual Badajoz lo es, no debe en su teatro permitirse la concurrencia la menor cosa que pueda ofender la delicadeza del bello sexo, y nadie duda que este por su colocación en el local es el que más debe sufrir, como realmente sufre precisamente, y sin repararlo por causa de los que están en el patio, que son galantes y comedidos».

---

[25] ROZAS, J. M. (1980): *Sobre la técnica de Estudios Filológicos*, III, págs. 191-202. Cáceres, UEX.

La distribución de las localidades en función del sexo fue una medida que pretendió evitar el escándalo y, aunque se mantuvo durante la primera fase del romanticismo, fue desapareciendo, mezclándose en las lunetas y en las galerías hombres y mujeres, lugares tradicionalmente reservados a los hombre. Otra cosa eran los palcos, mixtos por su carácter familiar.

Fernando Díaz Plaja cita la descripción que hace Araceli, personaje de *La Corte de Carlos IV*, episodio nacional de Galdós, cuando se refiere al estreno, en 1806, de *El sí de las niñas:*

> «... La separación avivaba el natural deseo de entablar conversación y lo que la proximidad hubiera permitido en voz baja, la pérfida distancia lo autorizaba en destempladas voces, así que, entre unos y otros hemisferios se cruzaban palabras cariñosas, burlonas o soeces... Frecuentemente, de las palabras se pasaba a las obras y algunas andanadas de castañas, avellanas o cáscaras de naranja cruzaban de polo a polo. . . »[26].

La representación siempre se efectuaba por las tardes, una vez concluidas las tareas caseras y profesionales. En el periodo primaveral solía comenzarse a las 8, mientras que en otoño e invierno se hacía a las 7. La función constaba, además de la pieza principal, de otros espectáculos: una introducción musical, dando tiempo al público de ocupar sus asientos, un drama o comedia (u otro género), elegido por la compañía para la ocasión, y un fin de fiesta, constituido por una pieza en una acto, un baile o una danza.

La sesión se prolongaba cuatro horas y eran diarias. El día que más se prestaba a las funciones teatrales era el domingo, pero sin que los demás días de la semana estén en clara desventaja, lo que viene a confirma que los espectadores acudían al teatro cualquier día. Según comenta Jean François Botrel:

> «... es preciso recordar que en el caso del teatro en medio rural como en las capitales de provincias, la característica mayor del repertorio es su variedad. Cada noche cambia por lo menos la obra en tres o más actos y, casi siempre, el sainete o acto único.»[27]

---

[26] *O. c.*, pág. 241.

[27] *O. c.*, pág. 388.

Un análisis detallado de la distribución de las representaciones a lo largo de un año natural dividen a éste en tres periodos: en uno entrarían los meses teatrales por excelencia, Noviembre, Diciembre y Enero, en los que se celebran más de la mitad de las funciones; a sus extremos se situarían Octubre y el binomio Febrero-Marzo, que a modo de llaves abren y cierran la temporada, respectivamente. Entre mayo y septiembre la actividad se reduce considerablemente;es entonces cuando se desarrolla el mayor número de espectáculos parateatrales.

Los días preferidos en Badajoz para celebrar funciones teatrales fueron los jueves y domingos. Casi la mitad de las representaciones habidas se reparten entre esos dos días, con ligerísima preferencia por el domingo. Después se situarían, muy igualados en porcentaje, los sábados y los martes. Los restantes días son, con diferencia, los menos favorables para las funciones. Que las compañías de aficionados escojan sábados y domingos para sus actuaciones no parece raro. Están integradas por trabajadores que en los demás días han de atender sus ocupaciones. Por su parte, las Compañías de paso eligen los jueves y los fines de semana para celebrar sus actuaciones, siempre que se lo permita el tiempo de su estancia en la ciudad. Finalmente, las Compañías profesionales, aunque mantienen la preferencia por los jueves y domingos, se ven obligadas a representar cuatro y hasta cinco veces por semana, con el fin de rentabilizar mejor la temporada.

Las funciones constaban frecuentemente de una o dos obras y ofrecían baile a la finalización de las mismas. En los intermedios eran habituales también los bailes de corte popular y festivo, que el público solía acompañar con palmadas y otras muestras de júbilo; igualmente se cantaban canciones (predominando los fragmentos de zarzuelas) de carácter popular. Asimismo se recitaban poesías, sobre todo, sonetos y redondillas y, finalmente, interpretaciones musicales, bien a cargo de la orquesta del Teatro o por parte de la Orquesta del Conservatorio,bien a cargo de agrupaciones militares y solistas, tanto de la localidad como de fuera.

Especial mención merecen los intermedios en los que se celebraban ejercicios gimnásticos, juegos icarios, juegos orientales, suertes de prestidigitación, equilibrios, imitaciones de actores y animales o ejercicios de mazas.

El horario de la funciones en Badajoz, poco detallado a lo largo de estos años, se sitúa en torno a las 8 y media de la noche, tanto en verano como en invierno. En verano comenzar a las 10 de la noche parecía tarde, mientras que en invierno empezar a las 8 era temprano. Casi todas las funciones comenzaban con retraso, media hora al menos, motivo de queja permanente entre los espectadores. La duración de las funciones oscilaba entre las 3 y 4 horas.

Las funciones que incluían baile terminaban entre las 2 y las 3 y media de la madrugada. Las funciones sólo cambian la hora de inicio, adelantándose, en fechas muy concretas, como el día de Nochebuena o si se trataba de espectáculos muy específicos,como exposiciones de fieras o conciertos al aire libre.

Respecto al precio de las localidades poco podemos comentar debido a la falta de datos concreto sobre ello, lo que sí confirmamos es que no suponía obstáculo para que la gente acudiera al Teatro con gran regularidad y en buen número. Sin duda, la práctica de los abonos contribuyó a ello. De esta manera, las Compañías se aseguraban la ganancia y los espectadores una reducción en las entradas y una diversión fija.

En general, el público volvía la espalda al Teatro, es decir, dejaba de asistir, cuando con ello quería testimoniar su descontento con las representaciones, bien porque no estuvieran suficientemente ensayadas o porque los actores no alcanzaran la categoría que en un principio se les suponía. Este público de Badajoz solía ser siempre el mismo a la hora de frecuentar el Teatro y sólo hechos novedosos (como cierta vez que se anunció la lidia de un toro en el Teatro, función del 18 de febrero de 1871, o la actuación de alguna de las figuras de la ópera), atraían al público en general. Lo cierto es que, teniendo en cuenta el reducido aforo del Teatro del Campo de San Juan, la mayoría de funciones registraban lleno, circunstancia que se repetiría con el nuevo Teatro López de Ayala.

Parece, a la vista de los datos de que disponemos, que el Teatro en Badajoz era caro: una peseta era el precio medio de la entrada más económica, y ya hemos comentado que un jornalero ganaba al día unos seis reales, que no creemos invirtiera casi en su totalidad en ir al teatro por más que escasearan las ofertas lúdicas y de entretenimiento en la ciudad; el teatro siguió siendo hasta finales de siglo bastante elitista. En la segunda mitad del siglo el público que asistía al teatro se hizo más heterogéneo, en un proceso paralelo al que se estaba produciendo en las ciudades. Ya no era un teatro exclusivo de las clases acomodadas sino que todos tienen acceso al mismo; el teatro, en este sentido, se va haciendo más popular.

La asistencia solía ser numerosa y compuesta básicamente por la misma gente, los aficionados al Teatro y los que veían en esta actividad un buen medio de proyección social. La asistencia era más numerosa de lo habitual en las funciones benéficas, los conciertos y las funciones dramáticas en las que intervenían aficionados. Sólo el mal tiempo o los abusos de algunas compañías, restaban asistencia del público a los espectáculos.

La frecuencia en las representaciones se ve aumentada con la existencia en esas poblaciones de fiestas o ferias que, como es fácil imaginar, animaban por igual a público y compañías. En cambio, celebraciones religiosas como la Cuaresma, interrumpen el calendario de funciones.

El público solía ocupar las localidades más baratas y no influía decisoriamente en los repertorios de las compañías, aunque, eso sí, mostraba su preferencia por obras ya conocidas y representadas con éxito en otras localidades.

Durante el sexenio revolucionario el teatro fue una especie de tribuna desde la que se divulgaron al pueblo las ideas liberales o conservadoras y, aunque tras la Restauración la burguesía recuperó su poder e hizo del teatro expresión de sus idealismos, se fue diversificando el público que ya no volverá a ser tan exclusivo.

Cuando los dramas románticos se popularizan, se mejoró la escenografía, incorporando nuevas máquinas y artilugios para producir efectos, traídos a veces del extranjero. Para Caldera y Calderone:

> « Desde el punto de vista escenotécnico, por tanto, se puede afirmar que a los autores románticos se debe una fructífera relación con los escenógrafos, a través también de la mediación del director de escena que, como es sabido, entonces podía coincidir con el director de la compañía o el empresario[28].

Con el paso del tiempo, el autor teatral irá pensando, a la vez que escribe su obra, cómo se debe representar, además la escenografía comienza a ser un concepto más amplio y no sólo lo referido a la pintura. El escenario comienza a parecerse a una caja mágica capaz de asombrar a los espectadores con múltiples efectos visuales y sonoros. Se empieza a extender el uso de las decoraciones cerradas (cuatro telones bien ajustados entre sí), preferidas para imitar interiores; mientras, las decoraciones abiertas, propias de la época romántica, constituidas por un telón de fondo, varios bastidores y bambalinas se preferían en las representaciones exteriores.

Estos decorados, por lo general, servían para la representación de más de una obra. Tener decorados realizados por pintores y tramoyistas de reconocida

---

[28] *O. c.*, pág. 596.

fama era un acicate más para atraer público a las funciones, como dice Jesús Rubio Jiménez:

> «Los empresarios procuraron tener en sus teatros a los pintores de más fama, dedicando una parte sustancial de sus inversiones a la escenografía»[29].

En ocasiones la trama era un pretexto para engarzar pegadizas melodías o para permitir el lucimiento de los pintores escenógrafos. También, a veces, representar una obra con todo su aparato servía de pretexto para subir los precios de la entradas como podemos leer en el documento que adjuntamos, en el que Miguel Ribelles, como autor de la Compañía, dirige un escrito al Ayuntamiento de Badajoz para que le permita subir el precio de las localidades que le compense de lo que va a invertir en representar la obra titulada *La pata de cabra* con toda su escenografía, como se ha ejecutado en Madrid, dice. (Anexo VI).

G) *LA CENSURA*

La censura fue especialmente dura con el teatro debido a su mayor proyección pública. En el periodo comprendido entre 1823 y 1833, existió una doble censura, la eclesiástica y la política. Tras la supresión de esta última, según la ley de prensa de 1834, se acordó que fuese censor de los teatros uno de los de prensa, velando porque la ejecución de la pieza fuera apropiada.

Como esta doble misión del censor suponía en la práctica mucho trabajo en 1836 se volvió a restablecer la figura del censor de teatros, mantenida hasta 1840 en que se creó la Junta de Censura, compuesta por tres miembros, en vigor hasta los últimos años de la década de los cincuenta. A comienzos de 1857 se suprimió dicha Junta, desempeñando entonces sus funciones un censor especial. Así hasta 1868, año en el que, con el triunfo de la revolución, fue decretada la libertad absoluta.

Durante la Restauración se volvió a legislar sobre el asunto y, aunque no existe la censura previa, sí proliferan las recomendaciones a los Gobernadores provinciales para que extremen su celo, a fin de evitar abusos en las representaciones y faltas a la moral y buenas costumbres.

---

[29] *O. c.*, pág. 733.

Aun con censura, se establecieron algunas medidas para garantizar los derechos de autores y cómicos. Quedaba, en cambio, a criterio de la autoridad municipal valorar si las circunstancias aconsejaban autorizar o impedir una representación, así como vigilar que los actores evitaran las palabras y ademanes que pudieran ofender al público.

Si ya de por sí el público es el censor más implacable en todas las facetas del arte, el censor por antonomasia en el teatro del siglo XIX, hay además otros censores que, como obstáculos, debe ir superando un autor para ver representada su obra: el Estado, el empresario, el editor... Seguimos aquí también a Jesús Rubio Jiménez:

> « El control ideológico sobre todo fue preocupación constante de los gobiernos, conscientes del gran poder de convocatoria e influencia del teatro sobre el público. La sustitución del Antiguo Régimen por el Estado Liberal dio lugar a diversos cambios en la forma de ejercer la censura teatral. Las varias regulaciones que se sucedieron forman un complejo entramado de medidas de represión y tolerancia para los autores dramáticos, dependiendo del momento político, con inevitables contradicciones y vacíos legislativos que los gobernadores llenaban según su capricho.»[30]

Aparte de la censura teatral, ejercida por el Estado, se dio una censura arbitraria, ejercida por grupos de presión, como la Iglesia y el Ejército. Destaquemos, por curiosa, la publicación citada por Cotarelo y Mori, sobre el Sentido moral del Teatro del marqués de Valmar impreso en 1868:

> «Hoy importa a la dignidad de las letras y al decoro mismo de la civilización, señalar el deplorable estado a que ha venido a parar el teatro de nuestros días. Como agente de relajación de ideas y sentimientos, el teatro puede ser en extremo activo y poderoso, si la sensatez y el buen gusto de los autores, a par que la vigilancia de los gobiernos no ponen estorbo a su depravación moral. Y como estos frenos son a veces laxos o imaginarios y una gran parte de la sociedad, osada, indiferente o pervertida, alienta con su tolerancia o con su aplauso, las censurables audacias de la escena, el mal prepondera sobre el bien en el teatro, y dan aparente motivo a austeros moralistas para abogar por la supresión de tan sabroso esparcimiento.»[31]

---

[30] *O. c.*, pág. 706.

[31] *O. c.*, pág. 582.

No obstante, preferimos el comentario de Larra, citado por José Luis Aranguren:

> «... el teatro tiene poquísima influencia en la moral pública; no sólo no la forma, sino que sigue él paso a paso su impulso. Lo que llaman moral pública tiene más hondas causas: decir que el teatro forma la moral pública, y no ésta al teatro, es invertir las cosas, es entenderlas al revés...».[32]

De cualquier manera, la Real Orden de 26 de octubre de 1881 vino a derogar la del 27 de febrero de 1879 que había establecido la previa censura para las obras dramáticas antes de ser representadas. Martínez Alcubilla en su recopilación de normativas que afectaron a los Teatros en general, hace la siguiente observación:

> « Si en los espectáculos públicos se falta a la moral; si se dice o ejecuta algo que pudiera redundar en daño de las buenas costumbres; si en cualquier forma, en fin, y valiéndose del arte dramático, se tratara de cometer alguno de los delitos o faltas que el Código penal señala, a V.S. [se refiere a los gobernadores] corresponde el eficaz empleo de la iniciativa que la ley le concede para la persecución de los hechos criminales, bien sea entregando a la justicia a sus autores, bien corrigiendo por sí las faltas cuando esto quepa dentro de sus facultades... cuando en la escena se haga o pronuncie lo que a ningún ciudadano le sería lícito exponer o practicar en cualquier otro punto o en diversa forma, no debe vacilar V.S. un momento en utilizar su intervención, impidiendo enérgicamente que el delito se consume o reproduzca, al mismo tiempo que se somete al culpable a los Tribunales de justicia si el hecho fuera de los previstos en el Código penal.»[33]

Hemos dejado para el final las valoraciones que de aspectos muy dispares nos ofrece el crítico teatral, que adopta dos posturas distintas. Unas veces, como intermediario entre los actores o compañías y el público, informa de los gustos de éste y pide el reconocimiento para el trabajo de aquéllos, cuando lo merece. Otras veces, en un tono ciertamente magistral, se atreverá a indicar qué mejoras deben ser introducidas en las funciones para mejorar los resultados. Para él, oculto siempre bajo el anonimato (hasta 1868 aparece nombrado el editor

---

[32] ARANGUREN, J. L. (1979): *Moral y sociedad. La moral social española en el siglo XIX.* Madrid. Edicusa. Pág. 123.

[33] MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. (1887): *Diccionario de la Administración Española.* Tomo VIII. Madrid, pág. 849.

responsable, que desaparece tras la revolución, a partir de 1875 oculto tras diversos seudónimos), existen tres temas especialmente importantes: los textos, las compañías y los actores.

Por lo que respecta a los autores, no es que preocupen menos, sino que de ellos sólo se llega a destacar su contribución o, mejor dicho aún, su afiliación al teatro español, criticándose por ello las imitaciones y traducciones de obras extranjeras. Es preciso decir que la fama conseguida por algún autor o cualquier acontecimiento en torno a su persona (homenaje, enfermedad, fallecimiento...), obliga a ser benevolente y generoso en los juicios. En esto, como en otros aspectos, la prensa de Madrid sienta cátedra y expande su autoridad en la de provincias, sirviendo en ocasiones al crítico para avalar sus opiniones. La amistad, que en la mayoría de los casos, une a crítico y autores locales, da como resultado juicios favorables. Lo mismo sucede con quienes empiezan.

Los textos deben ser verosímiles y moralmente edificantes, tal y como se califican en la mayoría de los juicios que de ellos se hacen. Por ello se comprende que el crítico pondere el costumbrismo presente en algunas escenas. Igualmente se alaba el drama romántico, vigente aún, y se elogia el papel gratificante de las obras cómicas en unos años en que escasean precisamente los motivos reales para reir. La zarzuela, a la que se le reconoce un gran poder de convocatoria, aparece, sin embargo, calificada como género difunto. ¡Y qué decir de la bufa!, pero referido a la extranjera, a la ópera de importación; en cambio la zarzuela española es muy elogiada. También en los textos se valora el equilibrio que presentan a lo largo de toda la obra, esto es, que consigan mantener el mismo interés durante todos los actos.

A las Compañías se les censura principalmente carecer de una buena dirección artística. En todas las que nosotros hemos registrado aparece al frente un actor, que participa en algunas representaciones y que hace las veces de director de escena. Otras críticas muy repetidas se refieren a la falta de ensayos, disponer de un repertorio propio reducido, ocasionando con ello la repetición exagerada de algunos títulos (considerado de suma gravedad en una ciudad como Badajoz donde van al teatro siempre las mismas personas), así como los abusos cometidos ante la ausencia de autoridad, que sólo preside, pero sin capacidad de sanción. Muchas veces, también se les solicita seriedad para escenificar las obras anunciadas previamente, y se les acusa de interesadas por prometer mucho mientras está abierto el abono y volverse incumplidoras cuando ya lo han cerrado de manera satisfactoria.

En Badajoz lo que con más frecuencia se censuraba fueron los retrasos horarios al comenzar las funciones, las repeticiones de títulos, las ausencias de

artistas que se habían anunciado en los programas y el descarado deseo mercantilista de algunas compañías, que sólo buscan el negocio.

A los actores se les critica su falta de naturalidad, al exagerar los gestos e interpretar demasiado. En otras ocasiones los defectos proceden de una clara falta de ensayos, improvisando o diciendo frases de personajes distintos de los que encarnan. El momento elegido para hacer un juicio más pormenorizado de los actores es el correspondiente a la presentación al público de la compañía que viene a actuar en esa temporada, siempre después de haberla visto trabajar dos o tres veces. Los comentarios son más extensos si se refieren a los primeros actores o actrices, a la vez que más benévolos, justificando con frecuencia sus errores al no ser mejor acompañados por el resto.

Ahora bien, sin olvidar que no existe el actor completo: si declama bien, no sabe cantar; si canta y declama bien, gesticula en exceso, etc. Sólo hay juicios favorables para quienes empiezan, para los menores de edad y, por supuesto, para los aficionados. También para los protagonistas de espectáculos parateatrales.

Otros elementos pasan casi desapercibidos para la crítica que, al menos no carga tanto en ellos la tinta pero, aunque tratados de pasada, dan idea de las condiciones en que se verificaban las funciones en Badajoz. Así, por ejemplo, del público se dice que es el juez supremo del teatro; siempre tiene razón, aunque haya un pequeño sector de alborotadores que necesitarían la actuación de la autoridad. El público de Badajoz es generoso en el aplauso, a pesar de pagar precios por las localidades más propios de Barcelona, Madrid o Sevilla; muy aficionado a la zarzuela y poco a los espectáculos indecentes .

H) *LOS LUGARES TEATRALES*

Para Fernando Díaz Plaja:

> «Al principio del siglo la topografía del teatro es la misma del siglo anterior, es decir, absurda; en realidad sólo se había colocado un techo encima de los antiguos corrales, dando al local una estabilidad y una permanencia, pero la mayoría de los defectos permanecían».[34]

---

[34] *O. c.*, pág. 241.

Ruidos, malos olores, iluminación deficiente, incomodidad en las localidades y palcos... Ese mismo autor cita la descripción que Fernández de Córdoba en sus *Memorias íntimas* hace de las cualidades de los teatros:

«Palcos estrechísimos, mal pintados, mal decorados y pésimamente amueblados, a los cuales no podían asistir las damas con vestidos medianamente ricos para no mancharlos con polvo y aceite; una cazuela destinada exclusivamente a las señoras con sólo bancos de madera sin respaldo, sobre los cuales cada uno ponía los almohadones expresamente traídos para este objeto de su casa; lunetas de tafilete, rotas, mugrientas y desvencijadas, cuando no totalmente reventadas y descubriendo el pelote...; densa y constante atmósfera de humo; frío en el invierno, hasta el punto de que los espectadores asistieran a la representación cuidadosamente envueltos en sus capas; calor asfixiante en verano por la falta de ventilaciones convenientes...»[35]

Los teatros en líneas generales estaban muy mal acondicionados, escasos de luz y de ventilación, muy incómodos, fríos en invierno, con malos olores, etc. Hasta mediados de siglo los teatros se alumbraban con aceite y sebo en una gran lucerna central.

Los días en que había representación solemne se añadían más bujías y velas de cera con lo que el peligro de incendio era muy grande. A partir de 1849 el ayuntamiento de Madrid instaló gas en sus teatros y, desde este momento, se fue generalizando en otros teatros.

En el periodo comprendido entre 1840 y 1850 se tiene en consideración la necesidad que existe de hacer los teatros más cómodos e higiénicos, a lo que, sin duda, contribuyó la libertad de las empresas y la competencia que ella provoca. Desde 1850 aumentan las peticiones de los empresarios para que se les permita ofrecer en sus locales espectáculos de diferente género al inicialmente asignado cuando se clasificaron los teatros planteándose ya abiertamente la oposición entre dos formas de entender el teatro: la tradicional y la liberal.

Incluso se daba el caso de que las medidas oficiales casi siempre iban a la zaga de las que tomaban los particulares, de forma que, en adelante, los gobiernos se limitarán a controlar ideológicamente los espectáculos y mediar entre empresarios, actores y dramaturgos.

---

[35] *O. c.*, pág. 242.

Los recintos teatrales fueron reformados a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que aumenta la construcción de nuevos edificios. Después, el que hayan sucumbido con el paso del tiempo, hay que achacarlo a múltiples factores entre los que se pueden citar las reformas urbanísticas de las ciudades que los acogieron o su destrucción por un incendio, causa ésta que se constituyó en auténtica plaga. Para evitar el enorme riesgo que corrían los teatros de acabar siendo pasto de las llamas se redactaron múltiples disposiciones tendentes a dotarlos de medidas de seguridad: anchura de los pasillos, dimensiones de puertas, materiales utilizados en su construcción, etc.

En *La Región Extremeña* del 15 de enero de 1893, número 2209 se comenta el fuego producido en el Teatro López de Ayala:

> «En la noche del viernes hemos sabido que se inflamaron dos quinqueles en el escenario y faltó muy poco para que se propagara a todo el edificio. Con esta fecha dirigimos un telegrama al Ministro de la Gobernación para que haga valer los reglamentos. En el telegrama decimos: Sr. Ministro, en Badajoz hay luz eléctrica para el alumbrado público y particular hace más de dos años y, a pesar de esto, el Teatro se ilumina con petróleo; de las tres puertas que comunican el paraíso con las demás localidades y que en caso de urgencia puede facilitar la salida se han cerrado dos por orden de los dueños. Advertimos a V.E. que *La Región Extremeña* no tiene nada que ver ni con la empresa del Teatro ni con la del alumbrado eléctrico».

Pronto se dará cumplida respuesta a la queja. El mismo periódico se hace eco el día 10 de mayo del mismo año de la inauguración de la luz eléctrica en el Teatro:

> «Ensayo de la luz eléctrica en el Teatro. La sala estaba brillantemente iluminada tanto que quizás haya que eliminar su intensidad en algo durante la representación, necesatio para poder apreciar los efectos escénicos. Los focos colocados son 52 que con los 6 de la embocadura del escenario componen 58 y como la potencia de cada uno es de 25 bujías, se haya la sala alumbrada por 1.400 de éstas. El escenario también está muy alumbrado. Los dueños del Teatro obsequiaron a los invitados anoche con pastas, dulces y licores; no faltó champagne ni habanos. Fue un derroche. Asistieron el Gobernador, el Alcalde, el Sr. Justiniano y el Sr. Díaz Macías en representación de la prensa».

El teatro se convierte con el tiempo en lugar de reunión y cita de las clases mejor acomodadas socialmente, de ahí que crezca en prestaciones, es decir,

se habilitan dependencias complementarias,como gandes salas de espera, salones de descanso,cafés, etc.

En cuanto al lugar teatral, el Teatro del Campo de San Juan, aunque se cita pocas veces, aparece como frío, pequeño, anticuado, con un escenario muy reducido, poco apropiado, en suma, para una ciudad como Badajoz; un Teatro que limitaba mucho las representaciones y la escenificación de obras que requerían mucho aparato escénico.

Se recomienda acotar zonas para hombres y mujeres, debidamente separadas, como esparcimiento para los descansos y entre actos. Se alaban los esfuerzos por presentar las obras de la manera más digna posible, dadas las reducidas dimensiones del escenario.

Badajoz se sentirá aliviada cuando el 30 de octubre de 1886 se inaugure el nuevo Teatro López de Ayala que, sin embargo, pronto dará motivos de quejas, sobre todo, debidas al frío, a su deficiente alumbrado y al poco rendimiento que se le saca a determinadas localidades, cuestiones que irán siendo solucionadas a lo largo de los años hasta finales de siglo.

Ni que decir tiene que los demás espacios escénicos, pertenecientes a los colectivos que ya han sido citados en otras partes de este estudio, presentaban unas condiciones similares además de ser salones más modestos y de menor aforo.

Para más detalles al respecto, vuelvo a remitir a mi artículo *El Teatro en la ciudad de Badajoz (Los comienzos)*, publicado en el número I, año 1996, de esta misma revista.

No pasará mucho tiempo antes de aportar nuevos datos que nos vayan informando de cómo se desarrollaba la vida teatral en el siglo pasado, aunque con lo aquí apuntado, tenemos una visión suficientemente amplia de la misma,que esperamos seguir enriqueciendo en el futuro.

ANEXO I

LOCALIDADES EN LAS QUE HAY CONSTANCIA DOCUMENTAL DE HABERSE CELEBRADO REPRESENTACIONES TEATRALES. ITINERARIOS DE LAS COMPAÑÍAS.

ANEXO II

PROGRAMA DE LA FUNCIÓN CELEBRADA EN EL TEATRO DEL CAMPO DE SAN JUAN EL DÍA 16 DE OCTUBRE DE 1875

TEATRO.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA.

Primera funcion de abono en la presente temporada para el Sábado 16 de Octubre de 1875.

La Empresa, al inaugurar la temporada cómica del presente año, ha creido interpretar los deseos del público, eligiendo una de las mejores obras del repertorio lírico-dramático moderno. Grandes han sido los obstáculos que ha tenido que vencer para presentar hoy la primera funcion; pero el afan de que la compañía fuese cuánto antes conocida para que así formára el público un juicio exacto, y pudieran desvanecerse los infundados rumores que por esta poblacion circulaban y que afectan al crédito de antiguos y conocidos artistas; y además las deferencias que por parte del público la Empresa ha recibido, han podido obviar todos los obstáculos.

La Empresa hoy, al hacer público el testimonio de su reconocimiento, ofrece tambien corresponder á esas deferencias, cumpliendo todas sus ofertas, para lo cual seguirán á la zarzuela que hoy se anuncia otras de las que figuran en primer término entre las mejores.

ÓRDEN DEL ESPECTÁCULO.

1.º Sinfonía por la orquesta dirigida por el maestro D. Francisco Hermida.

2.º La magnífica zarzuela en tres actos, letra del Sr. Camprodon, música del maestro Barbieri, titulada

LOS DIAMANTES DE LA CORONA.

REPARTO.

Catalina . . . . Srta. Pastor (doña J.)
Diana . . . . Ponce (doña E.)
Una dama . . . . Melgosa.
El marqués de Sandoval . . . Sr. Fauchea.
El conde de Campomayor . . . Del Pilo.
Rebolledo . . . . Alcalde.
Don Sebastian . . . . Daniel.
Antonio . . . . Melgosa.
Un ujier . . . . Martinez.

Damas, caballeros, soldados, frailes y monederos falsos. Coro de ambos sexos.

La funcion empezará á las ocho.

PRECIOS.

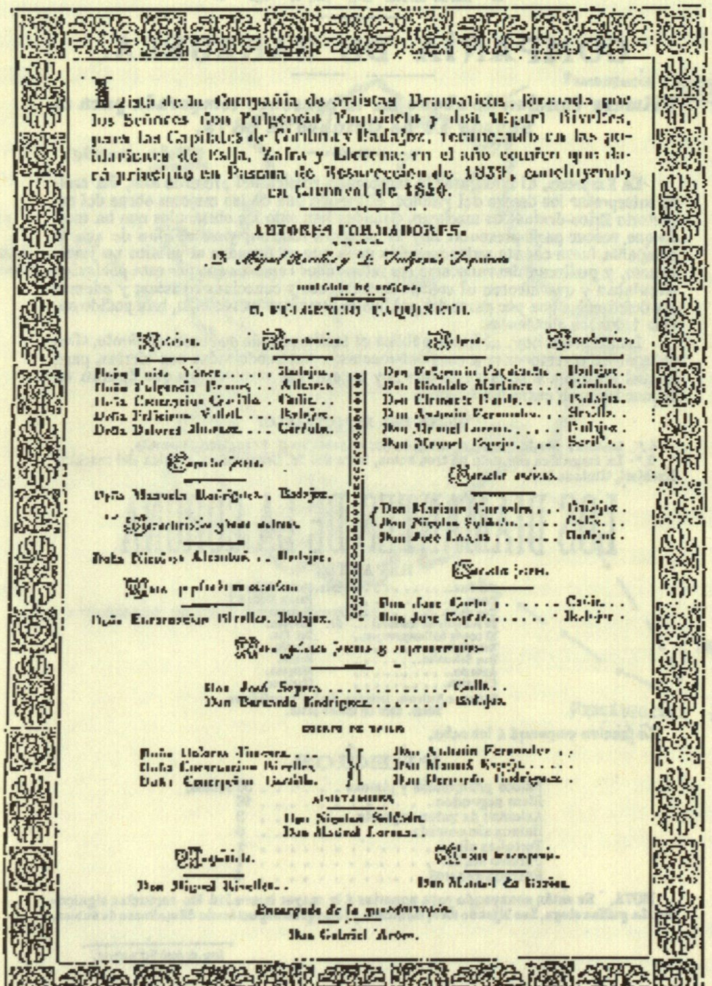
Palcos principales y plateas	36 reales.
Idem segundos	18
Asientos de palco segundo	3
Butaca sin entrada	6
Tertulias sin id	1
Paraiso sin id.	1
Entrada general	4

NOTA. Se están ensayando para ponerlas á la mayor brevedad las zarzuelas siguientes: La gallina ciega, Las hijas de Eva, Robinson y la de gran espectáculo El molinero de Subiza.

Imp. de José [illegible].

ANEXO III

COMPOSICIÓN DE LA COMPAÑÍA QUE ACTUÓ EN BADAJOZ EN LA TEMPORADA 1839/40



Lista de la Compañía de artistas Dramaticos, formada por los Señores don Fulgencio Paquinelo y don Miguel Rivelles, para las Capitales de Córdoba y Badajoz, terminando en las poblaciones de Ecija, Zafra y Llerena: en el año cómico que dará principio en Pascua de Resurreccion de 1839, concluyendo en Carnaval de 1840.

AUTORES FORMADORES.

D. Miguel Rivelles y D. Fulgencio Paquinelo

[illegible]

D. FULGENCIO PAQUINELO.

Damas.	Procedencia.	Galanes.	Procedencia.
Doña Luisa Yanez	Badajoz.	Don Fulgencio Paquinelo	Badajoz.
Doña Fulgencia Perez	Albacete.	Don [illegible] Martinez	Córdoba.
Doña Concepcion Castilla	Cádiz.	Don Clemente Pardo	Badajoz.
Doña Feliciana Vidal	Badajoz.	Don Antonio Fernandez	Sevilla.
Doña Dolores Alvarez	Córdoba.	Don Manuel Lorenzo	Badajoz.
		Don Manuel Requejo	Sevilla.

[illegible]

Doña Manuela Rodriguez, Badajoz.

[illegible]

Doña Nicolasa Alcantud, Badajoz.

[illegible]

Doña Encarnacion Rivelles. Badajoz.

[illegible]

Don Mariano [illegible] — Badajoz.
Don Nicolas Solis — Cádiz.
Don José Lagos — Badajoz.

[illegible]

Don Juan Cortes — Cádiz.
Don Juan Reyes — Badajoz.

[illegible]

Don José Segura — Cádiz.
Don Bernardo Rodriguez — Badajoz.

[illegible]

Doña Dolores Tinoco — Don Antonio Fernandez
Doña Encarnacion Rivelles — Don Manuel Requejo
Doña Concepcion Castilla — Don Bernardo Rodriguez

[illegible]

Don Nicolas Solis.
Don Manuel Lorenzo.

[illegible]

Don Miguel Rivelles.

[illegible]

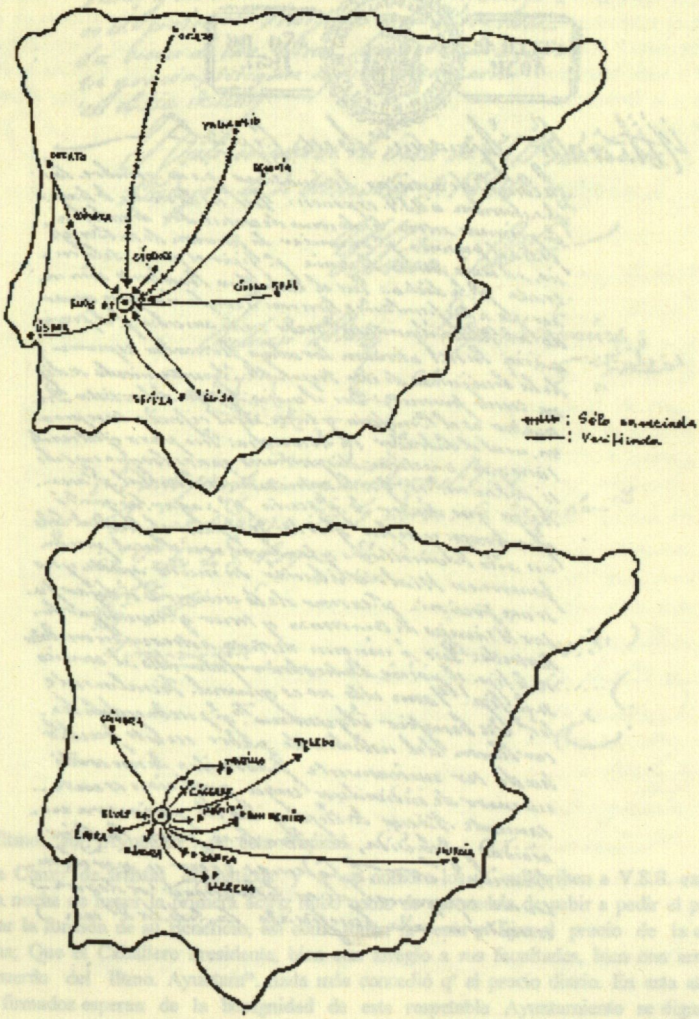
Don Manuel de [illegible]

Encargado de la guardarropía.

Don Gabriel Arón.

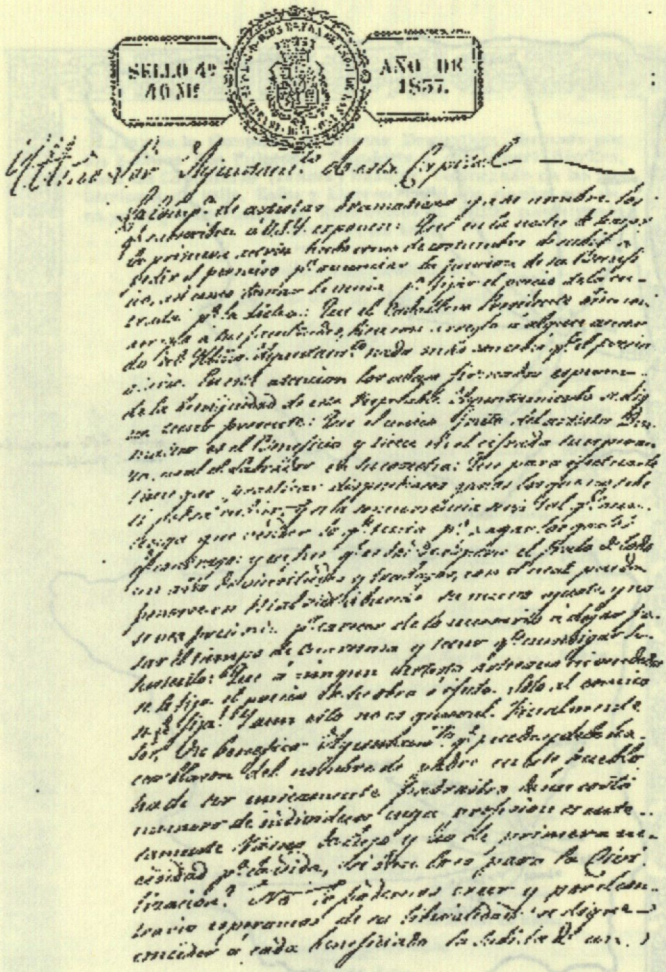
ANEXO IV

PROCEDENCIA Y DESTINOS DE ALGUNAS DE LAS COMPAÑÍAS QUE REPRESENTARON EN BADAJOZ



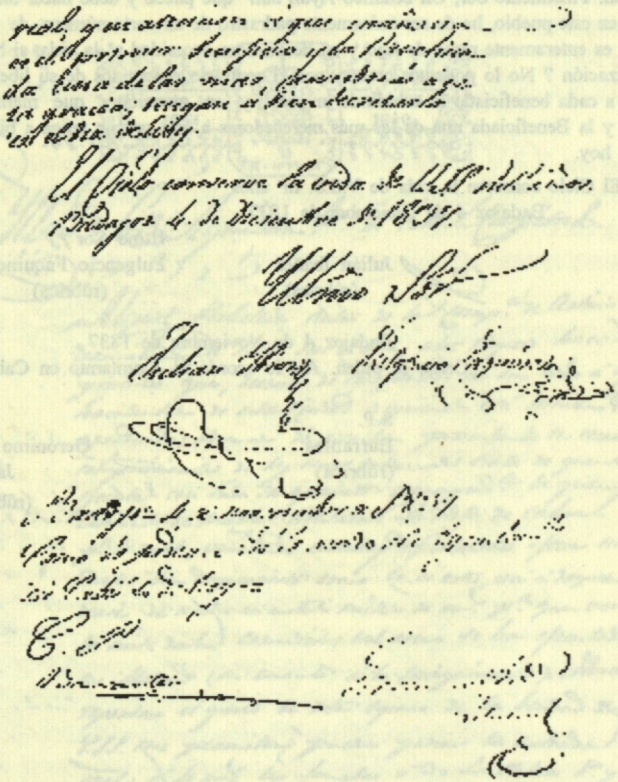
ANEXO V

SOLICITUD PARA SUBIR EL PRECIO DE LAS LOCALIDADES EN LOS DÍAS DE BENEFICIO DE LOS ACTORES



ANEXO V

SOLICITUD PARA SUBIR EL PRECIO DE LAS LOCALIDADES EN LOS DÍAS DE BENEFICIO DE LOS ACTORES



«Iltmo. Sor. Ayuntam[to]. de esta Capital.

La Comp[a] de artistas dramáticos y a su nombre los q[e]. subscriben a V.S.S. exponen: Que en la noche de hayer la primera actriz hubo como de costumbre de subir a pedir el permiso p[a] anunciar la función de su Beneficio, así como tomar la venia p[a] fijar el precio de la entrada p[a] la dicha; Que el Caballero Presidente, bien con arreglo a sus facultades, bien con arreglo a algún acuerdo del Iltmo. Ayuntam[to]. nada más concedió q[e] el precio diario. En esta atención los abajo firmados esperan de la benignidad de este respetable Ayuntamiento se digne tener

presente:Que el único fruto del artista Dramático es el Beneficio y tiene en él cifrada su esperanza,cual el labrador de su cosecha; Que para efectuarle tiene que practicar dispendiosos gastos, los que no sabe si podrá cubrir, y si la concurrencia será tal q^{e}. aun tenga que vender lo q^{e} tenía p^{a} pagar los gastos q^{e} contrajo; y en fin q^{e}. es donde espera el fruto de todo un año de vicesitudes y trabajos con el cual pueda ponerse en Madrid a buscar su nuevo ajuste y no se vea precisado p^{r} carecer de lo necesario a dejar pasar el tiempo de Cuaresma y tener q^{e} mendigar su sustento; Que a ningún artista artesano ni vendedor se le fija. Y aun esto no es general. Finalmente Sor, Un benefico Ayun tam^{to} que puede y debe hacer blasón del nombre de padre en este pueblo, ha de ser únicamente padrastro de un corto número de individuos cuya profesión es enteramente ramo de lujo y no de primera necesidad p^{a} la vida, si bien lo es para la Civilización ? No lo podemos creer y por el contrario esperamos de su liberalidad se digne conceder a cada beneficiado la subida de un real; y en atención a que mañana es el primer beneficio y la Beneficiada una de las más merecedoras a esta gracia; tenga a bien decretarlo en el día de hoy.

El Cielo conserve la vida de V.S.S. m^{s} años
Badajoz 4 de Diciembre de 1837

Julián Ibáñez
(rúbrica)

Iltmo Sor
Fulgencio Faquineto
(rúbrica)

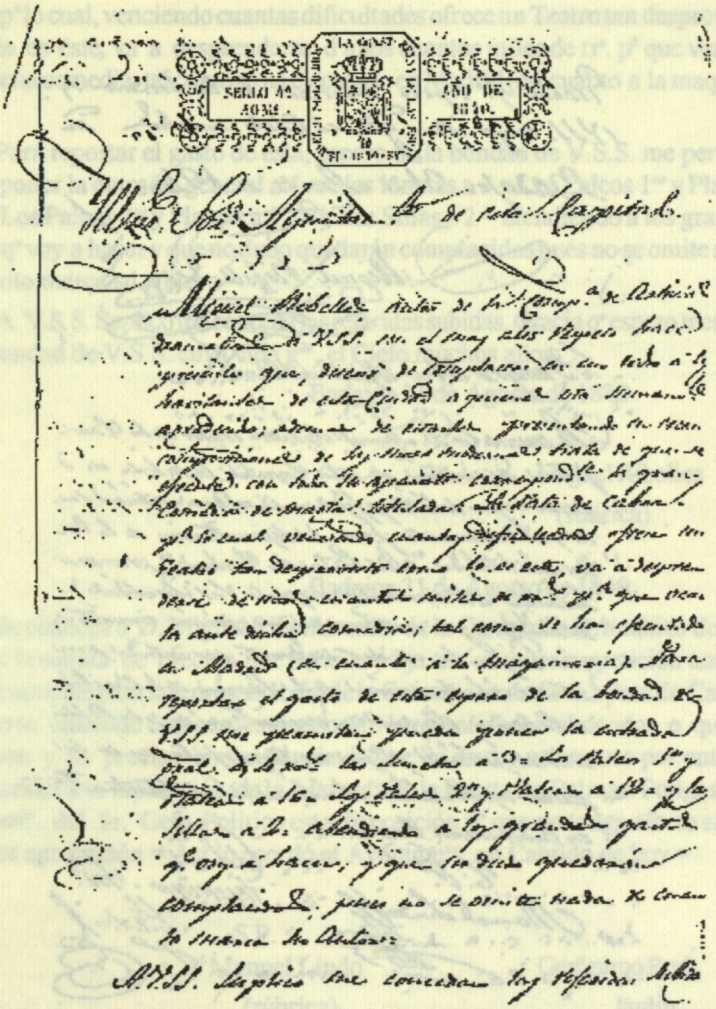
Badajoz 4 de Noviembre de 1837
Como lo piden. Así lo acordó el Ayuntamto en Cabildo de hoy.

S.P.
Barrantes
(rúbrica)

Gerónimo Rod^{r}
Jaulin
(rúbrica)

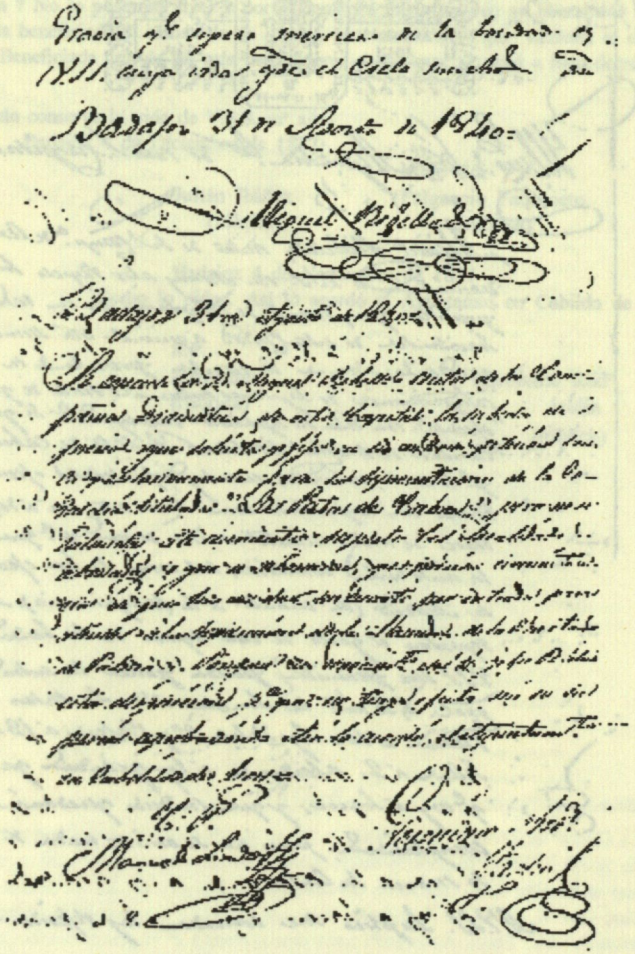
ANEXO VI

SOLICITUD PARA SUBIR EL PRECIO DE LAS LOCALIDADES PARA COMPENSAR *LOS GASTOS POR LA PUESTA EN ESCENA DE* LA PATA DE CABRA



ANEXO VI

SOLICITUD PARA SUBIR EL PRECIO DE LAS LOCALIDADES PARA COMPENSAR *LOS GASTOS POR LA PUESTA EN ESCENA DE* LA PATA DE CABRA



* Firma Sr. Apuntador de esta Capital.

« Iltmo. Sor. Ayuntam^to^. de esta Capital.

Miguel Ribelles autor de la Comp^a^ de Artistas dramáticos a V.S.S. con el más alto respeto hace presente que, deseoso de complacer en todo a los habitantes de esta Ciudad a quienes está sumamte agradecido; además de estarles presentando en escena composiciones de las más modernas, trata de que se ejecute con todo su aparato correspond^te^. la gran comedia de magia titulada: La Pata de Cabra p^a^ lo cual, venciendo cuantas dificultades ofrece un Teatro tan desprovisto como lo es éste, va a desprenderse d unos cuantos miles de rr^s^. p^a^ que vean la ante dicha comedia, tal como se ha ejecutado en Madrid (en cuanto a la maquina ria).

Para reportar el gasto de esta, espero de la bondad de V.S.S. me permita pueda poner la entrada general a 4 rr^s^. las lunetas a 3 = Los Palcos 1^os^ y Plateas a 16 = Los Palcos 2^os^ y Plateas a 12 = y Las Sillas a 2 = atendiendo a los grandes gastos q^e^ voy a hacer y que no dudo quedarán complacidos pues no se omite nada de cuanto marca su Autor.

A. V.S.S. Suplico me conceda las referidas subidas. Gracia q^e^ espero merecer de la bondad de V.S.S. cuya vida g^de^. el Cielo muchos años.

Badajoz 31 de Agosto de 1840

Miguel Ribelles
(rúbrica)

Badajoz 31 de Agosto de 1840

Se concede a D. Miguel Ribelles autor de la Compañía Dramática de esta Capital la subida de precios que solicita y fija en su anterior petición unica y exclusivamente para la representación de la Comedia titulada «La Pata de Cabra» pero no se entiende este aumento respecto las localidades abonadas o que se abonasen y es precisa circunstancia de que ha de dar un cuarto por entrada para atender a la reparación de la Alameda de la Puerta de Palmas. Pongase en conocim^to^. del Sr. Gefe Político esta disposición p^a^ que no tenga efecto sin su superior aprobación = Así lo acordó el Ayuntam^to^. en Cabildo de hoy =

S.P.
Manuel Lindo
(rúbrica)

Gerónimo Rod^r^.
Jaulin
(rúbrica)