

*TEATRO, DEPORTE Y CORRIDA: HACIA EL  
ESPECTÁCULO DE MASAS EN LA ESPAÑA ISABELINA  
(1859-1867)*

*Carlos Serrano*



Es cosa sabida: el teatro juega un papel primordial en la vida cultural de la España del siglo XIX. Y sabemos también que la producción teatral fue, a lo largo del siglo, considerable, dando a luz «no a docenas o centenares de piezas, como se ha creído durante un tiempo, sino a millares de piezas, de uno a cuatro actos», como ha escrito recientemente un observador advertido del fenómeno (Gies, 1996: 4). Curiosamente, sin embargo, conocemos mucho peor lo que podríamos llamar el *consumo* teatral, es decir la evolución del público, no sólo en sus gustos, sino también en su volumen o su composición social o territorial. Aunque se hayan realizado notables progresos recientemente, en particular gracias a los trabajos de Jesús Rubio (Rubio, 1988), Leonardo Romero (1994) y la obra ya mencionada de David Gies, las fuentes estadísticas existentes en estos dominios se han utilizado poco, pese a que ofrecen un conjunto de datos de un evidente interés.

De hecho, la Comisión de Estadística General del Reino, en la cual figuraban como vocales personajes como Pascual Madoz, Fermín Caballero y Laureano Figuerola, empezó a publicar en 1859 y conforme al artículo 4 de su estatuto, el Anuario Estadístico de España, que incluye, bajo la curiosa rúbrica de “estadística moral” (!), las cifras oficiales relativas a

los principales tipos de espectáculos que se producían en España, y especialmente por tanto los del teatro. Disponemos así de series anuales (a excepción de 1860), entre 1859 y 1867 (fecha en la cual se acaba esta primera serie de Anuarios, que no reaparecerán hasta 1912), las cuales, pese a las reservas con las que conviene siempre acoger las cifras de la administración española del siglo XIX, ofrecen una panorámica excepcional sobre la evolución de los espectáculos en España, por provincias y por géneros, en el transcurso de los últimos años de la monarquía isabelina<sup>1</sup>. Y así descubrimos que oficialmente –según el Ministerio de Gobernación, que es el que proporciona las estadísticas publicadas aquí– España, que disponía de 169 salas de teatro en 1859, contaba ya con 293 dos años más tarde. De una manera más general, es la realidad, muy dinámica, de una rápida evolución que refleja el cuadro siguiente, que distingue, de acuerdo con los datos de Gobernación, las capitales de provincia (de ahora en adelante llamadas solamente *capitales*) de las otras ciudades, genéricamente definidas como *pueblos*: Tabla 1

Un verdadero salto adelante en el número de salas parece producirse entre 1859 y 1861, debido principalmente al aumento del de las ciudades secundarias, los *pueblos* en la terminología ministerial, que llega a duplicarse largamente. Semejante progresión en un tiempo tan breve, referida además a ciudades a veces de importancia menor, incita sin embargo a pensar que haya podido producirse una cierta subestimación de la realidad en 1859, con la omisión eventual de salas o locales en el recuento total. Sea como sea, se ve en el cuadro 1 que la situación se estabiliza relativamente en los últimos años del reinado de Isabel II, con una tendencia en todo caso a proseguir con la apertura de

---

<sup>1</sup> (Gies, 1996: 407), utiliza lo que parece un resumen sucinto de estas estadísticas publicado en la prensa en 1871.

Tabla 1  
Número de salas de teatro en España (1861-1867)<sup>2</sup>

año	capitales	pueblos	total
1859	67	102	169
1861	74	219	293
1862	70	232	302
1863	72	227	299
1864	77	221	298
1865	79	217	296
1866	80	238	318
1867	91	244	335

nuevas salas a un ritmo más moderado, que sin embargo cobra vigor en vísperas de la revolución, en 1866 y 1867.

Paradójicamente, no obstante, esta progresión del número de las salas de teatro no se acompaña de una evolución paralela del número de plazas ofrecidas. Entre 1861 (no disponemos de esa cifra para 1859) y 1867, los teatros de las capitales de provincia han visto, en efecto, cómo el número total de sus plazas disponibles (localidades) pasaban de 61.249 a 82.118, lo que representa una progresión de más de un tercio (34 %); en cambio, los teatros de los *pueblos* veían cómo su oferta de plazas durante el mismo periodo no pasaban más que de 81.423 a

<sup>2</sup> Para este cuadro como para los siguientes, fuentes: Anuario estadístico de España correspondiente al año -, publicado por la Comisión Estadística General del Reino, Madrid, Imprenta Nacional, 1859-1867, a excepción del volumen correspondiente a los años 1866-1867, impreso en Madrid, tipografía M. Minuesa, 1870.

87.238, o sea algo menos de un diez por ciento (exactamente, el 7 %) de aumento. La capacidad media de los teatros de las principales ciudades, las *capitales*, era pues de 827 plazas en 1861 contra 902 en 1867, mientras que la de los teatros de los *pueblos* disminuía ligeramente, pasando de 371 en 1861 a 357 en 1867. En total, si seguimos dando crédito a las cifras del Ministerio del Interior de la época, España disponía por tanto, en los años que preceden a la revolución, una oferta total de plazas en sus diferentes teatros que, en cifras redondas, oscilaba entre un mínimo de 142 mil plazas (en 1861 o 1862) y un máximo de 170 mil (en 1867): número considerable, ya que representaba alrededor del 1 % de la población total de un país que, hacia 1860, contaba con unos 15,5 millones de habitantes.

Esta abundancia de salas estaba, sin embargo, desigualmente distribuida a través del conjunto del territorio nacional. De hecho, de 1859 a 1867, cada una de las 49 capitales de provincia estaba equipada con al menos una sala de teatro (con la salvedad de algunas excepciones: Logroño en 1859 o 1867, Toledo o Castellón en 1867...). Pero si en 1859, 40 de las 49 capitales no tenían más que una sola sala de teatro, al final del periodo analizado no hay más que 31 en esta situación. En 1859, sólo escapan a la regla Madrid (con 11 salas censadas), Barcelona (4 salas), Cádiz, La Coruña, Málaga, Sevilla, Valencia y Zaragoza con 2 salas cada una. Ocho años más tarde, es decir en 1867, este reparto se ha modificado sensiblemente: desde ahora es Barcelona la que se pone a la cabeza con 15 salas, seguida de Madrid (11 salas), luego de Cádiz y Zaragoza (4 salas cada una), de las Baleares, Córdoba, Sevilla, Valladolid (3), Alicante, La Coruña, Granada, Lérida, Málaga, Salamanca, Valencia (2). En cambio, en los *pueblos*, el equipamiento era netamente más precario, ya que el censo de 1859 registraba que 21 provincias estaban totalmente desprovistas de salas de teatro, pero, ya se ha dicho, esta evaluación debe considerarse con pru-

dencia. De hecho, ya en 1861 está cifra había caído a siete (Álava, Burgos, Guipúzcoa, Huelva, Palencia, Soria y Vizcaya) y en 1867 no habrá más que 5 provincias (Burgos, Guipúzcoa, Palencia, Soria y Vizcaya) totalmente desprovistas de teatros al margen de sus capitales respectivas. Inversamente, algunas provincias han dado lugar muy pronto a un asombroso desarrollo del teatro en sus *pueblos*: así, ya en 1859 la provincia de Barcelona, excluida la capital, contaba con 20 salas, que llegaban a 42 en 1867. Pero es esta una situación completamente excepcional: Madrid, con sólo 6 salas en su provincia en 1859, ofrece, en cambio una pobre figura, situándose incluso por detrás de provincias como Badajoz, Cádiz o Jaén (7) y quedándose a la par de Córdoba y Gerona (6). La situación de la provincia madrileña no mejora sino lentamente, confirmando así que hasta una fecha tardía la capital está rodeada de un desierto cultural: en 1867, Madrid-provincia no cuenta más que con 9 salas y sigue siendo superada, no sólo por Barcelona, sino también por Cádiz (12), Gerona (14) o Valencia (11) e igualada por Alicante o Córdoba. La pasión teatral parece, por otra parte, haber alcanzado incluso a provincias retiradas, como Albacete (que cuenta con 7 salas), Ciudad Real (6 salas), León (6) o Segovia (6). En definitiva, provincia y capital confundidas, Barcelona domina cuantitativamente la vida teatral de la época, con una oferta de 22 mil plazas en 1861, superando netamente a Madrid (12.275). A continuación, pero muy detrás, vienen Cádiz (7.300), Málaga (6.200), Valencia (5.600) o Valladolid (5.100)... Muy en último lugar, la provincia de Huelva no tiene nada más que 218 plazas que ofrecer a su público eventual. Esta jerarquía parece relativamente estable, salvo algunas evoluciones locales: en 1867, Barcelona sigue reinando soberanamente, con 30 mil plazas, seguida por Madrid (19 mil) y Cádiz (9.500), pero Málaga (4.500) se ha visto superada por Valladolid (6.800), Alicante (6.500), Valencia (6.200), Córdoba (5.800), Sevilla

(4.800) e incluso Zaragoza (5.400), mientras que Soria (577), Ávila (423) y Palencia (370) cierran la lista. Reagrupadas por grandes regiones –las autonomías actuales–, llegamos al panorama contrastado que resume el cuadro siguiente:

Tabla 2  
Reparto regional de los teatros en 1867

región	teatros	n.º de localidades
Andalucía	60	34910
Aragón	18	8171
Asturias	5	1355
Baleares	5	2723
Canarias	2	1323
Cantabria	7	2104
Castilla La Mancha	28	8319
Castilla-León	32	18960
Cataluña	80	40777
Extremadura	6	3070
Galicia	16	5851
Madrid	20	19035
Murcia	7	2678
Navarra	7	3160
País Vasco	4	2590
Rioja	4	1010
Valencia	27	13282

Se ve cómo se dibujan así unas prácticas teatrales muy diversificadas, que parecen delimitar una serie de áreas culturales bien definidas. En efecto, el lugar que ocupan las diversas

regiones en la oferta teatral del país no se corresponde siempre con su peso demográfico en el conjunto español. Andalucía o el País Valenciano, que, en cifras redondas, representaban respectivamente 19 % y 8 % del total de la población española hacia 1860 (Carreras, 1989:82), intervienen en proporciones más o menos equivalentes en la oferta teatral global, con un 18 % de las salas de teatro y cerca del 20 % de la oferta de plazas en el primer caso y con un 8 % de las salas y el 7,8 % de la oferta de plazas en el segundo. Inversamente, la región de Castilla-León, con el 13,5 % de la población española, no disponía más que del 9,5 % del parque de salas y el 11 % de las plazas disponibles. Caso extremo: Galicia, con el 11,5 % de la población, representaba menos del 5 por ciento (4,7 % exactamente) de las salas y el 3,4 % de las plazas, mientras que la Asturias vecina, con el 3,5 % de la población nacional no representaba más que el 1,5 % del conjunto de los teatros y menos del uno por ciento (0,8 %) de las plazas ofrecidas. En menos medida, el País Vasco acusaba también un relativo subequipamiento en relación con su población, ya que no disponía más que del 1,2 % de las salas y el 1,5 % de las plazas disponibles para una población igual al 2,7 % de la población nacional. Inversamente, Cataluña, con una población ligeramente superior al 10 % del conjunto nacional, disponía casi del cuarto del parque nacional de teatros (23,8 %) y de las plazas disponibles (24 %), si bien es cierto que la capital catalana, por sí sola, ofrecía ya el 4,4 % de las salas y más del 8 % de las plazas. Madrid, 3,1 % de la población en 1857 y 3,6 % en 1877, conseguía proporcionalmente una posición relativamente elevada, ya que la capital y la provincia reunidas disponían de casi un 6 % de las salas y el 11,2% de las plazas. La sociología se convierte así en geografía y a partir de estas cifras se dibuja un mapa: la costa oriental y meridional, de Gerona a Cádiz (con algunas excepciones locales como Castellón o Almería) registra una actividad teatral sostenida, a la medida de su importancia

demográfica y a veces mucho más allá como muestra el caso barcelonés, mientras que la capital del reino sigue jugando un papel, cuantitativo y cualitativo, esencial en la vida teatral del país. Inversamente, Castilla-La Mancha, Extremadura y, sobre todo, el cuarto noroeste del país acusan un notable déficit, hasta el punto de la impresión de ser verdaderos ausentes de este universo.

Globalmente, sin embargo, esta actividad teatral era susceptible de llegar hasta una población considerable. Las estadísticas ministeriales proporcionan, en efecto, indicaciones no sólo sobre el número de las salas, sino también sobre el de las representaciones o funciones dadas en cada una de las provincias. Así llegamos a saber que, por ejemplo, en 1861 las 293 salas de teatro españolas, que ofrecían un total de 142.672 plazas, habían garantizado un total de 11.910 representaciones; seis años más tarde, en 1867, las 335 salas censadas, con sus 169.376 plazas, garantizaban esta vez 12.396 representaciones. Por otra parte, los datos propuestos por los Anuarios permiten determinar que entre 1861 y 1867 el número de las representaciones teatrales de las capitales supera regularmente el 60 % del conjunto de las representaciones teatrales españolas de cada año. Así, por ejemplo, en 1867 las capitales de provincia de una capacidad media de 900 plazas, habían acogido 7.624 de las 11.910 representaciones teatrales que habían tenido lugar en toda España, o sea alrededor del 64 % del total, mientras el resto, es decir 4.226 funciones, se habían dado en el cuadro más restringido de los teatros de los *pueblos*, cuya capacidad media era aproximadamente de 350 plazas. A partir de tales indicaciones, llegamos así a una estimación de la oferta teatral global, para 1867, de más de 8 millones de entradas potenciales (8,3 millones exactamente, si nos atenemos a los datos del Anuario): cifra enorme que significa que más de un español de cada dos podía así ir al teatro al menos una vez al año. Bien es verdad, sin embargo, que en este



conjunto Barcelona y Madrid se adjudicaban la parte del león, como precisan los dos cuadros siguientes:

Tabla 3  
Los teatros en Madrid capital (1861-1867)

año	teatros	nº de localidades	capacidad media	funciones	oferta total
1861	8	9815	1226	1190	1458940
1862	7	9258	1322	1006	1329932
1863	6	8690	1448	1299	1881385
1864	8	11851	1481	1206	1786086
1865	7	11872	1696	1180	2001280
1866	7	11883	1697	1249	2119553
1867	11	15501	1409	1370	1930330

Sea cual sea la prudencia con la que conviene acoger tales cifras, Madrid, como se ve, seguía siendo la capital del teatro, si no por el número de salas, que se estanca y retrocede incluso ligeramente hacia mediados de la década, al menos por la oferta global que era capaz de proponer a sus habitantes, en progresión casi constante durante el periodo y que terminó por representar casi la cuarta parte de la oferta teatral nacional. La actividad teatral barcelonesa en el mismo tiempo es también muy intensa, pero parece quizás más fraccionada: las salas se hacen rápidamente más numerosas que en Madrid, pero tienden a disminuir en su capacidad media, mientras que el número de representaciones es más reducido:

Tabla 4  
Los teatros en Barcelona capital (1861-1867)

año	teatros	nº de localidades	capacidad media	funciones	oferta total
1861	7	9134	1304	846	1103184
1862	7	9334	1333	807	1075731
1863	8	10284	1285	823	1057555
1864	11	9442	903	999	902097
1865	13	13314	1024	1262	1292482
1866	12	13478	1036	1334	1382024
1867	15	13880	925	1543	1427275

Sea cual sea la precisión de estas cifras, parecen indicar sin duda en sus grandes líneas que el teatro español aborda una fase de su historia en la cual los criterios cuantitativos conquistaban una creciente importancia, y también que en este conjunto las dos verdaderas capitales del país, Madrid y Barcelona, monopolizan por sí solas casi la mitad de la oferta nacional. Pero este denso *aparato* teatral, que parece así dotar, aunque de modo desigual, al país de una verdadera red cultural, sirve entonces para difundir un repertorio clasificado por las estadísticas en tres categorías: funciones dramáticas, óperas y zarzuelas. Esta tipología sugiere que bajo la noción de *función dramática* se sitúan todas las actividades teatrales, incluidas las comedias, que se remiten al teatro hablado, por oposición al teatro lírico que conforman el objeto de las dos categorías siguientes. A escala nacional, este teatro *dramático* totalizaba entre el 66% y el 70% de las representaciones teatrales entre 1861 y 1866, retrocedien-

do ligeramente en 1867 (65 %). La zarzuela, por su parte, constituía algo más del 20 % de los espectáculos (23,8 % en 1861, 20,2 % en 1865...), con una caída al 17 % en 1862 pero con una fuerte alza en 1867, cuando alcanza sus cotas más altas, casi el 27 % de las representaciones teatrales españolas. Este salto adelante se alcanzaba esencialmente en detrimento de la ópera, que caía ese año en vertical dentro del repertorio nacional: con 999 sesiones representaba menos del diez por ciento (8,05 %) de la actividad global del país, mientras que en 1862 había batido todos los récords alcanzando cerca del 13 % de las representaciones. La evolución del repertorio según dichas categorías queda resumida en el cuadro siguiente

Tabla 5  
Número de representaciones teatrales en España  
por género (1861-1867)

año	dramas	óperas	zarzuelas	total
1861	7977	1096	2837	11910
1862	8798	1612	2141	12551
1863	8234	1331	2898	12463
1864	8256	1472	2544	12272
1865	8031	1039	2299	11369
1866	8410	1180	2846	12436
1867	8094	999	3303	12396

Estas cifras, demasiado generales, enmascaran todavía grandes disparidades y exigen matizaciones más afinadas. Una primera precisión puede ser aportada gracias a los Anuarios, que publican además las estadísticas de las obras nuevas presentadas al examen obligatorio de la censura, definiéndolas ahora por

géneros. Vemos así cómo entre 1861 y 1865 las comedias constituyen el género más representado, con 738 obras sometidas a las autoridades durante el conjunto del periodo considerado, o sea más de un centenar de nuevas piezas al año, y más de doscientas (208) en 1865. Muy por detrás vienen los dramas, con 382 títulos para el conjunto del periodo, o las zarzuelas, 356 títulos, mientras que los restantes géneros, a excepción de los sainetes (118 títulos), sólo juegan un papel marginal en este recuento. Aproximadamente los dos tercios de estas obras examinadas cada año están escritas en verso y –aunque las denominaciones sigan estando incluso más que cualesquiera otras sujetas a cautela– se puede también señalar que las piezas consideradas *originales*, por oposición a las adaptaciones, traducciones (piezas *arregladas o traducidas*) o reelaboraciones (piezas *refundidas*), retroceden brutalmente: si constituían más de las tres cuartas partes del lote anual de las obras examinadas en 1862 (311 de las 385), ya no son más que 254 de las 331 de 1863 o 161 de las 275 de 1864 y no representan más que la mitad del total (con 154 *originales* de las 350 piezas sometidas a la Comisión de censura) en 1865. Estas mismas fuentes oficiales muestran paralelamente que la ópera sigue siendo una actividad muy reservada: las 107 representaciones de este género registradas en las salas de los *pueblos* en 1861, por ejemplo, no deben llamarnos a engaño, ya que sólo se dan en seis provincias (Alicante, Baleares, Barcelona con una sola representación, Cádiz con 47 sesiones, Canarias y La Coruña) y, desde este punto de vista, la situación parece incluso empeorar con el tiempo, ya que las 51 óperas montadas en los *pueblos* en 1867 lo han sido sólo en cuatro provincias (Baleares, Cádiz, Córdoba, Málaga). La zarzuela, por su parte, se halla sensiblemente mejor distribuida territorialmente (24 provincias montan representaciones en 1861, 21 en 1867), pero parece ser un espectáculo principalmente urbano: representa entre el 20 y el 30 por ciento

de los espectáculos de las capitales a lo largo de todo el periodo considerado, mientras que no excede nunca el 18 % y puede caer al 13 % (1865) de los espectáculos de los *pueblos*, donde continúan dominando ampliamente las funciones dramáticas, aunque sólo sea sin duda por la mayor facilidad de montarlas.

Esta intensa actividad teatral, de carácter comercial y público, se dobla con una segunda, articulada en una red paralela de difusión de actividades teatrales de carácter privado esta vez, que remiten a las asociaciones que las estadísticas oficiales agrupan bajo el nombre genérico de sociedades de recreo. Éstas, de hecho, son muy numerosas y de tipos muy diversos y su número aumenta sensiblemente en los últimos años del reinado de Isabel II, pasando de 983 en 1861 a 1323 en 1867. Pero lo esencial de esta progresión se debe a la cuarta de las categorías entre las que los autores de los Anuarios estadísticos clasifican a todas estas asociaciones de recreo: sociedades dramáticas, sociedades de música, sociedades de baile y otras clases. Bajo esta última rúbrica, los autores precisan que se incluyen «los Casinos y demás sociedades cuyo objeto es crear un punto de reunión para la lectura de periódicos, juegos permitidos, etc.» (Anuario de 1861). Se trata, como se ve por esta definición, de los múltiples centros de una nueva sociabilidad, que parece en expansión en vísperas de la revolución de septiembre: pasan de 575 en 1861 a 942 en 1867, es decir experimentan un aumento de casi dos tercios (63,8 %) en menos de diez años. Sus progresos, es cierto, no amenazaban seriamente los centros de la sociabilidad más tradicional: siempre en vísperas de la Septembrina, se contaban en España 1746 billares, 1788 cafés...pero también 33392 tabernas (Anuario de 1867). Por su parte, el número de sociedades dramáticas se estanca en el mismo periodo: tras una caída brutal que las hace pasar de 123 a 73 entre 1861 y 1862, las sociedades dramáticas, mal vistas por los profesionales del teatro, que las acusan de competencia desleal (Gies, 1996: 23), ten-

drán muchas dificultades para recuperar su lugar en la sociedad, y no serán, para acabar, más que 101 al final del periodo considerado. Sin duda se trata de un dominio más difícil de captar que el de los teatros fijos y las estadísticas oficiales están aquí más sujetas a cautela que nunca: sin embargo, podemos quizás avanzar la hipótesis de que este aparente estancamiento o este retroceso que parecen registrar los Anuarios podría ser una especie de contrapartida a la expansión de los teatros públicos, ya que es precisamente en las capitales donde estas sociedades son más frágiles. Si su número conoce, en efecto, variaciones bastante sensibles de un año para otro, no deja de ser cierto que sufren un retroceso sensible, pasando de 72 a 45 en el periodo considerado (con un mínimo de 35 en 1862 y un repunte hasta 60 en 1865). En los *pueblos*, en cambio, allí donde es menos segura la presencia de un teatro institucional, estas sociedades de arte dramático parecen relativamente más estables: se cuentan 51 en 1861 y llegarán a ser incluso 56 en 1867, aunque, no obstante, después de una crisis en 1862 (en que su número cae a 38) y en 1863 (40), pero con una relativa euforia en 1866 (59). Sin embargo, también aquí es muy desigual la distribución territorial de estas sociedades: Madrid contaba con 10 en la capital y 1 en la provincia en 1862, Barcelona con 1 en la capital y 2 en sus *pueblos* en la misma fecha; en 1867, la capital catalana contaba ya con 20 que se veían reforzadas por otras 7 sociedades de los *pueblos* de la provincia, mientras que Madrid, si seguimos dando crédito a las mismas fuentes, habría perdido todas sus sociedades dramáticas, tanto en la capital como en el resto de la provincia, mientras que otras 16 provincias contaban al menos con una sociedad llamada dramática. Al tiempo que en las capitales de provincia las sociedades de arte dramático figuraban detrás de las de danza pero superaban en número a las de música, en las provincias esta jerarquía se invertía: en 1867, se registraban 167 sociedades musicales (repartidas por 31 provincias) contra 56

sociedades de arte dramático (para 27 provincias) y 46 sociedades de danza (presentes en 17 provincias): ¡los orfeones y otras bandas tenían un brillante porvenir por delante en las provincias!

Hablando en general, los juegos y los espectáculos se hallan en expansión en el periodo considerado. Los circos llamados ecuestres y gallísticos –es decir, en este último caso, los recintos para peleas de gallos– conquistan un lugar creciente en la vida social y en el espacio público: los cinco circos ecuestres permanentes de 1861 garantizan 386 representaciones, mientras que los ocho de 1864 proporcionan 468, a las cuales convendría añadir un número indeterminado de representaciones del mismo orden de las que los autores de las estadísticas informan que tienen lugar a veces en lugares acondicionados provisionalmente. En el mismo tiempo, hubo 1950 peleas de gallos en los 48 recintos permanentes o provisionales de 1861, 1365 en los 54 de 1864, pero sólo 906 en las 52 galleras de 1867. Primer *deporte*, según parece, que se institucionaliza e impone su presencia en el espacio urbano, la pelota entra con fuerza, consiguiendo casi doblar el número de las instalaciones permanentes que se le dedican (y que los Anuarios todavía no llaman frontones), las cuales se triplican casi entre 1861, donde se cuentan 230, y 1867, donde son 564. Pero ninguno de estos espectáculos iguala sin embargo a la corrida, la única que puede pretender competir con el teatro por la importancia de su incidencia social y su presencia en el espacio público español.

El número de plazas de toros, en el país, que no iba más allá de 77 en 1859, se estabiliza en torno a un centenar entre 1861 y 1867 (con una punta de 111 en 1863 y un hueco de 97 en 1861), repartidas aproximadamente en una proporción de un tercio para las capitales (entre 33 y 37) y dos tercios para los *pueblos* (de 62 a 73). En cambio, gracias a la mayor capacidad de los edificios, el número de localidades ofrecidas es casi igual en las grandes ciudades y las provincias con, también aquí, una ten-

dencia al aumento sensible de la oferta global: el número de localidades disponibles pasa, en el ámbito nacional, de 321.429 en 1859 a 482.801 en 1861 y a 533.915 en 1867. Podemos visualizarlo con estas cifras: la plaza de toros es necesariamente un edificio imponente, ya que en 1867 puede acoger una media de 7275 personas en las capitales y de 4270 en las provincias. Es sin género de duda muy a menudo el edificio más importante que una ciudad podía por entonces abrir al público. Pero es que la corrida atrae también a un público considerable. El número de las corridas pasa de 398 en 1861 a 499 en 1867 y, hecho insólito en apariencia, estas corridas de toros (con exclusión evidentemente de cualquier otra manifestación taurina, como el encierro, la capea, etc.) constituyen cada vez más un espectáculo urbano. En efecto, si el número total de corridas aumenta en casi un 25 % en los siete años que preceden a la revolución, el de las corridas en los *pueblos*, por su parte, disminuye en un 37%, mientras que en las capitales de provincia pasa de 245 en 1861 a 388 en 1867, una progresión por tanto del 58 %. En vísperas de la revolución, por tanto, los dos tercios del número total de las corridas organizadas en España (330) había tenido como decorado espectacular las grandes plazas de las capitales de provincia, y sólo un último tercio las plazas más reducidas de los *pueblos*: habida cuenta de las capacidades de unas y otras, son por tanto más de tres millones los espectadores que hubieran podido ser acogidos aquel año, es decir alrededor de un tercio del público potencial de todos los teatros españoles por las mismas fechas.

Por supuesto, todas estas cifras relativas a las entradas son teóricas y designan un público virtual, ya que las estadísticas oficiales ignoran las tasas de ocupación de las salas o de las plazas de toros en cada espectáculo. Se puede suponer fácilmente que el público real era inferior al que parecen indicar esas capacidades imponentes que constituyen la oferta propuesta, sin que



sepamos con precisión cuál era la demanda real. La distorsión, sin duda, podía ser grande entre ambas, como lo sugieren en particular los directores de los teatros, que se quejan a menudo de sus dificultades para equilibrar sus presupuestos. La progresión constante de las salas y del número de espectáculos tiende, sin embargo, a indicar que no todo era ruina en este oficio y a modular así sus quejas. A la vista de todas estas cifras, y sea cual sea la prudencia con la que conviene considerarlas, de todos modos parece imponerse una conclusión: al final del reinado de Isabel II, el teatro y, en menor medida, la corrida de toros atraen ya a muchedumbres considerables, principalmente en las ciudades. En cierto modo, la economía de estos espectáculos tiende a mostrar que en vísperas de la revolución de septiembre la sociedad española conoció una fase de intensa modernización, que acentuó el peso de estas ciudades, precisamente, y con las ciudades, las nuevas capas sociales, en sus prácticas culturales. Dicho en otros términos, las estadísticas relativas a los espectáculos permiten captar otro aspecto de lo que, en el plano propiamente político, va a constituir precisamente la característica mayor de los sucesos revolucionarios de septiembre de 1868: la emergencia de nuevos actores sociales, que ofrecen su doble aspecto de una primera *democratización* y de una creciente urbanización de la vida social, política y cultural del país. De ello resulta, por tanto, que el espectáculo se encuentra regido cada vez más por las leyes de un mercado que, convertido en capitalista, queda sometido a las leyes de la oferta y la demanda, lo que refleja, por otra parte, a su manera, la ascensión del empresario, a la vez director de teatro, jefe de compañía y contratista en el mundo teatral. A partir de ahora y en adelante las perspectivas de una reglamentación que encorsetaba a los teatros en función de reglas estrechas y de monopolios concedidos a las diversas instituciones, como hacía todavía el reglamento de 1849, habían quedado completamente caducas: el proyecto de nuevo regla-

mento propuesto en 1882 levantará acta de esta transformación, proclamando que desde entonces «la construcción y la explotación teatrales son libres»<sup>3</sup>, y conviene entender bien que la libertad así proclamada era en primer lugar una libertad económica para la empresa teatral. Como ha escrito Jesús Rubio (1988: 727), en torno a 1850 se dirime una batalla decisiva que oponía una concepción tradicional de entender el teatro –y yo añadiría, por mi parte, los espectáculos en general–, regida por el monopolio y el mecenazgo, las dos formas dominantes del Antiguo Régimen, a la concepción liberal, que hace del teatro y del espectáculo una industria entre otras, y de la obra una mercancía más, que debe encontrar cliente, es decir su público. Esta batalla se apoya así en la realidad sociológica que dibujan las cifras que acabamos de comentar: el público ha cambiado, adquiere proporciones nuevas y no es imposible pensar que a finales del reinado de Isabel II el teatro ha sabido dotarse ya de una primera configuración de lo que, en defecto de un *público de masas* (ya que conviene, creo, reservar esta expresión para designar las transformaciones cualitativas que marcarán el siglo XX), yo propongo designar por la expresión de *público ampliado*, es decir más numeroso, desbordando las fronteras estrechas de las élites cultivadas, diversificado en su composición social, variable en sus gustos y sus humores, que provoca a su vez una creciente especialización de las salas e impone cada vez más su ley. Toda la cuestión, de ahora en adelante, será así inventar el nuevo

---

<sup>3</sup> “La construcción y explotación de los teatros y demás edificios destinados a espectáculos teatrales son libres”. Proyecto de reglamento de policía teatral presentado al Excmo. Sr. Ministro de la Gobernación por la Comisión encargada de redactar el de propiedad intelectual y de teatros en cumplimiento de la Real Orden de 26 de setiembre de 1879, Capítulo I, De los teatros, Artículo 1º, Madrid, Establecimiento tipográfico M. P. Montoya y Cia, 1882, B.N.M., papeles Barbieri, mss 14001.

espectáculo adaptado a este nuevo público. La inmensidad de la producción literaria de la época, al margen de toda consideración de calidad, no se explica más que por la creciente *demand*a inducida por esta llegada de un público nuevo al consumo cultural y particularmente teatral. La *crisis* que atraviesa el teatro español de la segunda mitad del siglo XIX no tiene quizás otro origen que la necesidad en la cual se encuentran autores, directores de compañías, actores, de repensar la naturaleza misma de los espectáculos que pueden ofrecer para satisfacer a este público, así ampliado, que no es ya aquel, cultivado, de algunos cenáculos distinguidos. Una de sus respuestas se encontrará sobre todo en la multiplicación de los géneros breves, a menudo paródicos o burlescos que, al lado de los dramas neorrománticos o naturalistas del teatro culto, invaden entonces bajo nombres diversos las escenas españolas con sus bromas, a veces atrevidas, y con sus cantinelas. Una indicación más también suministrada por los Anuarios es, a este respecto, sintomática: casi la mitad de las piezas, originales o no, que se presentan a examen a la Comisión de censura en los años 1862-1865 no tienen más que un acto: 177 de 385 en 1862, 169 de 331 en 1863, 140 de 275 en 1864, 178 de 350 en 1865. Este gusto por las formas breves afecta a todos los géneros, con la notable excepción del *drama*, que es el único que resiste en este dominio, ya que las obras en tres actos o más siguen siendo las preponderantes: por ejemplo, son 68 de los 73 dramas examinados en 1865. Por lo demás, la batalla del género grande está ya totalmente perdida: a la Comisión se presentan 46 nuevas zarzuelas de un acto contra sólo 22 en tres actos o más en 1862, y la distancia se amplía todavía más en los años siguientes: son 37 y 10 respectivamente en 1863; 38 y 19 en 1864; 39 y sólo 11 en 1865. La comedia sufre una transformación más o menos similar ya que las de un acto constituyen más de la mitad de todas las que ha de juzgar la Comisión en 1862 (75 comedias en un acto, frente a 59 en tres

actos o más de un total de 145), y en lo sucesivo ven acentuarse su peso específico: son 85 de 157 en 1863; 60 de 115 en 1864 y 130 de 208 en 1865. Se está poniendo en marcha un proceso, que ya apenas si tardará en institucionalizarse con el *teatro por horas*, que nacerá contemporáneamente a la revolución: está apareciendo un nuevo mundo del espectáculo a la medida del nuevo mundo social que está emergiendo.

BIBLIOGRAFÍA

- Gies Thatcher, David (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rubio, Jesús (1988): “El teatro en el siglo XIX” (II), en José María Díez Borque (dir.): *Historia del Teatro español, II, siglos XVIII-XIX*, Madrid, Taurus.
- Romero Tobar, Leonardo (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- Carreras, Albert (ed.) (1989): *Estadísticas históricas de España, siglos XIX-XX*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

(Traducción de los textos: Carlos Martínez Shaw).

