

EL TEATRO COMO LUGAR UTÓPICO EN EL SIGLO XIX

THEATRE AS A UTOPIAN PLACE IN THE 19TH CENTURY

Carlos Ferrera Cuesta*

Universidad Autónoma de Madrid (UAM), España

RESUMEN: El artículo aborda la relación entre el teatro, una de las principales actividades de ocio en el siglo XIX, y la utopía. Los textos y sus representaciones alteraron las convenciones de espacio y tiempo y presentaron imágenes de significado utópico. Además, las salas fueron un lugar donde todo era posible. La carga emocional de las obras reforzó en la audiencia el sentimiento de pertenecer a una comunidad ideal. Ese aspecto animó al Estado a utilizar el teatro para crear una ciudadanía virtuosa, aunque también a controlar su comportamiento y evitar las perturbadoras consecuencias sociales y políticas de vislumbrar posibilidades utópicas dentro de las salas.

PALABRAS CLAVE: utopía, teatro, ucronía, audiencias, siglo XIX.

ABSTRACT: *This article deals with the relationship between theatre, one of the main leisure activity in the 19th Century, and the utopia. Both, written texts and performances changed space and time standards showing images laden with utopian meaning. Furthermore, halls became a place where everything was feasible. Emotional weight of plays enhanced in the audience the feeling of belonging to an ideal community. That feature encouraged the States to take advantage of theatre in order to create a virtuous citizenship, although it also tried to check its behaviour to avoid political and social disturbing consequences of grasping utopian worlds inside the halls.*

KEYWORDS: *utopia, theatre, uchronia, audiences, Nineteenth Century.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Carlos Ferrera Cuesta. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia Contemporánea, Facultad de Filosofía y Letras, Campus Canablanco, C/Tomás y Valiente, 1 (28049 Madrid) – josecarlos.ferrera@uam.es – <https://orcid.org/0000-0002-8456-9418>

Cómo citar / How to cite: Ferrera Cuesta, Carlos (2023). «El teatro como lugar utópico en el siglo XIX», *Historia Contemporánea*, 73, 833-865. (<https://doi.org/10.1387/hc.23986>).

Recibido: 15 octubre, 2022; aceptado: 20 febrero, 2023.

ISSN 1130-2402 – eISSN 2340-0277 / © 2023 Historia Contemporánea (UPV/EHU)



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

En este texto pretendo indagar las posibilidades que ofrece el teatro en el estudio de las utopías. Según señaló Trousson, el drama sería el menos utópico entre los géneros literarios. Si bien citó algún ejemplo, como *La isla de los esclavos* (1725) de Marivaux, donde aquellos se convertían en amos al desembarcar y esclavizaban a sus antiguos amos, las utopías teatrales serían raras porque la utopía era un relato descriptivo y en tal tarea la novela se mostraba superior. El caso español parece confirmar este supuesto, sin negar la existencia de algunas piezas que presentaron de forma explícita situaciones utópicas. La sátira *La costumbres de antaño* (1819) de Manuel Gorostiza podría acogerse a tal categoría. El argumento presentaba a un reaccionario, apegado a un pasado idealizado. Sus hijos le tendían una trampa, pues, al despertar de una siesta, todo parecía indicar que había retrocedido en el tiempo con el resultado de que su casa se había transformado en una distopía; es decir, una realidad mucho peor de la vivida. Las bárbaras costumbres medievales imperantes en alimentación, modales y ocio hacían renegar, finalmente, al protagonista de sus convicciones. En el otro extremo temporal *El día de mañana* (1910) de Juan Almela Meliá presentó una sociedad feliz en la que se había llegado al socialismo pacíficamente mediante la colectivización de las tierras y de las industrias¹.

Aun reconociendo que no han abundado las utopías literarias del género, el teatro sí ha sido un espacio propicio para el desarrollo del utopismo. Este término hace referencia a la existencia de ideas e imágenes de un mundo mejor, que no cristalizan en modelos acabados de sociedades, sino que simplemente se intuyen en corrientes de pensamiento o en actividades artísticas. Respecto a las últimas, el filósofo alemán Ernest Bloch señaló que esas manifestaciones satisfacían el anhelo de esperanza del ser humano e incluyó lo teatral entre los lugares y actividades donde florecía con más fuerza el impulso de imaginar lo utópico. En las salas se producía el extrañamiento del espectador. Lo normal se volvía ajeno, todo se cuestionaba y eso conllevaba «un significado anticipatorio». La trama teatral giraba en torno a un conflicto donde la realidad podía ser y actuar de otro modo. Llevaba a escena lo que nunca y en ningún lugar había acontecido, es decir, el no-lugar y el no-tiempo de la utopía².

¹ Trousson, 1979, p. 19. Gorostiza, 1833. Almela Meliá, 1910.

² Bloch, 1977, vol. 1, pp. 309 y ss. Para la relación entre Bloch y la utopía teatral, véase Ferrera (2022).

Por tanto, en las salas se concretaron las esperanzas de la época en forma de imágenes teatrales; también lo hicieron los miedos y ansiedades del momento, por lo que proliferaron de forma simultánea imágenes distópicas. De la misma forma, el concepto de heterotopía también se ha mostrado útil a la hora de reafirmar la idea de posibilidad fomentada en el ámbito teatral. Acuñado por Foucault como un lugar de resistencia, implica, según Tompkins, un espacio donde todo es posible (gracias al texto, reforzado por el decorado, la luz y la representación), y son cuestionables las reglas cronológicas y espaciales. En ese sentido, el teatro cumpliría el papel de enclave utópico, lugar donde la utopía se vuelve realidad, siquiera de forma efímera.³

El artículo se centrará en el teatro español del largo siglo XIX, es decir el desarrollado hasta la Primera Guerra Mundial, momento en que comenzó a ser sustituido por el cine. No pretende ser un estudio exhaustivo de la dramaturgia de aquel siglo, algo imposible en un trabajo de esta extensión, sino destacar el potencial del género dramático a la hora de constituir un espacio utópico con fuerte impacto social. En efecto, en aquel periodo el teatro fue uno de los centros esenciales de la vida social y de ocio. Por ejemplo, según el *Anuario Estadístico de España* de 1866-1867, solo entre 1861 y 1867 los teatros pasaron de 293 a 335, el número de localidades de 142.572 a 169.376 y las funciones de 11.910 a 12.396⁴.

Se desarrolló en salas convencionales, en especial de Madrid y Barcelona, pero también proliferó en numerosos espacios alternativos, como casas particulares, plazas, cafés, prados, etc. Davis y Holland han denominado el siglo XIX «centuria teatral» porque esta actividad permeó la forma de ver el mundo y de concebir la actividad social y política. El teatro marcó gustos y creó tipos que se hicieron populares en otros ámbitos. Las afirmaciones sobre su paralelismo con los parlamentos fueron insistentes y políticos y actores aprendieron en los mismos manuales de Retórica. Su lenguaje contaminó al político y sirvió para erosionar los poderes instituidos. Por ejemplo, la política se interpretó, con frecuencia, en clave de falsedad y teatralidad, y, en su lugar, se configuró un modelo ideal de transparencia⁵.

Asimismo, su intensidad emocional llegó a lo político. Sorba ha señalado que en el *Risorgimento* italiano se describió el sufrimiento de los

³ Tompkins, 2014.

⁴ Arnabat (2019), p. 45.

⁵ Davis y Holland, 2007, pp. 3 y ss.

oprimidos con modos del discurso melodramático; asimismo, los abrazos entre lágrimas, habituales en las piezas, se identificaron con el sentimiento de fraternidad. Yon ha recordado el temor de las autoridades francesas de mitad de siglo, conscientes de su poder transformador, porque convertía lo imaginario en real, y por eso intentaron controlarlo con regulaciones y censuras. Feliciano Herreros y Víctor Balaguer, resaltaron esa conexión entre política y teatro, e implícitamente con la utopía, en el Congreso Internacional de Estadística de La Haya de 1869, al explicar la decadencia teatral en esas fechas, porque con el aumento de la libertad tras la Revolución de 1868 la política había reemplazado al teatro como lugar de transmisión de «ideas y aspiraciones»⁶.

Territorios de lo utópico: la escena y la audiencia

El teatro del siglo XIX fue muy descriptivo, aunque adquirió dinamismo a medida que avanzaba la centuria. Las piezas consistían, con frecuencia, en una sucesión de escenas dotadas de gran estatismo, en la línea del *tableau vivant*. Incluso en las obras cómicas, que tenían muchas entradas y salidas, los actores se centraban en la declamación con poco movimiento. Ese rasgo funcionó bien en el melodrama, un estilo que permeó todo el teatro decimonónico y en el que podemos encontrar conexiones con lo utópico. La utopía fue desde sus orígenes modernos un intento de restaurar o armonizar un orden que se consideraba dislocado a causa de procesos de intensa transformación social. En un sentido similar, el teatro adoptó el género melodramático como respuesta a un mundo donde el peso de lo religioso se había visto mermado tras los procesos revolucionarios de inicios de la centuria. El melodrama repitió una realidad dicotómica de personajes desgraciados que se enfrentaban a la tiranía con coraje y dignidad. Sus pautas estereotipadas albergaban un sentido práctico, pues permitían seguir la trama con facilidad a unos espectadores no siempre atentos. Los personajes solían vivir humildemente, a veces por un desclasamiento, fruto de un infortunio propio o de sus ancestros. El campo de batalla transcurría en las relaciones amorosas. Los amantes simbolizaban la lucha por la igualdad porque pertenecían a diferentes clases o por-

⁶ Sorba, 2011. Yon, 2017. El informe de Herreros y Balaguer, en Arnabat (2019), p. 44.

que sus sentimientos peligraban por la actuación de poderosos mezquinos. Al final, con independencia del fracaso de los protagonistas (pagado casi siempre con alguna muerte), el orden quedaba restaurado, porque el mal resultaba vencido moralmente. El melodrama no siempre planteaba un mundo mejor, sino la recuperación de una situación pasada en la que se vislumbraba una unión social armónica; algo común a muchas utopías de la época.

En el caso español, el melodrama inspiró las comedias sentimentales, luego los dramas románticos, los burgueses de la alta comedia y el neorromántico, así como el teatro social. Pudo tener, sin duda, un componente escapista, pero también perturbador por considerar que la lucha contra la tiranía era virtuosa. Incluso se lo ha considerado un mecanismo de resistencia contra el capitalismo por su crítica contra el colapso económico y moral representado por aquel⁷.

Junto a los textos, la escenografía desempeñó un rol esencial en la transmisión de significados utópicos. Poco a poco, las salas teatrales se singularizaron arquitectónicamente de acuerdo con parámetros de grandiosidad y prestigio. La escenografía tendió a representar una arquitectura monumental, elementos fantásticos y naturalezas sublimes en las que las asociaciones se multiplicaban con facilidad. En la primera mitad de la centuria se impuso la escenografía romántica, cuya impronta persistió en los demás estilos durante el resto de la centuria. Hubo predilección por los decorados con fuerte carga emocional, como cementerios, prisiones o conventos. La configuración espacial estuvo cargada de simbolismo. Los espacios abiertos se identificaron con la libertad frente a los cerrados; algo similar ocurrió con la intensidad de la iluminación. Un motivo muy repetido fue el carnavalesco, que establecía una demarcación espaciotemporal abierta a toda ocultación de identidad, y, por tanto, a toda inversión de papeles⁸.

El enfoque sobre lo utópico en el teatro no debe circunscribirse a lo acontecido en la escena, sino a lo ocurrido fuera de ella, en la audiencia. Al menos hasta la década de 1880, el público tuvo una forma muy activa de ver las obras: se comportaba con teatralidad porque se sabía observado por los demás en unas salas que no apagaban sus luces; asimismo, como veremos, el tono melodramático de muchas obras favorecía los excesos

⁷ El melodrama en España, en Ríos-Font (1997); su relación con el capitalismo en época victoriana, en Moody, 2007.

⁸ Arias Cossío, 1991, p. 101. Ballesteros, 2003, pp. 105 y ss.

sentimentales del espectador. Hubo siempre conciencia del poder del teatro para modelar las costumbres. Por ese motivo, durante la Ilustración, y, luego, en la época liberal se recurrió a él para alcanzar una sociedad ordenada y armónica. A tal efecto, se intentó inculcar los modales de sociabilidad y crear un público capaz de vivir en sociedad⁹.

Desgraciadamente, en las salas abundaron, con frecuencia, hábitos opuestos a tal pretensión. El público del siglo XVIII comía y bebía durante las representaciones, dialogaba con los actores y mostraba interés por asuntos ajenos a las obras. Los ilustrados sostuvieron la bondad de tener sentimientos y de mostrarlos. Para ello había de crearse una sensación de ilusión teatral, que se desvanecía si los comportamientos del público o de los actores distraían y sacaban al espectador de la trama. Las obras debían tener contenido moral y educador, por lo que los argumentos habían de concluir con el triunfo de la virtud y los vicios tenían que precipitar la ruina de los personajes.

En definitiva, el teatro se convirtió en un elemento clave en el sueño de una nación ilustrada. No es de extrañar que en muchas utopías escritas en el siglo XVIII ocupase un lugar relevante. Fue el caso de Lemercier de la Rivière, en cuya *L'heureuse nation ou relations du gouvernement des féliciens* (1792), todas las ciudades tenían una sala y funcionaba la censura para garantizar la representación de obras virtuosas. Aunque en el siglo XIX disminuyó esa omnipresencia, las referencias no desaparecieron. Así en la *Icaria* de Cabet (1842) los teatros eran gratuitos, mostraban una disposición democrática sin palcos y ofrecían obras instructivas y morales. Algo similar señaló Edward Bellamy en su primera versión de *Looking backward* (1889). Asimismo, muchos proyectos arquitectónicos de nuevas salas, elaborados a finales del XVIII y comienzos del XIX, imitaron las descritas en obras utópicas como en *Histoire des Sevarambes* (1677) de Denis Vairasse, o el *Icosameron* (1788) de Giacomo Casanova¹⁰.

El esfuerzo por disciplinar encontró resistencias, como quedó corroborado en la reiteración normativa en un mismo sentido, que se prolongó claramente hasta la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, todavía en 1867, el alcalde de Madrid denunciaba la existencia de espectadores que fumaban, permanecían de pie, golpeaban el suelo con bastones y proferían insultos a los actores. Ese desorden en el teatro fue caldo de cultivo de ex-

⁹ Davis, 2017.

¹⁰ Lemercier de la Rivière, 1792, vol. II, p. 61. Cabet, 1842, p. 219 Bellamy, 1889.

presiones políticas, especialmente en periodos inestables, como representaron en el caso español, la Guerra de Independencia (1808-1814) y los sucesivos momentos revolucionarios¹¹.

En las salas se criticó el poder, se alumbraron posiciones democratizadoras y, en general, existió un cuestionamiento del orden social. En su interior se desarrollaron otras formas de relación. En 1828 el superintendente de policía de Madrid denunciaba la promiscuidad de sexos en algunas de ellas que ponía en riesgo «el decoro y respeto a las costumbres y a la civilización»; también se podía ridiculizar al poder, dando localidades de mala calidad en 1850 a las autoridades que vigilaban los espectáculos¹².

Tony Fisher ha señalado que el público fue percibido desde el siglo XVI como una tempestad impredecible, especialmente si existía un líder —en este caso un actor— capaz de explotar sus instintos bajos. En Inglaterra el teatro se constituyó como lugar de comportamientos licenciosos y de revueltas. En sí mismo era perturbador del orden por representar un tiempo de ocio, algo improductivo, tanto para la Iglesia como para el Estado. El teatro se liberaba del control temporal de los gobernantes y era un enclave de libertad, lo que permitió a sectores sociales, como los artesanos, reafirmar su derecho al ocio y convertirse en una asamblea democrática¹³.

La utopía de una comunidad política vigilante

En el primer tercio del siglo XIX, coincidiendo con las revoluciones liberales, las salas sirvieron de foro para expresar posiciones políticas. Pese a la generalización de la censura, los actores la eludieron, a veces al precio de fuertes multas, con frases de doble sentido, pausas e improvisaciones; por su parte, el público lo hizo con aplausos, interrupciones o peticiones de bis. El primer liberalismo defendió el ideal de una comunidad política vigilante en la defensa de la libertad, regida por una voluntad unánime y cimentada por lazos sentimentales. Tales planteamientos fueron dejados de lado poco a poco con el triunfo de un liberalismo re-

¹¹ AVM, Inventario de Secretaría, Secc. 4, Leg. 427, Exp. 16.

¹² AVM. Corregimiento, secc. 1, leg. 246, exp. 1 y secc. 2, leg. 279, exp. 82, respectivamente.

¹³ Fisher, 2017.

presentativo, según el cual unas minorías escogidas por su preparación o propiedad tomaban las decisiones en nombre del resto de la población. No obstante, no desaparecieron del todo y reaparecieron con frecuencia en momentos revolucionarios.

El teatro reflejó ese ideal de comunidad política en la escena y en el auditorio. Así ocurrió en el Trienio Liberal. *El hipócrita pancista* (1820) de Francisco de Paula Martí mostraba un pueblo liberal interclasista, sano y alegre. En su bondad discutía con los absolutistas y triunfaba gracias a la lectura de la Constitución de Cádiz. Los absolutistas eran taimados, riosos, ambiciosos y actuaban arteramente y sin transparencia. Al final sus componendas eran descubiertas y todos festejaban la llegada de una nueva época utópica, con vítores a la constitución, la nación, el rey y la religión.

Misanropía y arrepentimiento (1805) del dramaturgo alemán Kotzebue fue una de las piezas más exitosas de la escena española en las primeras décadas de la centuria. Contaba la historia de una mujer que había dejado a su marido por otro. Vivía humildemente de su trabajo y arrepentida por aquella decisión. El marido abandonado era un noble, residente en un castillo próximo. Tras una serie de peripecias se reencontraban, se perdaban y la obra concluía con los dos abrazados en la escena. *Misanropía y arrepentimiento* fue una comedia sentimental con fuertes dosis melodramáticas. Su contenido político fue claro al postular un nuevo tipo de sociedad, fundamentada en nuevos valores. Los protagonistas eran virtuosos con independencia de su origen social, se defendía el amor entre personas de distinta procedencia social y se ensalzaba el trabajo sobre el rentismo.

Ese sentido fue, sin duda, captado por la audiencia. Según el *Diario constitucional, político y mercantil de Palma*, el público, conmovido por los avatares de los protagonistas, vitoreaba la libertad, cantaba el Trágala, la canción-símbolo del liberalismo del momento, y saludaba con entusiasmo a los ciudadanos en armas de la milicia provincial presentes en la sala. Durante la guerra contra los absolutistas, un actor detenía la función al recibir nuevas de la conquista de Lérida por el ejército liberal y entonaba canciones patrióticas que la audiencia inmediatamente acompañaba¹⁴.

Tras la restauración del régimen liberal en 1820, *El Diario Mercantil de Cádiz* informaba de que, mientras actores y actrices cantaban el

¹⁴ *Diario constitucional, político y mercantil de Palma*, 8 de marzo de 1822. La función interrumpida, en *Diario constitucional de Barcelona*, 21 de mayo de 1822.

himno nacional para conmemorar el aniversario de la evacuación de Cádiz por los franceses, el pueblo había comenzado a exigir que lo hicieran también las señoras de los palcos, representantes de las clases altas. En el relato de la vida del general liberal Torrijos, su viuda contaba la asistencia del matrimonio a la representación de la obra *Enrique III de Castilla*, cuya defensa de los fueros y su moralidad habían provocado el entusiasmo de la audiencia. Este había crecido al hacer su entrada de manera repentina el general Riego, ídolo de los sectores más radicales y enfrentados al Gobierno. En ese momento se habían cantado himnos en su honor. El público había increpado al jefe político por su negativa a que se cantase el Trágala. La tensión había crecido por momentos y la multitud había estado a punto de lincharlo, si bien la intervención del propio Torrijos los había apaciguado. *El Huracán* informaba de que, durante la representación de una ópera en julio de 1841 en el Teatro de la Cruz de Madrid, se tocaba en el entreacto el Himno de Riego. Desde las lunetas habían surgido voces pidiendo silencio, procedentes de miembros de la «bastarda aristocracia»; sin embargo, siempre según el periódico, la mayoría había exigido su continuidad y así se había hecho en los intermedios siguientes junto a otras canciones patrióticas¹⁵.

En los teatros de la época no se representaban obras aisladas, sino agrupadas en espectáculos integrados por piezas largas, obras más breves e intermedios con canciones y versos. Estos últimos fueron aprovechados para introducir las imágenes de un mundo mejor. *El Huracán* recogía una función patriótica de aficionados en Zaragoza. Durante la lectura de composiciones sobre las libertades medievales de Aragón en el intermedio, un joven patriota presentaba un pasado ideal igualitario y de poder limitado

Nuestros padres
Eran tanto como el rey
Y más que él era la ley
Del inmortal Aragón
Recuerda que la corona
El pueblo se la ponía
Y arrancársela sabía
Si hollaba su libertad.¹⁶

¹⁵ *Diario Mercantil de Cádiz*, 26 de septiembre de 1820. Sáenz de Viniegra de Torrijos, 1860, vol. I, p. 8.

¹⁶ *El Huracán*, 6 de julio de 1841.

En 1854 los jefes de las barricadas del cantón de Hospicio invitaban a las autoridades a una función en el Teatro Lope de Vega. Su objetivo era socorrer a los heridos, viudas y huérfanos, damnificados durante los conflictos previos a la caída de los moderados y a la llegada al poder de Espartero. Se apelaba a la comunidad política a exhibir su virtud, ayudando a las víctimas, y a escenificar el triunfo de la libertad. Esa tarea parecía asegurada, porque, se indicaba, los propios actores habían participado en las jornadas revolucionarias. Asimismo, se ponía a la venta el himno «A la Libertad», dedicado al progresista Evaristo San Miguel, a fin de que todo el mundo pudiese cantarlo simultáneamente¹⁷.

Con el triunfo del liberalismo representativo no desapareció lo utópico de la escena. El drama romántico de *La Conjuración de Venecia* (1830) de Francisco Martínez de la Rosa hizo una defensa encendida de la libertad. Respondía al ideal político liberal que describía la lucha de todo el pueblo veneciano por conseguirla, desde los «nobles de valía» al pueblo bajo. La pieza transcurría en 1310, momento en que unos conjurados intentaban derribar la tiranía oligárquica. La realidad veneciana reunía rasgos distópicos, pues a la falta de libertad se sumaban otras penalidades: la hambruna, pérdidas territoriales y, sobre todo, ausencia de sentimientos. El corazón del gobernante se «había secado» por haber perdido a su familia años atrás, capturada por los infieles. Recordando lo comentado sobre la política como farsa, sus secuaces llevaban máscaras, aprovechando que la acción se desarrollaba en tiempo de carnaval. Por el contrario, los conjurados alardeaban de transparencia al quitárselas al comienzo de la obra. Formaban una comunidad sentimental. Eran amigos, profesaban las mismas ideas y, como los ciudadanos virtuosos de cualquier utopía ilustrada, estaban dispuestos a sacrificar su vida por la libertad de la patria. Aderezaba la trama la consabida historia de amor de unos personajes frágiles y bondadosos: Laura, dominada por sus emociones, desempeñaba un papel pasivo, y Ruggiero, pobre y huérfano, se convertía en líder del complot. Desgraciadamente, una traición desbarataba la conspiración y los conjurados eran ajusticiados. Se mantenía la distopía, aunque el desenlace abría una cierta esperanza de justicia, pues el tirano también moría de dolor al descubrir que Ruggiero era su hijo perdido, abriéndose un horizonte promisorio para la atribulada Venecia.

El anhelo de libertad y fraternidad se expresó mediante alegorías, metáforas y finales felices. Hemos visto el papel de las máscaras y de la traición en

¹⁷ AVM, Inventario Secretaría, Secc. 4, Leg. 104, Exp. 61.

La conjuración de Venecia, como símbolo de la política opresiva. Las escenas transcurrían en cárceles y cementerios para retratar la distopía. Por el contrario, en *El terremoto de la Martinica* (1859), adaptación de una obra francesa muy popular en los años centrales de la centuria, se contaba un final feliz. El argumento melodramático incluía esclavos que se liberaban, amos infames que obstaculizaban el amor de los protagonistas, personajes débiles oprimidos. Al final todo se resolvía satisfactoriamente. La cárcel, donde había estado encerrada la protagonista, se derrumbaba en la última escena a causa del cataclismo. La escenografía reproducía las olas del maremoto, que inundaban el calabozo, y se identificaron por la prensa con el empuje de la libertad. Bajo los escombros quedaba el malvado de la obra, cuyo principal rasgo era la falsedad, pues había asegurado ser propietario sin tener títulos¹⁸.

Una comunidad ideal de orden

La audiencia desordenada fue paulatinamente controlada en un proceso coincidente con la consolidación de los estados liberales. Por ejemplo, se prohibió mediante una real orden de 1836 las expresiones políticas en las salas, así como todo aquello que atentase contra la moralidad. A lo largo de la centuria, la censura estuvo presente con diferentes intensidades en cuanto al número de censores o el rigor en el desempeño de su papel. Junto a las medidas represivas, la consolidación social de la clase media emergente supuso el cambio de gustos y contribuyó a la progresiva desaparición de los comportamientos disruptivos.

El teatro adquirió un carácter respetable en toda Europa a mediados de la centuria. Apareció un nuevo ideal de audiencia, que ya no era la comunidad activa que ejercitaba su libertad protestando y vivía una fraternidad política. En su lugar, las salas se convirtieron en espacio de exhibición de una comunidad pasiva. No perdieron su carácter de enclave ideal con la mercantilización. Sin embargo, ese ideal se privatizó en cierto sentido, pues las salas alimentaron y muchas veces colmaron las expectativas al transformarse en un lugar de posible ascenso social a través del matrimonio. Algo que explicó la oposición al oscurecimiento de aquellas salas durante los espectáculos (hasta 1888 en España), la tolerancia con el

¹⁸ Tirado, 1859.

deambular del público por el edificio durante las representaciones (hasta 1913), y la intensa asistencia de las hijas casaderas a las funciones¹⁹.

No obstante, junto a aquellos objetivos más prosaicos, la audiencia conservó su carácter de juez, si bien dentro de los parámetros del mercado. De manera exitosa, pues los autores se preocuparon por las respuestas del público y buscaron los efectos capaces de garantizar su aprobación²⁰.

Según Fischer-Lichte, el espacio de representación devino un área separada del resto de la vida social, mucho más descarnada e insatisfactoria, y lugar de cumplimiento de los ideales proyectados de los espectadores individuales. El teórico Garnier insistió en la necesidad de separar la escena del público y de acoger a aquel en edificios grandiosos donde el «espectador tuviera impacto moral». El arte debía avanzar por delante de la política porque su fin era la felicidad pública, alcanzable solo con ideas elevadas, «como las presentadas en el teatro». Así se lograban «hombres grandes y naciones gloriosas fuera de teorías subversivas»²¹.

En el interior, las salas se convirtieron en el ámbito de lo bueno y bello. El espectador mejoraba y el contacto con otros producía el milagro de la creación de una comunidad renovada. Así lo expresó Juan Lombía, autor, actor y empresario teatral, que, todavía en 1845, lamentaba el descontrol de los espacios pequeños porque dificultaban la sensación de ilusión. Por el contrario, el buen teatro permitía la transformación moral del público

... porque en el teatro es donde el egoísmo pierde todo su imperio, y hasta el malvado desea el triunfo de la inocencia; el individuo puede preferir los vicios, pero el público solo ensalza las virtudes; el artesano aislado y solo consigo mismo puede ser ignorante; rodeado de los demás adquiere un nuevo ser. Y los mismos que en una plaza pública representarían unidos la fuerza física y terrible, en el teatro representan la fuerza moral unitaria a la cual todo debe someterse.²²

Ese milagro transformador traía al presente la utopía que el liberalismo colocaba en un futuro distante. En ese sentido, según el teórico teatral Andrés Prieto, se pretendía que el público soñase con un mundo ficticio, pero aceptado temporalmente como real²³. Años más tarde, el filósofo

¹⁹ Cortizo, 2019.

²⁰ Sorba, 2006.

²¹ Fischer-Lichte, 1999, pp. 324 y 200-204. Garnier, 1871, p. 13.

²² Lombía, 1845, p. 145.

²³ Prieto, 1835, p. 149.

Francisco de Paula Canalejas hablaba del teatro como lugar de «éxtasis y arrobamiento del alma que abandona lo prosaico y se eleva a las ideales regiones de la belleza poética». Según Canalejas, el teatro español estaba definido por esa idealidad del deber ser, por la aspiración a un mundo perfecto que llevaba a huir del drama centrado en mundos reales²⁴.

En ningún texto aparecía la palabra utopía, porque la sociedad liberal decimonónica denigró el término, lo equiparó con anarquía y disolución social. Eso no implicó la renuncia a un horizonte mejor, al alcance tras un proceso de educación y enriquecimiento económico generalizado. El teatro debía enseñar el camino a ese ideal, lo que excluía toda función de entretenimiento meramente escapista. Julio Nombela definía el género como una síntesis o «manifestación finita de lo infinito de la Idea, de la naturaleza, de la historia y del arte mismo» y lamentaba —lugar común de la centuria— la crisis teatral por la falta de ideales en las obras. Así ocurría con los cafés teatro, una muestra de la apertura del género a públicos más amplios, acontecida en la década de 1860, donde, según Nombela, la gente solo iba a divertirse con piezas de poca calidad y mal representadas²⁵.

El arte de hacer fortuna de Tomás Rodríguez Rubí fue un modelo de obra utópica liberal para aquel tipo anhelado de espectadores. La pieza fue precursora del género de la alta comedia, o teatro para la nueva clase media de mediados de siglo, que redujo la intensidad melodramática y tendió a finales felices. La obra se estrenó en 1846 y volvió a las carteleras en 1868, 1874 y 1883, en momentos de crisis y de preocupación por la moralidad social.

La historia transcurría en la casa de un marqués, símbolo de la tiranía porque imponía un matrimonio de conveniencia a su hermana. La obra retrataba la posibilidad de ascenso social a través de las peripecias de dos pretendientes: uno, un pícaro que se enriquecía con habilidad aprovechando la especulación, pero empleaba su fortuna en el bien del país; el otro, más honesto no se separaba de la senda del honor y el trabajo para escalar posiciones sociales. Al final ambos consumaban sendos matrimonios por amor con jóvenes nobles, y atestiguaban una armonía social en que la nobleza aceptaba unirse a clases más bajas. Asimismo, a lo largo

²⁴ Canalejas, 1875, p. 63.

²⁵ El ideal de Nombela, en *El Teatro*, 25 de abril de 1880, p. 9; la crítica a los cafés teatro, en *Siglo Ilustrado*, 7 de junio de 1868.

del texto, uno de los personajes femeninos exponía las pautas de un buen gobierno: ser justo y atender a todos para lograr la aquiescencia general²⁶.

En suma, el teatro se vio como la herramienta esencial de construcción de una comunidad armónica utópica liberal. Esa percepción, según han señalado Davis y Emeljanow para el caso londinense, alimentó en la época un mito de progreso, basado en la idea de que cualquier audiencia se transformaba al ver buenas obras.²⁷

El teatro neorromántico en la Restauración siguió la misma estela. Combinó la tragedia con el melodrama y se centró más, al igual que la alta comedia, en asuntos cotidianos. Según Moisand, con la vuelta de los Borbones en 1875 la estabilización del régimen político contrastó con el conflicto de ideas en el ámbito cultural. La dramaturgia quedó en manos de autores más liberales que cuestionaron muchos de los supuestos sociales del momento²⁸.

Aquel teatro reflejó las ansiedades de una clase media consolidada con el triunfo del orden liberal. Su tono sombrío quedó patente en los escenarios distópicos, recogidos por sus autores más críticos. Echegaray, Eugenio Sellés o Leopoldo Cano escribieron en el último tercio del siglo XIX. Muchas de sus obras fueron alabadas desde opiniones reformistas e incluso por socialistas y anarquistas por la crítica social que incorporaban. Su trabajo tuvo un cierto tono antimoderno: el típico de intelectuales de clase media, hostiles a algunas tendencias del capitalismo contemporáneo, cuyos precedentes se encontraron en el Romanticismo y culminaron en el Modernismo finisecular.

Tales autores censuraron el ansia de enriquecimiento, la especulación y la usura; también la hipocresía social de quienes condenaban conductas de las que tampoco ellos estaban eximidos. Coincidieron con obras de diferente escuela, como el sainete *El arte por las nubes* (1871). Escrita por Tomás Luceño, denunció la mercantilización que prostituía el arte y concluyó con una alabanza de aldea. Tras pasar estrecheces en la ciudad, la imagen final utópica presentaba a los protagonistas que regresaban al campo, donde un aldeano bonachón los agasajaba con un banquete²⁹.

En el teatro neorromántico la mujer constituía el eslabón débil y perturbador. Su debilidad congénita, visible en mudanzas inexplicables de

²⁶ El Gobierno ideal, en Rodríguez Rubí, 1851, p. 85.

²⁷ Davis y Emeljanow, 2005, pp. 97 y ss.

²⁸ Moisand, 2013, p. 49.

²⁹ Luceño, 1871.

comportamiento, le impedía resistir el acoso de hombres sin escrúpulos. No hay que olvidar la función educativa de aquel teatro para un público que acudía en familia a unas salas, donde la presencia de hijas casaderas fue una constante tras la consolidación y aburguesamiento del teatro en España a mediados de siglo. Tales jóvenes se encontraban con las consecuencias de la debilidad femenina, que alcanzaban a sus descendientes, con el resultado de la ruina, el deshonor y algunas muertes³⁰.

Esculturas de la carne (1883) de Eugenio Sellés representó bien ese tipo de obras. La historia contrapuso a Benigno, agiotista, con negocios ferroviarios sostenidos por subvenciones y conexiones políticas garantizadas por su condición de diputado, con su hijo Miguel, idealista y partidario de reformas que «purificasen el país como el viento». La llegada a la casa de un par de ambiciosos consumaba la ruina familiar. El más joven, Juan, seducía a la hija de Benigno, se casaba con ella y precipitaba su desgracia, porque después se sentía atraído por la madrastra de su esposa. Su tío Víctor acababa arruinando a Benigno al maniobrar en las Cortes para evitar la aprobación de un proyecto de ley ferroviaria en el que este había depositado gran parte de su capital. Al final, Miguel actuaba de juez y mataba a Juan.

En definitiva, el desenlace implicaba una situación distópica de ruina y deshonor desde el punto de vista de una clase media liberal. No obstante, de acuerdo con la lógica melodramática, quedaba una cierta esperanza en la restauración del orden y el honor, representada por la muerte del villano.

La eclosión de una comunidad festiva

Desde los años 1860 con el desarrollo urbano y capitalista aumentó el número de salas y la asistencia a los teatros, aunque, en ocasiones, se agudizó también la segregación social entre los espacios teatrales. Crecieron las empresas regidas por una óptica del beneficio. En muchas partes de Europa surgieron espectáculos no enteramente teatrales, como los *music halls*, *vaudevilles* y los cafés cantantes. En general, reflejaron el dinamismo de la modernidad en obras de gran espectacularidad con música, bailes y mujeres hermosas, donde las audiencias recuperaron su papel activo.

³⁰ Ríos-Font, 1997.

La conexión entre música y utopía parece fuera de toda duda. Como un arte con poca referencialidad, salvo en los casos de la música descriptiva, se mueve en el reino de lo abstracto. Sin embargo, como ha señalado Celsa Alonso, presenta un elevado poder connotativo; es decir, tiene una gran capacidad de generar asociaciones culturales y emocionales. Por ese motivo, es muy eficaz a la hora de crear paisajes, evocar nostalgias y construir identidades colectivas sustentadas en estados de ánimo. A tenor de esto más que mostrar la utopía, la música permitiría sentirla³¹.

Esos géneros festivos y populares transcurrieron en unos espacios de felicidad que reunían condiciones de confort, raras en la vida cotidiana, como calefacción o asientos cómodos. Las obras transcurrían en ambientes sugerentes que trasladaban al espectador a lugares exóticos, plenos de posibilidades, como islas lejanas o el espacio sideral.

Dyer ha encontrado una conexión con la utopía en este escapismo y en la pretensión de satisfacer deseos. Anhelos prometidos por el capitalismo, pero no siempre cumplidos: de abundancia, transparencia en las relaciones o disfrute en comunidad. Según Bailey, estos espectáculos musicales, centrados aparentemente en un mero entretenimiento, reforzaron el utopismo tradicional de la cultura popular con sus ansias de abundancia y plenitud. Representaron la versión modernista popular y tuvieron como escenario la ciudad. Si esta se había identificado como el lugar de corrupción en la tradición melodramática, ahora se normalizaba y las escenas se trasladaban de las viviendas privadas a las calles. Ciertamente, lo hicieron de forma ambigua, pues exhibieron un gran conservadurismo en temas de género o raza; asimismo, una de las virtualidades del escapismo, como demuestra el caso del carnaval, es reforzar un orden social que solo se cuestiona episódicamente. Sin embargo, también generaron espacios de libertad, satirizaron con la ironía y la inversión muchos roles sociales e implicaron una democratización del ocio³².

En España existía una poderosa tradición de teatro breve de pantomimas, comedias de magia y piezas musicales, que tuvo una impronta utópica, como quedó de manifiesto en su predilección por las edades de oro y los futuros ideales, también matizados por un enfoque irónico. Al igual que los melodramas, tendieron a simplificar la realidad social. Así lo corroboró la comedia de magia *La pata de cabra*, una pieza de clara orientación libe-

³¹ Alonso, 2010, pp. 38 y ss. Para el sentimiento de la utopía, véase Flinn, 1992, p. 101.

³² Dyer, 2002, pp. 19 y ss. Bailey, 1998.

ral. Escrita en 1829 por Juan de Grimaldi fue seguramente la obra más vista de todo el siglo XIX español. A lo largo de la trama aparecían amores importunados por personajes, como Don Simplicio, simpatizante del carlismo; surgían dioses mitológicos, bailes populares, vuelos por los aires y todo un mundo fantasioso, escenificado gracias a las continuas mejoras técnicas experimentadas por el teatro de la época. Un viaje a la Luna y la descripción de su sociedad ideal propiciaba una inversión con rasgos humorísticos, pero también con la consiguiente crítica a la realidad del momento

«... los amantes son constantes; los esposos son fieles; no engañan los mercaderes; no votan los soldados; los oficinistas hablan a todos de buen modo [...]. En el comer, el vestir, y hasta en las diversiones públicas, prefieren los lunáticos las cosas nacionales a las extranjeras [...]. Allí la literatura está en honor. Todos los hombres de talento son ricos, y todos los ricos son hombres de talento. Los periodistas hablan con imparcialidad de las cosas que pueden juzgar, o callan acerca de las que ignoran. La polémica es urbana. Todo al revés, amigo mío, todo al revés; en fin, allí no son necios los que escriben comedias de magia».

El parlamento final sintetizaba los principios de una utopía liberal

... ninguna fuerza puede imponerse a la felicidad que solo pueden asegurar el corazón de una esposa, el cariño de los hijos, la paz de la conciencia, la influencia del mérito, la cultura de las letras y de las ciencias, y sobre todo la virtud, el honor.³³

En los años 1860 quien mejor representó en España este estado de cosas fue la compañía de los Bufos del empresario Francisco Arderius. En una muestra de la influencia cultural francesa en la centuria, importó de Francia las operetas de Jacques Offenbach y exhibió un espíritu empresarial que le permitió cosechar grandes éxitos entre 1866-1872 con espectáculos atrevidos y vistosos a precios moderados. Atendió a un público interclasista, mayoritariamente de la incipiente clase media de Madrid y Barcelona. Su concepción comercial del espectáculo quedó bien reflejada en la adquisición de los Campos Elíseos, inaugurados pocos años atrás en el norte de la capital. Con un nombre de clara resonancia utópica, copiaron los creados por Offenbach en París al calor de la Exposición Univer-

³³ Grimaldi, p. 56; un estudio, en Gies, 1988.

sal de 1855. Se concibieron como un paraíso de consumo y ocio, donde se aglomeraban teatros, cafés, paseos, lagos artificiales y números circenses.

Si *La pata de cabra* había presagiado el comienzo de la revolución liberal de la década de 1830, este tipo espectáculos anunció tendencias democráticas, patentes en la Revolución de 1868. Esa fue, al menos, la opinión de Pérez Galdós

Aquella confusión de clases producida por la peseta niveladora, aquella democrática invasión que hace en las butacas el público de los conciertos a la intemperie, ocupándolas indistintamente con cierto desenfado republicano, es muy agradable; los acomodadores, incorruptibles guardianes de aquella propiedad, desaparecen para dar paso a las turbas, que corren a arrellanarse en los sitios, donde otros días la riqueza se sentaba cómodamente.³⁴

Las piezas teatrales llevaron a escena el tradicional sueño utópico de abundancia, propio de Jauja, con decorados profusos, bellas mujeres, humor, música e irreverencia. Arderius imitó la ambigüedad de Offenbach. Ambos reflejaron el entusiasmo utópico del liberalismo por los avances tecnológicos, la expansión financiera internacional y el oropel de las grandes exposiciones, vividos en el II Imperio francés y bajo el gobierno de la Unión Liberal en la España de Isabel II; sin embargo, también ridiculizaron a sus gobernantes, convertidos en dioses olímpicos para eludir la censura, y sometieron a la sociedad a una crítica ácida. En *El joven Telémaco* (1866), de Eusebio Blasco, Venus y la ninfa Calipso, que estaba arruinada por haber invertido en la Bolsa madrileña, no eran más que unas mujeres avejentadas y feas, fácilmente engañadas por Telémaco, caracterizado como un hombre del pueblo. En *El Potosí submarino* (1870), cuyo argumento sirvió para denunciar las sociedades de crédito, el protagonista bajaba al fondo del mar donde encontraba un mundo idealizado, propio de la utopía republicana igualitaria y federal del momento, con un sistema descentralizado, encabezado por el príncipe de los anfibios. Allí «todo el mundo mandaba», se repartía «por igual» el botín de los naufragios, y había matrimonio civil. Asimismo, incluía referencias a Julio Verne y a sus novelas de ciencia-ficción³⁵.

³⁴ El artículo de Galdós apareció en *La Nación*, 22 de junio de 1865; tomado de Cortizo, 2019, p. 88.

³⁵ Blasco, 1866. García Santiesteban, 1870. Cortizo, 1998, p. 412.

En los años siguientes se desarrolló el teatro por horas, que desembocaría en el género chico, una categoría amplia que en su faceta musical incluyó sainetes líricos, revistas y zarzuelas. Todos giraron en torno al pueblo, que pudo acudir a esos espectáculos por lo asequible de las localidades, y se convirtió en el protagonista de las historias. Versteeg ha señalado el carácter conservador de aquellas obras, pese a incluir algunas críticas, porque explicaron todos los problemas sociales en clave moral. Su carácter realista sirvió para fomentar mitos, como el del pueblo honrado y trabajador, el valor de la familia y la mujer española tradicional, el patriotismo y la idealización de las regiones³⁶.

Sin embargo, como había ocurrido con todo el teatro popular anterior, las improvisaciones de los actores, en un clima creciente de libertad de expresión, ampliaron el significado de las obras con un sentido más perturbador y los sectores más conservadores atacaron, en ocasiones, el género por inmoral. Por otra parte, su estructura narrativa, sobre todo en las revistas, consistió en una sucesión de escenas fijas por las que circulaban numerosos personajes. En aquellas, en especial en las finales, proliferaron las imágenes utópicas³⁷. A través de ellas, el género abordó las preocupaciones del momento: el problema social, la cuestión de la mujer, los nacionalismos alternativos o la necesaria regeneración del país. Por ejemplo, en *El siglo que viene* (1876) se presentaba un Madrid del siglo XXI con un elevado desarrollo tecnológico, sin cesantes y con relaciones fraternales entre las naciones. Los protagonistas, provenientes de dos centurias atrás, mostraban con ironía un cuadro utópico de la España de la Restauración, pues los ministros velaban por el interés público, no había deuda y la gente trabajaba. En *ABC* (1908) de Perrín y Palacios, tras someterse a crítica a varios políticos dinásticos, una carrera de veleros concluía con el triunfo de uno llamado *Libertad*. La escena final apuntaba una utopía tecnológica. Transcurría en un río Manzanares canalizado, rodeado de grandes edificios, fuentes luminosas, puentes colgantes, banderas y acorazados disparando cañonazos³⁸.

³⁶ Versteeg, 2000.

³⁷ Barce, 1996-1997.

³⁸ Ramos Carrión, 1876. Perrín y Palacios 1908. Para la abundancia de las imágenes utópicas en la zarzuela, véase Ferrera, 2015.

El teatro, creador de identidades territoriales

En el apartado anterior hemos visto que la comunidad festiva, creada en las salas teatrales en la segunda mitad del siglo XIX, tendió a percibirse en términos nacionales. Años atrás el romántico Durán había señalado que el teatro expresaba el modo de ser de los habitantes de un país y sus necesidades morales. En la sala se hacía efectivo el ideal utópico de la unidad de los diversos habitantes de un territorio en una comunidad única y armónica; un proceso acrecentado con el acceso de público con niveles económicos más bajos. En Francia se hablaba en 1847 de que en las salas se lograba la unión de todas las clases de la sociedad y su mejora moral.

Hasta en las aldeas más insignificantes hay teatros donde todos con independencia de su clase, cultura o género se ríen o se emocionan juntos... El teatro produce ese milagro: es la fraternidad y es también la igualdad... Es un museo viviente del pasado, donde se reproduce el pasado en espíritu y forma, se retrata el presente y puede trazarse la senda del futuro.³⁹

En muchos países creció la demanda de instaurar un teatro nacional, que, incluso, apareció antes de la formación del propio Estado. Fue el caso de los teatros nacionales de Oslo, Helsinki, Dublín o Praga, que colaboraron con los movimientos nacionalistas locales. Sus promotores demandaron la representación de obras en las lenguas autóctonas y acabar con la hegemonía escénica del teatro francés y la ópera italiana.

Los estados recurrieron a ellos en sus proyectos nacionalizadores. Por ejemplo, el director del teatro de Hamburgo a finales del siglo XVIII defendió que el teatro debía socorrer al Estado a la hora de transformar al «hombre salvaje» en «amigable, ciudadano y patriota». A lo largo de aquel siglo muchos teatros de corte del área germana se constituyeron en teatros nacionales, subvencionados por el Estado. El poeta Christoph Martin Wieland resumía el sentido de tales decisiones, al defender la representación de obras en alemán por su poder mágico a la hora de consolidar una comunidad nacional

¡Qué sería más natural que los espectadores alemanes sintiendo el más vívido placer al verse transportados, como por una varita mágica, a su propio país, a sus queridas ciudades, entre su gente y sus ancestros,

³⁹ Durán, 1828. La visión francesa, en Yon, 2017.

entre gente con la que se sienten en casa y que les muestran los rasgos que caracterizan a su nación!⁴⁰

Asimismo, se reivindicó el establecimiento de escuelas de actores. La profesión había sido tradicionalmente vilipendiada como un oficio menor, propio de personas de moral dudosa y conductas ligeras que en coyunturas de inestabilidad política podían tener un poder perturbador. El programa de las nuevas escuelas se orientó a enseñarlos a expresarse correctamente en su lengua, a mejorar los conocimientos sobre historia nacional y a comportarse moralmente para ser un modelo de ciudadanía.

Esas medidas buscaron consolidar la tendencia educativa y disciplinaria, procedente de la Ilustración. Sin embargo, la comunidad nacional del público teatral ofreció ciertas ambigüedades, pues, en ocasiones de enardecimiento patrio, se toleraron y animaron los comportamientos descontrolados y las interrupciones de la ilusión teatral se consideraron virtudes.

En España el proceso se intensificó desde la década de 1830 con la consolidación del régimen liberal. Autores, como Larra, Donoso Cortés, Lista, Gil y Carrasco o Martínez de la Rosa, aportaron una visión historicista de la literatura y, en particular, del teatro. Sus manifestaciones eran fruto del desarrollo histórico nacional y su salud, esencial para la regeneración del país.

Al igual que en el resto de Europa, se insistió en mejorar la preparación actoral y en crear un teatro nacional. En 1831 se inauguró el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid con ese cometido. Más atribulado fue el establecimiento de un teatro nacional. En 1849 se creó el oficial Teatro Español con el objetivo de fijar una tradición dramática nacional. Sin embargo, fracasó tras dos años, como lo hizo un nuevo intento en la Restauración. El italiano mantuvo su predominio, pese a los esfuerzos de una literatura pseudocientífica que consideraba el español la lengua más armónica y sus hablantes los más adaptados anatómicamente para el canto. En una misma línea, un Real Decreto de 28 de julio de 1852 prohibía autorizar más de un teatro dedicado a la lírica italiana por localidad a fin de fomentar el género propio⁴¹.

La música ayudó a intensificar las representaciones maniqueas que contraponían a españoles y extranjeros. Por ejemplo, se asoció a los pri-

⁴⁰ Wilmer, 2008, p. 13

⁴¹ La ventaja anatómica del español, en Le Duc, 2003, p. 50; para la importancia de la zarzuela, pp. 49 y ss.

meros con ritmos ternarios, típicos de muchas piezas folklóricas; por el contrario, los segundos se vincularon con los binarios, lo que reforzó la identificación de aquellos con lo nacional⁴².

Como señalábamos, los conflictos bélicos reforzaron la tendencia nacionalista y encontraron en las salas teatrales un lugar propicio de representación de los valores nacionales. Aquí hubo espacio para la faceta descontrolada del público teatral. En Inglaterra el teatro Drury Lane presentó obras de carácter imperialista que afianzaron las ideas raciales, darwinistas y el sentido de misión nacional. Dirigidas inicialmente a un público popular, estuvieron asociadas a la bebida y a comportamientos desordenados; sin embargo, poco a poco la audiencia se volvió interclasista y respetable. Desapareció el alcohol y los espectadores permanecieron sentados, aunque cantasen. De esa manera a lo largo de la centuria se acabó pasando de una cultura democrática posterior a las Guerras napoleónicas al jingoísmo victoriano y eduardiano⁴³.

En España ocurrió algo similar con el teatro patriótico, intensificado en momentos bélicos como la Guerra de África de 1860 o los conflictos finiseculares en Cuba, con funciones cuyos ingresos se destinaban a sufragar el conflicto. Las representaciones mostraban la unión sin fisuras de la nación en espectáculos que rompían la ilusión teatral. A tal efecto, se recurrió a expedientes que se remontaban a la Guerra de la Independencia (1808-1814): se intercalaban noticias y discursos alusivos a acontecimientos, se repetían escenas, como ocurría en *¡Españoles, a Marruecos!* (1859), donde el cuadro final del ataque infructuoso del ejército marroquí hacía las delicias del público; se actualizaban los textos según la coyuntura, las morcillas de los actores se vitoreaban, se subordinaba lo verosímil, y la confusión de teatro y realidad se tornaba peligrosa para los actores que representaban papeles de malvado, que eran agredidos fuera de escena. Resultaba indiferente que tales funciones fuesen episódicas y a los pocos días se retomase la cartelera habitual; también que la calidad de las obras fuera escasa. Como señalaba el crítico García González, eran necesarias por el «sentimiento de fraternidad y concordia que despertaban en todos los españoles frente a las facciones partidistas»⁴⁴.

⁴² Cortizo, 2000, p. 92.

⁴³ Summerfield, 1986.

⁴⁴ La recepción del teatro patriótico, en Salgues, 2010, p. 67. La crítica de García González y la anécdota del ataque marroquí, en *Lectura para todos*, 3 de diciembre de 1859, p. 782.

En *La playa de Algeciras* (1859), también alusiva a la Guerra de África, se detalló aquella utopía nacional. Compartió con piezas europeas del mismo estilo una visión darwinista. «Moros» y judíos aparecían retratados de forma ridícula o cobarde frente a unos españoles aguerridos que alardeaban de valentía, contaban sus hazañas y protestaban de patriotismo; la unidad trascendía la política, pues carlistas, moderados, progresistas y demócratas iban juntos, al igual que los soldados de diferentes regiones, quienes, al tomar las armas se volvían españoles. La obra concluía con el vaticinio de que España saldría de su letargo con «la segunda Isabel», capaz de reemprender la expansión africana de Isabel I, *La Católica*, tras haber logrado, igual que ella, la unidad nacional con la derrota carlista⁴⁵.

El drama histórico desempeñó también un papel relevante en el proceso nacionalizador, pues no se debe olvidar que parte de la población aprendió la historia del país a partir de lo representado en las tablas. Muchas obras se desarrollaron dentro del clima melodramático, presente en otros géneros. Por ejemplo, *El zapatero y el rey* (1842) de José Zorrilla recuperaba la figura del monarca Pedro *el Cruel*, quien se enfrentaba a una conspiración nobiliaria con apoyo extranjero. Su actuación alumbraba la pauta utópica de un gobernante implacable, pero justo y magnánimo, que abría las puertas de su palacio al pueblo, prefería recibir el apelativo de cruel si eso garantizaba la españolidad de su reino, y anteponía el deber de reinar a su propio amor por una joven plebeya⁴⁶.

Otra vertiente de interés del teatro histórico decimonónico residió en su relación con la ucronía. Si la utopía se refiere a un no lugar, la ucronía sitúa la sociedad descrita en un tiempo indefinido. Este puede localizarse en el futuro, pero también en una temporalidad alternativa, que no ha tenido lugar, aunque podía haber acontecido si determinados sucesos del pasado hubieran transcurrido de otra forma. La ucronía estuvo detrás de los planteamientos que trataron de explicar por qué España, que a comienzos del siglo XVI era una gran potencia, se hallaba sumida en la decadencia en el siglo XIX. Dentro de los sectores más liberales y democráticos se atribuyó el punto de inflexión a la llegada de los Habsburgo a España, quienes habían cercenado las libertades medievales e impuesto el absolutismo y la Inquisición. De ahí la importancia otorgada a figuras, como los

⁴⁵ Sobrado, 1859, pp. 23 y 16. La comparación entre las dos reinas, en Cirujano, Elorriaga y Pérez Garzón (1985), p.112.

⁴⁶ Zorrilla, 1848.

comuneros o el Justicia de Aragón Juan Lanuza, enfrentados a Carlos V y Felipe II, respectivamente.

La revisión de elementos fallidos del pasado generó ansiedad, pues esa involución podía repetirse en cualquier momento. En este sentido, el teatro romántico, fiel a un ideal educador, encontró en el pasado modelos de conducta contemporáneos. En sus gestas gloriosas los héroes se enfrentaban a fuerzas tiránicas descomunales y daban un alegato a las generaciones presentes. En *La capilla de Lanuza*, escrita en 1871 tras la expulsión de Isabel II y el establecimiento de un régimen liberal democrático, Marcos Zapata presentó un pasado medieval idealizado de «reyes con sus coronas, vasallos con sus fueros, nobleza con sus timbres y todos formando un cuerpo». Ese mundo armónico se había perdido por la tiranía de los reyes Habsburgo. Ante el cadalso Lanuza exhortaba a los hombres del futuro a morir, si era necesario, por la libertad y la felicidad⁴⁷.

A lo largo de la segunda mitad del siglo entró en decadencia ese modelo ejemplar, aunque se mantuvo la reflexión sobre el pasado y la idea de múltiples posibilidades. Se recurrió a hombres cotidianos o héroes en sus momentos de caída, que mostraban, no lo que el hombre hacía a la historia, sino cómo incidía esta última en aquel. En *Un hombre de Estado* su protagonista descubría, antes de ser ejecutado, que su ambición, que le había llevado a ocupar la privanza del rey, le había hecho infeliz y ayudado a acentuar la decadencia del reinado de los Habsburgo del siglo XVII, con una corte dominada por las intrigas y la corrupción⁴⁸.

Tentativas de una comunidad de clase

Según Wardhaugh, en Francia el teatro ayudó a construir el pueblo durante la III República, al crear una comunidad trascendente mediante la experiencia colectiva vivida en las salas. Simultáneamente, permitió a los grupos desplazados por el régimen republicano, como los realistas y más tarde anarquistas y comunistas encontrar en ese teatro popular un medio de visionar otros tiempos alternativos y de vivir mediante las performances la sensación de estar fuera del tiempo oficial. En Argentina también prosperó un teatro alternativo al poder oligárquico. Giró en torno a un

⁴⁷ Zapata, 1888, p. 9.

⁴⁸ Para la conexión teatro e historia y sus cambios, véase Fix, 2010, p. 25. López de Ayala, 1851.

pueblo que exhibía un humor igualitario y apeló a una justicia enfrentada a los poderosos⁴⁹.

En España, donde la cuestión social se trató mucho más en el teatro que en la novela, ocurrió algo similar. Es cierto que fueron escasas las obras que describían un mundo utópico, y, ni los socialistas ni los anarquistas consiguieron desarrollar un teatro obrero específico, aunque también sabemos que, al menos, algunas obras representadas se han perdido. Los autores, procedentes mayoritariamente de la clase media, mostraron su preocupación por las condiciones sociales de los sectores más depauperados, aunque su denuncia se basó más en criterios morales que de análisis de clase.

Ese teatro social floreció en toda Europa en el contexto de la revolución simbolista. La crisis finisecular de la modernidad alumbró un teatro crítico con el modelo dramático vigente, denunciado por potenciar el mero entretenimiento, por sus personajes estereotipados y por no abordar los problemas contemporáneos. Estos consistían en el desgarramiento individual del sujeto y en la ruptura social patente en el auge del movimiento obrero. Para atender al primero se recurrió a la psicología y a las explicaciones vitalistas e irracionales; frente al segundo, se propuso la restauración de la armonía social en una línea similar a las propuestas por muchas utopías literarias finiseculares, como *Looking backward* del estadounidense Edward Bellamy. Sin duda, uno de los textos más leídos de su época, presentó un Boston futuro donde el conflicto social se había eliminado con el establecimiento de la propiedad colectiva y la generalización del modo de vida y los valores de la clase media. Asimismo, como se ha señalado anteriormente, en esa ciudad futura el teatro educativo desempeñaba un papel esencial.

La crítica simbolista cuestionó el drama moderno, nacido en el siglo XVI y basado en un desarrollo temporal lineal. Cada escena tenía su pasado y su causalidad y giraba en torno a individuos coherentes que el espectador descubría a través de los diálogos. La nueva propuesta recuperaba aspectos del teatro épico y del coro clásico. El individuo no interactuaba con diálogos sino que exponía sus fracturas mediante monólogos y sus sueños llegaban a la escena, donde se creaban climas emocionales con la ayuda de la luz y el sonido. El espectador adquiriría un papel más activo, pues la ruptura de toda ilusión de realidad conducía a su extrañamiento de

⁴⁹ Wardhaugh, 2017. Garrett, 2018.

aquella y a imaginar otras situaciones. Y no lo hacía solo, pues en el proceso constituía una nueva comunidad regenerada con los otros asistentes.

El simbolismo se introdujo en España en la década de 1890 a través de las obras de Maurice Maeterlink ⁵⁰. Enrique Gaspar, Pérez Galdós, Marquina o Unamuno reclamaron cambios en la misma línea. El último definió esa nueva comunidad popular y estética que experimentaba un proceso liberador al reflexionar sobre su historia.

¡Qué teatro! Es la tarde de un domingo, la muchedumbre se agolpa al aire libre, bajo el ancho cielo común a todos, de donde sobre todos llueve luz de vida, de visión y alegría; va a celebrar el pueblo un misterio comulgando en espíritu en el altar del Sobre-Arte. Contempla su propia representación en una escena vigorosa de realidad idealizada y por idealizada más real, y oye con religioso silencio el eco de su conciencia, el canto eterno del coro humano. Canta su gloriosa y doliente historia, la larga lucha por la emancipación de la animalidad bruta, el inmenso drama de la libertad en que el espíritu humano se desase trabajosamente del espíritu de la tierra para volver a él...⁵¹

El nuevo papel utópico asignado por el simbolismo inspiró propuestas posteriores, como la del teatro épico de Brecht. Sin embargo, fueron minoritarias y, en cierta medida, supusieron un canto de cisne del género. Las formas de expresión tradicionales resistieron y, sobre todo, el teatro comenzó a perder en esas primeras décadas del siglo XX su preeminencia cultural, al no poder competir con el cine y otros espectáculos de masas.

En el teatro social, realizado por autores de clase media, se quiso resanar la fractura social. No obstante, se conservó el estilo melodramático imperante y se encontraron las explicaciones de los conflictos en motivos de carácter personal y moral. Huelgas y revueltas estallaban por la excesiva ambición de los patronos o el odio enfermizo de los trabajadores. Aderezaban la trama amores imposibles de los humildes, importunados por la pretensión de un empresario sobre una joven pobre, o relaciones interclasistas que auguraban una armonía de clases. Algunos tuvieron posiciones conservadoras, pero otros simpatizaron con los trabajadores, los retrataron llenos de dignidad y fueron muy apreciados dentro del movi-

⁵⁰ Rubio Jiménez, 1982, p. 43.

⁵¹ Unamuno, 1896.

miento obrero. Uno de los ejemplos paradigmáticos lo constituyó el *Juan José* (1895) de Joaquín Dicenta, representado de forma sistemática en las sociedades obreras hasta la Guerra civil.

Por ejemplo, en la obra *El bajo y el principal* (1897) el amor y la moral de trabajo del pobre se proclamaban agentes del ascenso y la nivelación social. Cada clase reunía figuras modélicas y despreciables. Entre los pobres se combinaban los trabajadores honestos con los vagos y resentidos; en las altas, los conscientes de su función social coexistían con los clasistas y ociosos que pretendían seducir y abandonar a las hijas de los pobres. Finalmente, el triunfo de los primeros permitía el alcance de una utopía social de armonía, movilidad y trabajo⁵².

Socialistas y anarquistas siguieron la estela nacida en la Ilustración y valoraron el papel educativo y anticipador. No obstante, al igual que ocurrió en Francia, fueron receptivos, en particular los segundos, a los planteamientos simbolistas. Según Federico Urales, el teatro representaba la realidad pero apuntaba situaciones ideales que concienciaban y mejoraban al público. El dramaturgo anarquista Felipe Cortiella señalaba en 1904 que el teatro exteriorizaba los pensamientos, dudas, anhelos e ideales y volvía al espectador «más inteligente, humano y esperanzado con el mañana soñado». No obstante, lamentaba que todavía los obreros no habían sido llevados a escena y faltaban dramaturgos capaces de crear obras educadoras de las multitudes, dispuestos a plantear «nuevas fórmulas de un futuro de justicia y amor». En su obra *Dolora* (1903) un peón y un albañil observaban en la lejanía Barcelona y lamentaban que, siendo constructores de ciudades, solo podían vivir en casuchas. Sin embargo, el primero se liberaba al experimentar una visión en que la «ciudad de la muerte» se convertía un día en la «ciudad amorosa, del buen trabajo, del goce y de la vida»⁵³.

Al final del periodo analizado surgieron más obras escritas por autores ligados al movimiento obrero. En *Astrea* (1916) del socialista Torralva Beci persistía la imagen contrapuesta del patrón promiscuo con el ingeniero empeñado en abrir los ojos a los obreros explotados. La revolución se presentaba en términos de dignidad, libertad y toma de conciencia, expresadas en intensas iluminaciones en rojo⁵⁴.

⁵² Villegas, 1897.

⁵³ Para Urales, véase *Revista Blanca*, 15 de octubre de 1902, pp. 234-236. Cortiella, 2018, pp. 41-51.

⁵⁴ Torralva Beci, 1916.

El teatro desempeñó un papel esencial en el intento de crear una cultura específicamente obrera sobre la que basar una comunidad de clase. A tal efecto, se formaron grupos de teatro en los centros obreros y ateneos y se organizaron espectáculos. Estos mantuvieron la estructura de los existentes a comienzos de siglo XIX, con obras de teatro social, sainetes, canciones e himnos, como el de Riego o la Internacional en los intermedios.

El Socialista informaba en 1900 de una velada organizada por la Asociación artístico socialista de Oviedo en la que se representaban *Ramón el Albañil*, el boceto dramático *Lucha de ideas* de Miguel González Cuadra, la comedia *El sueño dorado* y, finalmente, el orfeón socialista cantaba himnos revolucionarios. En 1903 se representaba en el Centro de Mieres una obra llamada *Los Lacayos del Cacique o el Triunfo del Socialismo* de un tal Fausto Eduardo, que era interrumpida constantemente con «vivas al socialismo» por un público entusiasmado. En 1908 el anarquista José Durán insistía en el poder movilizador del teatro

Yo he visto representar en un coliseo el famoso drama de Octavio Mirabeau *Els mals pastors*, y al terminar este, de todos los espectadores salían palabras de protesta condenando la sociedad actual que consiente las infamias verídicas que se desarrollan en el citado drama.⁵⁵

En todo caso, la comunidad de clase logró en esta época menos arraigo que la nacional o festiva a la hora de concitar los fervores de los sectores populares. Asimismo, salvo algunos experimentos modernistas, tampoco se logró una forma específica de representación, pues sus manifestaciones fueron deudoras de las pautas establecidas por aquellas a lo largo del siglo XIX.

Un espacio utópico

El repaso de algunos géneros teatrales a través de una sucinta relación de obras muestra que el teatro recogió las aspiraciones y los temores sociales del siglo XIX. Aquellos se expresaron a través de un lenguaje

⁵⁵ *El Socialista*, 28 de Septiembre de 1900, en Brey, 2018, p. 83. Para la velada de Mieres, véase Uría, 1996, p. 196. El artículo de Durán se publicó en *Solidaridad Obrera* de 14 de marzo de 1908, en Brey, 2018, 103.

utópico que caló en el género dramático. A veces, lo hicieron mediante un mensaje explícito y planificado, como ocurrió con el teatro educador para ciudadanos virtuosos. Los textos trasladaron a escena los postulados utópicos de las ideologías liberales, republicanas, socialistas o anarquistas: cobraron realidad las ideas de libertad, mérito y el sentir igualitario de aquellas utopías decimonónicas, a través de argumentos melodramáticos que diferenciaban nítidamente el bien del mal y ponían en contacto a ricos y pobres; se perfiló el hombre ideal, moral y virtuoso, honrado y trabajador, dispuesto a sacrificarse por el bien. En otros casos, lo utópico funcionó de forma imperceptible a través de imágenes dispersas de abundancia, progreso técnico, unidad festiva y gestos virtuosos. El teatro histórico apuntó otras posibilidades en el desarrollo de los acontecimientos del pasado y creó la ilusión de que la comunidad nacional era eterna. El popular y de espectáculo combinó imágenes de abundancia procedentes de la tradición utópica medieval con las posibilidades técnicas y sociales alumbradas por los avances del mundo moderno.

Siempre se apeló a una audiencia utópica por homogénea. Esta se manifestó de formas distintas, según el periodo histórico; aunque, con frecuencia, los modelos coexistieron y se mezclaron. Tales audiencias generaron dos tipos de conducta: una controlada, que se remontaba al ideal utópico ilustrado de una sociedad ordenada, que descansaba en personas educadas por las obras, sensibles y virtuosas en su función de juez; la otra, más imprevisible y plena de emotividad, representó el momento utópico de la epifanía de la comunidad unida por lazos sentimentales y fraternales. Como ocurre con la utopía, el significado de estos momentos fue ambivalente. Por un lado, construyeron espacios nuevos y libres, capaces de cuestionar las normas y poderes existentes; por otro, los reforzaron al intensificar los sentimientos de identidad sobre los que aquellos se fundamentaban, como ocurrió en los espectáculos de corte patriótico o nacionalista.

Financiación

El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto «Espacios emocionales: los lugares de la utopía en la Historia Contemporánea» (PGC2018-093778-B-I00) del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación (MCIU, AEI, FEDER/UE).

Fuentes

Archivo de la Villa de Madrid (AVM), Inventario de Secretaría y Corregimiento. Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, sección Manuscritos (Mss.).

Bibliografía

- ALMELA MELIÁ, Juan, *El día de mañana*, Imprenta de Calleja, Madrid, 1910.
- ALONSO, Celsa, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España Contemporánea*, ICMU, Madrid, 2010.
- ARIAS COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.
- ARNABAT MATA, Ramón, *Asociaos y seréis fuertes. Sociabilidades, modernizaciones y ciudadanías en España, 1860-1930*, Zaragoza, Prensas de la Universidad, 2019.
- BAILEY, Peter, «Theatres of entertainment/spaces of modernity: Rethinking the British Popular Stage», *Nineteenth Popular Theatre*, 26.1, 1998, pp. 5-24.
- BALLESTEROS DORADO, Ana, *Espacios del drama romántico español*, CSIC, Madrid, 2003.
- BARCE, Ramón, «La revista: aproximación a una definición formal», *Cuadernos de música Iberoamericana*, vols. 2 y 3 (1996-97), pp. 119-147.
- BELLAMY, Edward, «How I came to write Looking Backward», *The Nationalist*, mayo 1889, 1, 1, pp. 1-4.
- BLASCO, Eusebio, *El joven Telémaco*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid, 1866.
- BLOCH, Ernst: *El principio de esperanza*, Aguilar, Madrid, 1977.
- BREY, Gerard, *Lucha de clases en las tablas. El teatro de la huelga en España entre 1870 y 1923*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2018.
- CABET, Etienne, *Voyage en Icarie*, J. Mallet, Paris, 1842.
- CANALEJAS, Francisco P., *Discurso ante la RAE en la sesión pública inaugural de 1875 «Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama»*, Aribau, Madrid, 1875.
- CHARNOW, Sally, *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris. Staging Modernity*, Palgrave MacMillan, New York, 2005.
- CIRUJANO, Paloma, ELORRIAGA, Teresa y PÉREZ GARZÓN, Sisinio, *Historiografía y nacionalismo español 1834-1868*, CSIC, Madrid, 1985.
- CORTIELLA, Felipe, *Teatre anarquista*, Arola Editors, Tarragona 2018.
- CORTIZO, María Encina, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, ICMU, Madrid, 1998.
- CORTIZO, María Encina, «La zarzuela espagnole du XIXe siècle. Relations et divergences avec le théâtre français du XIXe siècle (1832-1866)», en LESURE,

- François, *Échanges musicaux franco-espagnols. XVIIIe-XIXe siècle*, Académie musicale de Villecroze, Klincksieck, 2000, pp. 83-121.
- CORTIZO, María Encina, «Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid isabelino (1850-1868)», *Quintana*, 18, 2019, pp. 77-100.
- DAVIS, Jim, «Looking and Being Looked At: Visualizing the Nineteenth-Century Spectator», *Theatre Journal*, 69, 4, 2017, pp. 515-534.
- DAVIS, Jim y EMELJANOW, Victor, *Reflecting the Audience. London Theatre-going, 1840-1880*, University of Iowa Press, Iowa City, 2005.
- DAVIS TRACY Y HOLLAND, Peter (eds.), *The performing century*, Palgrave MacMillan, London, 2007.
- DURÁN, Agustín, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Imprenta Ortega, Madrid, 1828.
- DYER, Richard, «Entertainment and utopia», en DYER, Richard, *Only Entertainment*, Routledge, New York, 2002, pp. 19-35.
- FIX, Florence, *L'histoire au théâtre 1870-1914*, Presses Universitaires, Rennes, 2010.
- FERRERA, Carlos, «Utopian Views of Spanish Zarzuelas», *Utopian Studies*, 26, 2, 2015, pp. 366-382.
- FERRERA, Carlos, «Escena teatral y utopía», *CLACSO, Boletín del Grupo de Trabajo Herencia y Perspectivas del Marxismo*, 19, 2022, pp. 58-70.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Arco/Libros Madrid, 1999.
- FISHER, Tony, *Theatre and Governance in Britain, 1500-1900: Democracy, Dis-course and the State*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017.
- GARNIER, Charles, *Le théâtre*, Hachette, Paris, 1871.
- GARRETT, Victoria, *Performing Everyday Life in Argentine Popular Theater, 1890-1934*, Palgrave Mcmillan, New York, 2018.
- GIES, David, *Theatre and Politics in Nineteenth Century Spain. Juan Grimaldi as impresario and Government Agent*, Cambridge University Press, New York, 1988.
- FLINN, Caryl, *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
- GARCÍA SANTIESTEBAN, Rafael, *El Potosí submarino*, José Rodríguez, Madrid, 1870.
- GOROSTIZA, Manuel, *Las costumbres de antaño o la pesadilla*, Imprenta de Miguel González, México, 1833.
- GRIMALDI, Juan, *La pata de cabra*, 1829, (BNE, Mss. 14181/6).
- LE DUC, Antoine, *La Zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Mardaga, Hayen, 2003.
- LEMERCIER DE LA RIVIÈRE, Pierre, *L'heureuse nation ou relations du gouvernement des féliciens*, Buisson, Paris, 1792.

- LOMBIA, Juan, *El teatro*, Sanchiz, Madrid, 1845.
- LÓPEZ DE AYALA, Adelardo, *Un hombre de Estado*, Omaña, Madrid, 1851.
- LUCEÑO, Tomás, *El arte por las nubes. Sainete original y en verso*, Imprenta Española, Madrid, 1871.
- MARTÍ, Francisco de Paula, *El hipócrita pancista o acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo de 1820*, Imprenta que fue de Fuentenebro, Madrid, 1820.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco, *La Conjuración de Venecia*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1928.
- MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales: Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Casa de Velázquez, Madrid, 2013.
- MOODY, Jane, «Theatre, History and Capital on the Victorian Stage», en DAVIS, Tracy y HOLLAND, Peter (eds.), *The performing century*, Palgrave MacMillan, London, 2007, pp. 121-134.
- PRIETO, Andrés, *Teoría del arte dramático*, 1835, (BNE, Mss. 2804).
- RAMOS CARRIÓN, Miguel, *El siglo que viene*, José Rodríguez, Madrid, 1876.
- RÍOS-FONT, Wadda, *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1997.
- RODRÍGUEZ RUBÍ, Tomás, *El arte de hacer fortuna*, Imprenta de José María Repullés, Madrid, 1851.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Pórtico, Zaragoza, 1982.
- SÁENZ DE VINIEGRA DE TORRIJOS, Luisa, *Vida del general D. Jose María Torrijos y Uriarte*, Imprenta de Manuel Minuesa, Madrid, 1860.
- SALGUES, Marie, *Teatro patriótico y nacionalismo en España, 1859-1900*, Prentas Universitarias Zaragoza, 2010.
- SELLÉS, Eugenio, *Las esculturas de la carne*, Administración Lírico-Dramática, Madrid, 1883.
- SOBRADO, Pedro Niceto, *La Playa de Algeciras A propósito en un acto*, 1859, (BNE, Mss./14591/9).
- SORBA, Carlotta, «To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy», *The Journal of Interdisciplinary History*, 36, 4, 2006, pp. 595-614.
- SORBA, Carlotta, «Le «Mélodrame» du Risorgimento. Théâtralité et émotions dans la communication des patriotes italiens», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 186-187, 2011, pp. 12-29.
- SUMMERFIELD, Penny, «Patriotism and empire. Music Hall entertainment 1870-1914», en MACKENZIE, John M. (ed.), *Imperialism and Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester, 1986, pp. 17-48.
- TIRADO, Juan, *El terremoto de la Martinica*, Vicente de Lalama, Madrid, 1859.
- TOMPKINS, Joanne, *Theatre's Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*, Palgrave MacMillan, New York, 2014.

- TORRALVA BECI, Eduardo, *Astrea*, La Novela Cómica, Madrid, 1916.
- TROUSSON, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*. Éditions de la Université, Bruxelles, 1979.
- UNAMUNO, Miguel, «La regeneración del teatro español», *La España Moderna*, 91, julio 1896, pp. 5-36.
- URÍA, Jorge, *Una historia social del ocio Asturias, 1898-1914*, Publicaciones Unión, Madrid, 1996.
- VERSTEEG, Margot, *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 2000.
- VILLEGAS, Francisco, *El bajo y el principal*, Administración Lírico Dramática, Madrid, 1897.
- WARDHAUGH, Jessica, *Popular Theatre and Political Utopia in France, 1870-1940*, Palgrave MacMillan, New York, 2017.
- WILMER, S.E. (ed.), *National theatres in a changing Europe*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2008.
- YON, Jean Claude, «Théâtromanie, Dramatocratie, Société de Spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles», *Dix-Huitième siècle*, 49, 2017, pp. 341-353.
- ZAPATA, Marcos, *La capilla de Lanuza*, R. Velasco, Madrid, 1888.
- ZORRILLA, José, *El zapatero y el rey*, Imprenta de José María Repullés, Madrid, 1848.

Datos del autor

Carlos Ferrera Cuesta es Profesor Honorario del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid. Entre sus publicaciones, ligadas al contenido del artículo, figuran: «Utopian Views of Spanish Zarzuela» *Utopian Studies*, vol. 26, núm. 2, 2015, pp. 366-382. «Heterodoxias espirituales y utopías en el siglo XIX español» *Libros de la Corte*, núm. 16, primavera-verano 2018, pp. 232-252. «Utopian Imagination Across the Atlantic: Chile in the 1820s», en Juan Pro (ed.) *Utopias in Latin America. Past and Present*, Brighton, Sussex Academic Press, 2018, pp. 92-114. Carlos Ferrera Cuesta (ed.), Charles Renouvier. *La Ucronía en la Historia*, Madrid, Akal, 2019. «Salas y salones: teatro y sociabilidad en la Revolución Liberal» *Libros de la Corte*, núm. 20, primavera-verano 2020, pp. 178-205. «Ernst Bloch. Escena teatral y utopía», *Boletín del GT-CLACSO. Herencias y perspectivas del marxismo*, núm. 19, marzo 2022, pp. 58-70.