VICISITUDES EMPRESARIALES DE LOS TEATROS DE "LA CRUZ" Y "EL PRÍNCIPE" EN EL MADRID DE LA REGENCIA (1834-1840)

Buena parte de los estudios actuales sobre las empresas que tienen a su cargo los teatros de la Corte durante la primera mitad del pasado siglo son subsidiarios del análisis individual de dramas concretos, o giran en torno a nombres específicos de la escena española. Así, el interés suscitado por Grimaldi, en tanto refundidor o como empresario, y el hecho de que sea precisamente él quien ponga en escena los grandes éxitos románticos (*Macías, Don Álvaro o la fuerza del sino, El Trovador...)* ha favorecido el acercamiento a los complejos mecanismos que rigen las relaciones entre las compañías y la municipalidad arrendataria de las salas hasta 1836, año en que el francés desaparece del panorama teatral madrileño[1]. Del

[1] **Desfretières, J.** *Jean-Marie de Grimaldi et l'Espagne.* Paris : Universidad, 1962; **Duffey, F. M.** *Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837) // Hispanic Review X* (1942) 147-156; **Gies, D. T.** *Theatre and politics in Ninetheenth-century Spain : Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent.* Cambridge : University Press, 1988; *Larra, Grimaldi and the actors of Madrid. Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticísm in Honor of J C. Dowling.* Newark, Delaware, 1985, p. 115-122; también de **D. T. Gies,** ver *Notas sobre Grimaldi o el furor de refundir en Madrid (1820-1833) // Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990) 111-121; **Martín, C. G.** *Querer y no poder, o el teatro español de 1825 a 1836 // Studies in Honor of J. C. Dowling, op. cit.*, p. 123-131; *Los teatros madrileños bajo Grimaldi y Gaviria // Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXIV (1988) 209-222.

mismo modo, la consideración de Larra como crítico teatral y el análisis de sus artículos, ha revertido, indirectamente, en un mayor conocimiento de los problemas que afrontan los teatros de Madrid hasta principios de 1837, poco después del estreno de *Los amantes de Teruel*, otro de los dramas actualmente canonizados[2]. A partir de 1840, el fin del monopolio municipal, la creación de nuevas salas, la separación administrativa de La Cruz y el Príncipe, la competencia que se establece entre los distintos locales, o la publicación del *Decreto* del conde de San Luis, que reclasifica los teatros madrileños y regula los derechos y deberes de actores, autores y empresarios, son circunstancias que han suscitado, igualmente, el interés de la crítica[3].

El período que media entre el fin de la "era Grimaldi" y el inicio de los cuarenta ha sido, sin embargo, escasamente tenido en consideración a la hora de abordar el funcionamiento empresarial de las salas madrileñas[4], obviando, por tanto, las

---

[2] **Behiels L.** *El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra // Castilla* 8 (1984) 25-46; **Escobar, J.** *Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral, en la temporada de 1834 // Nueva Revista de Filología Hispánica* XXV : 1 (1976) 44-77; **Martín G. C.** *Larra y el teatro: censura, crítica e historia I // Romance Quaterly* 33 : 3 (1986) 431-437, y II *ídem*, 34 : 4 (1987) 345-349.

[3] **Carrière, M.** *Acerca de las pensiones de los actores de La Cruz y el Príncipe a mediados del siglo XIX // Hommage á Jean-Louis Flecniakoska I.* Montpellier : Paul Valéry, 1980, p. 119-141. **Picoche, J. L.** *La première représentation de* El zapatero y el rey *// Bulletin Hispanique* XCI (1989) 61-70. Para estudios de conjunto, ver **Álvarez Barrientos, J.** *El ambiente teatral madrileño en la literatura costumbrista : sobre el público, locales, representaciones caseras y actores // Salina. Revista de Lletres* 10 (1996) 135-147; **Caldera y A. Calderone, E.** *El teatro en el siglo XIX (1) (1808-1844) //* **Díez Borque, J. M.** (dir.). *Historia del teatro en España.* Madrid : Taurus, 1988, p. 377-614; **Romero Tobar, L.** *Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX // Segismundo* 15-16 (1972) 235-279.

[4] El tomo octavo de la *Historia* de *la literatura española. Siglo XIX* (I), coordinado por G. Carnerto, (Madrid : Espasa, 1997) dedica un capítulo a la situación empresarial previa a la muerte de Fernando VII (**Gies, D. T.** *El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII, op. cit.*, p. 245-254), y otro a la problemática posterior a este hecho (**Álvarez Barrientos, J.** *El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII, op. cit.*, p. 254-267); este último, sin

repercusiones del mismo en el panorama teatral de un período, como el de la Regencia, que consolida los principios de la dramaturgia romántica y define su estética. La constatación de este hecho nos lleva a plantear un breve acercamiento a las distintas vicisitudes por que atraviesan las empresas desde 1834, año de los primeros estrenos románticos, hasta 1840, momento en que se inicia la liberalización del mercado teatral. Las continuas desavenencias entre los empresarios y el Ayuntamiento, la precaria economía de las compañías, la configuración de las nóminas de actores, apuntadores, músicos y maquinistas, los conflictos de los dramaturgos con los censores o con la Comisión de Teatros..., configuran el telón de fondo en que se gestan no sólo los títulos más representativos del período romántico, sino un buen número de piezas menores que en su día encarnaron, con más o menos éxito, los principios de la estética triunfante.

En noviembre de 1832 corrían rumores sobre el supuesto cese de la administración de los teatros de la Cruz y el Príncipe a una empresa particular. El 8 de enero del 33 el rey aprueba las negociaciones entre el Ayuntamiento y Grimaldi, que había decidido asumir la dirección artística de las dos salas durante cinco años. Las conversaciones se prolongan, pero el acuerdo no llega: es el Concejo quien inicia los *ajustes*, y la Comisión de Teatros de la Villa la encargada de contratar a los integrantes de las compañías de ambos coliseos para el año teatral 33-34[5]. Destacan, a este respecto, importantes nombres en la escena de los años siguientes, como Julián Romea, alumno del Real Conservatorio de María Cristina y discípulo de Latorre, que inicia su andadura bajo los auspicios de Grimaldi. Otro tanto ocurre con Juana Máiquez, Puchol, y Carolina del Castillo[6].

---

embargo, analiza el conjunto de cambios que se producen en la ordenación del teatro como espectáculo a partir de los años cuarenta.

[5] Ver **Larra, M. J. de.** *Nota sobre teatros // La Revista Española* (marzo 1833) // *Obras*. Madrid : B. A. E./ Atlas, 1960, v. 1, p. 194.

[6] Larra comenta las características más sobresalientes de estos nuevos actores en *Obras, op. cit.*, v. I, p. 211, 229-230 y 239-241, respectivamente.

La temporada 33-34 es irregular para la compañía del Príncipe: además de trabajar durante algunos meses sin sus más importantes figuras (Concepción Rodríguez, Latorre, Guzmán), actúa intermitentemente en la Cruz para conseguir una mejora en sus ingresos, y finalmente sufre el cierre de las salas a causa del brote de cólera morbo en Huelva (12, 13 y 14 de septiembre) y la muerte del rey Fernando (del 1 de octubre al 1 de diciembre), respectivamente[7]. Las cargas impositivas sobre los teatros son inmensas, los beneficios no demasiados, y todavía no se ha aplicado el Reglamento de Teatros de 1807, que establecía la necesidad de calcular las cantidades exigidas por el Ayuntamiento de forma proporcional a la suma recaudada en taquilla[8].

La situación de los dramaturgos no es mucho mejor, ya que en provincias se mantiene la costumbre de no abonarles los derechos de representación cuando el estreno ha tenido lugar ya en Madrid. A ello hay que sumar la proliferación de piezas escritas con una intencionalidad más lucrativa que estética, y la escasa profesionalidad de los actores, quienes tampoco cuentan con demasiados incentivos económicos. La presencia de una estrecha censura completa el panorama desolador de un teatro que, sin embargo, comienza a dar los primeros pasos hacia importantes cambios en su estructura empresarial y artística[9].

---

[7] En julio de 1824 surgirá un nuevo brote de cólera, esta vez en Madrid (ver **Mesonero Romanos, R. de.** *Memorias de un setentón.* Madrid : Tebas, 1975, p. 338-341). En relación al prolongado cierre de las salas, el *Semanario Teatral* afirmaría al año siguiente que "las paradas forzosas sufridas en todos los teatros del reino en poco tiempo por diferentes causas habían aniquilado muchas familias, y (...) se hacía necesario establecer en beneficio de una clase numerosa algunas modificaciones a las costumbres antiguas" (21 abril, 1834, s. p).

[8] Junta de Dirección y Reforma de teatros, *Reglamento General para la dirección y reforma de teatros que S. M. ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid...* Madrid : Ibarra, 1807.

[9] La figura del censor político desaparece en 1834, al entrar en vigor las nuevas leyes sobre imprenta: uno de los censores de imprenta examina las obras con anterioridad al estreno. El censor desde mediados de 1834

Con la temporada 34-35 llega la anunciada cesión administrativa a una única empresa. Rebollo —empresario— y Grimaldi —director escénico— prescinden de Azcona, segundo actor cómico, en un intento de eliminar el sistema de viejos privilegios existente. Contratan a una segunda, Matilde Díez, que años más tarde se convertiría en la primera dama, y propician el éxito de Teresa Baus, Samaniego, Bravo, Norén o Montaño[10]. Tal y como publica el *Semanario Teatral*, la compañía de verso para esta temporada es la siguiente:

> Actrices: Antera Baus, Concepción Rodríguez, Juana Galán, Catalina Bravo, Bárbara Lamadrid, Teresa Baus, Joaquina Baus, Matilde Díez, Patrocinio Infante, Rafaela González, Ramona León, Mariana Castillo, María Martínez. Características: Jerónima Llorente, Dolores Pinto. Supernumerarias: María Fabiani, Teodora Lamadrid, Dolores Infante. Actores: José García Luna, Carlos Latorre, Antonio Valero, Ramón López, José Tamayo, Pedro González Mate, Miguel Ibáñez, Antonio Rubio, Gabriel Pérez, Julián Romea, José Díez. Carácter anciano: José Galindo, Juan Latorre, Juan Antonio Campos, Luis Fabiani, Pedro López, Santos Díez, Bruno Rodríguez. Carácter jocoso: Pedro Cubas, Antonio de Guzmán, José de Guzmán, Vicente Hernández, Esteban del Río. Apuntadores: Vicente Masi, José Nicolau, Florentín Hernández, Manuel de la Cueva, José López, Marcos Varón, Ramón Salazar, Juan Arias. Principales racionistas: Lledó, Castañón (*Semanario Teatral*, nº 1, 21 abril 1834, p. 11-15).

---

hasta mayo de 1836 es don Jerónimo de la Escosura (Archivo de Villa de Madrid, sección Secretaría, legajo 3.464.32; en adelante nos referimos a este archivo como A. V. S.). La censura eclesiástica, por su parte, desaparece oficialmente en 1835, si bien su influencia se hizo notar a lo largo de todo el siglo. Para todos estos aspectos, ver **Cambronero, C.** Cosas de antaño : *Apuntes para la historia de la censura dramática // Revista contemporánea* 578 (diciembre 1899) 594-609.

[10] Sobre los conflictos entre la nueva empresa y Azcona, ver **Escobar, J.** *Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral, en la temporada de 1834*, art. cit.

La nueva empresa pretende renovar completamente la escena sin reparar en gastos, pero encuentra importantes dificultades en su camino. La primera de ellas procede del estado mismo de los teatros en el momento de la cesión. Larra lo resume así:

> La empresa Rebollo encontró el teatro en mal estado, abrumado de cargas y de abusos, que no podía corregir por sí sola, pero que era indispensable compensar con toda clase de economías; con un caudal viejo y harto visto ya del público, rico por demás en traducciones de poco valor y en originales pobrísimo; con un almacén de decorados y enseres tan viejos como las comedias, y contados actores buenos de que disponer.[11]

A la mediocridad de las obras y a la pobreza de medios en general hay que sumar la pérdida económica que suponía el hábito de reservarse las autoridades locales las butacas que consideraban oportunas en las distintas representaciones, o la incidencia de la guerra civil y las cuestiones políticas, que desviaban la atención del público hacia ámbitos alejados del espectáculo. Pero el problema más importante que afronta el teatro en esta nueva andadura privada es la falta de límites definidos en las competencias del Gobierno y del Municipio en las salas, así como la existencia de un vacío legal que se pone de manifiesto a medida que van surgiendo dificultades entre las diversas partes implicadas en el funcionamiento empresarial. Comenta Larra a este respecto:

> (...) deslíndese a quién pertenece, sepamos la parte que un Gobierno puede tomar en una diversión pública; la influencia que la autoridad puede lícitamente reservarse en ella; la clase de protección que debe dispensarle, lo que de ella puede esperar en remuneración de sus auxilios y el derecho que tiene a cargarle impuestos y distraer sus productos. Sepamos de paso si hay una propiedad en la literatura dramática, hasta dónde

[11] **Larra, M. J. de.** *Teatros y algo más // El Español* 18-4-36 (en *Obras, op. cit.*, v. II, p. 201-203).

> puede la ley protegerla como a toda propiedad, y hasta qué punto puede entrometerse en las condiciones que cada cual quiere imponer a la suerte de sus producciones.[12]

En 1836 esta problemática permitirá al consorcio Rebollo-Grimaldi incumplir, a los dos años, un acuerdo con el Concejo que había sido fijado obligatoriamente en tres. Pero antes de que esta crisis se consume, los teatros de la Corte verán el éxito de comedias como *Marcela,* de Bretón, y *Tanto tienes tanto vales,* de Ángel de Saavedra, o *La pata de cabra,* del propio Grimaldi, que cuenta con el favor del público desde el momento de su estreno. Las obras de Moratín continúan en cartel. El teatro de la Cruz, de hecho, organiza una semana dedicada al dramaturgo neoclásico coincidiendo con el estreno de *Macías* en el Príncipe, representándose *El Barón, La Mojigata* y *El sí de las niñas*[13].

Grimaldi, el gran catalizador del cambio en las estructuras espectaculares y administrativas de su tiempo, dispone la puesta en escena de algunos de los más importantes títulos de la época: *La Conjuración de Venecia, Don Álvaro o la fuerza del sino,* o el ya mencionado *Macías* de Larra, y *Elena* de Bretón, con las evidentes connotaciones que el montaje de estas dos piezas —prohibidas tan sólo un año antes— conlleva. La escenografía corre a cargo de Palmerani y Blanchard, quienes trabajan para los teatros de la Corte desde 1832[14].

La temporada 35-36 nace bajo el signo de la incertidumbre. Antes incluso de que finalice el año teatral 34-35 la pren-

---

[12] *Teatros // El Español* 29-2-1836 (en *Obras, op. cit.,* v. 11, p. 157-160).

[13] Ver **Peers, E. A.** *Historia del movimiento romántico español.* Madrid : Gredos, 1973, v. 1, p. 332.

[14] Sobre la representación de *Elena y Macías,* ver **Penas Varela, E.** *Macías y Larra : tratamiento de un tema en el drama y en la novela.* Santiago : Universidad, 1992, p. 20-21. A propósito de Palmerani y Blanchard, ver **Muñoz Morillejo, J.** *La escenografía española.* Madrid : Imprenta Blaís, 1923, p. 103 y ss.

sa madrileña especula ya sobre la composición de la nueva compañía de verso. El 21 de febrero *El Correo de las Damas* ofrece algunos de los nombres confirmados a tal efecto, y conjetura irónicamente sobre otros:

> Actrices y actores que han confirmado su escritura: sras. B. Lamadrid, T. Baus. M. Díez, María Fabiani, R. León, Isabel Boldún, nueva y discípula del conservatorio, J. Llorente, T. Lamadrid y P. Infantes. Señores Julián y Florencio Romea, Luis Fabiani, Antonio Campos, Gabriel Pérez, Pedro López, Antonio Rubio, M. Fernández, del conservatorio, y Florentín Hernández. (...) Se dice que vienen de fuera el señor Founier, barba; la señora Illot característica; el señor Pacheco galán; el señor Juan Pérez gracioso, ya conocido en esta capital, aunque no muy ventajosamente, y su hija la señora Juana Pérez.
>
> A pesar de que ninguno de estos actores llega precedido de la fama de triunfos escénicos se nos ha asegurado que la empresa, más que el mérito, busca juventud y docilidad en los hombres y mujeres que compongan las compañías; para que sigan sin escrúpulos ni repugnancia sus insinuaciones.[15]

No es este el único comentario que suscita la empresa; en febrero del 36 solicita la rescisión de su contrato, aduciendo como pretexto la situación de guerra civil que vive España. Algunas voces críticas, como la de Larra, aprovechan entonces esa coyuntura para plantear la necesidad de una reforma profunda del sistema empresarial de los dos teatros mediante la separación administrativa de los mismos: el Príncipe aglutinaría la actividad dramática, y la Cruz se reservaría para la lírica. Una sociedad de actores (Latorre, Guzmán, Romea, Luna y la señora Díez) propone quedarse al frente de la sala de verso, mientras que un consorcio particular proveería de óperas al segundo de los coliseos[16].

[15] *El Correo de las Damas*, nº 7 (21 de febrero 1835) p. 53.

[16] Larra indica incluso que el consorcio de actores de El Príncipe intenta arrendar directamente los dos locales para subarrendar posteriormente La Cruz a otra empresa (*Teatros // El Español* 8-3-36 (en *Obras, op. cit.*, v. II, p. 172-176).

Las ventajas de esta separación administrativa revertirían inmediatamente en provecho del teatro, que en 1836 ve cómo los mayores esfuerzos económicos se consagran, lógicamente, a sufragar al más rentable de los dos espectáculos, es decir, la ópera[17]. Los ensayos de ambos géneros no se estorbarían mutuamente, y no habría que acudir con tanta frecuencia a funciones *de remedión*, improvisadas en pocos días para dar respuesta al público cuando se suspendía una velada lírica.

La temporada avanza sin que llegue el acuerdo. El 8 de marzo, a pocas fechas de finalizar el año teatral 35-36, todavía no se ha decidido nada al respecto; por el contrario, Ayuntamiento y actores discuten fórmulas que solventen el desequilibrio entre las cargas impositivas que sufren ambos espectáculos: el Gobierno imponía una contribución indirecta sobre las diversiones públicas, destinada a la beneficencia, que desfavorecía al teatro, cuyos ingresos eran sensiblemente inferiores a los de la ópera[18]. Al lado de estas demandas de liberalización del mercado teatral, un sector de la crítica reclama el reordenamiento de la rígida jerarquía interior de las compañías[19]. Así,

[17] Sobre el "furor filarmónico", ver **Bretón de los Herreros, M.** *El furor filarmónico // Obras.* Madrid : Ginesta, 1883-84, p. 17-28, y también *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español.* Madrid : Burgos, 1828; asimismo **Mesonero Romanos, R. de** *La filarmonía // Escenas matritenses // Obras.* Madrid : B. A. E./Atlas, 1967, v. I, p. 175-178. Sobre la ópera en el Madrid romántico, **ver Gies D. T.** *Entre el drama y la ópera : la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII // Bulletin Hispanique* 91 : 1 (1989) 37-60. Para un panorama general de la música en estos años ver **Poullain, C.** *Apuntes sobre la vida musical en España en la época romántica // Iris* 3 (1982) 189-215.

[18] Sobre el sistema contributivo de las compañías, ver **Carrière, M. T.** *Acerca de las pensiones de actores en La Cruz y El Príncipe a mediados del siglo XIX*, art. cit. G. C. Martín califica de milagrosa la pujanza del teatro en el romanticismo, a causa de la problemática general de este espectáculo en ese momento (*Querer y no poder, o el teatro español de 1825 1836*, art. cit., p. 122-131).

[19] De un lado se alinean los partidarios del nuevo sistema empresarial: Larra, Ventura de la Vega y Bretón. De otro, los detractores, con Agustín Azcona a la cabeza. Para estas cuestiones, ver **Escobar, J.** *Un episodio biográfico...* art. cit.

por ejemplo, Larra critica el reparto de *El Trovador* en su estreno, afirmando que el resultado interpretativo hubiese sido mejor de no haberse respetado al pie de la letra las obsoletas normas vigentes en la distribución de los papeles.[20]

Al lado del pintor Blanchard, Grimaldi auspicia —en el último de sus años al frente de los teatros madrileños— la puesta en escena de comedias de éxito, como *Todo es farsa en este mundo* y *Me voy de Madrid*, de Bretón, *Incertidumbre y amor*, tragedia burguesa de E. de Ochoa, o la tragedia de Gil de Zárate *Blanca de Borbón*. A lo largo de la temporada triunfan, asimismo, las traducciones: *Lucrecia Borgia*, *Angela*, o *Catalina Howard*. En cuanto al drama, son tres las piezas históricas originales que se estrenan en Madrid: *Alfredo*, de F. Pacheco, *Abén-Humeya*, de Martínez de la Rosa, y *El Trovador*, de A. García Gutiérrez.

Finalmente la separación administrativa de los teatros de la Cruz y el Príncipe no llega a consumarse. *Fígaro* declara entonces con ironía:

> Privadamente se rebatieron nuestros proyectos asegurando que no había tiempo. Efectivamente, en circunstancias como estas en que se va a acabar el mundo es fácil comprender que estamos demasiado de prisa para componernos con el público aficionado a teatros.[21]

En la temporada 1836-1837 el consorcio formado por Luna, Latorre y Guzmán se hace cargo de ambas salas por un

[20] "En cuanto a la repartición, hala trastocado toda, en nuestro entender, una antigua preocupación de bastidores; se cree que el primer galán debe hacer siempre el primer enamorado (...) Sin otro motivo se ha dado el papel del Trovador al señor Latorre, a quien de ninguna manera convenía, como casi ningún papel tierno y amoroso (...) Todo lo contrario sucede con el actor Romea que debiera haber hecho el Trovador. Por la misma razón el papel de la gitana ha estado mal dado (...)." **(M. J. de Larra.** *El Trovador*, drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y verso // *El Español* 4 marzo 1836 (en *Obras, op. cit.*, p. 168-170).

[21] *Teatros. Artículo sin alusiones políticas* // *El Español* 2-5-1836 (en *Obras, op. cit.*, v. II, p. 208).

período de tres años, firmando un acuerdo con la municipalidad que les compromete a mantener el sistema de representaciones diarias, exceptuando, como era de rigor, el Miércoles de Ceniza, el Dos de Mayo, y la Semana Santa. Sin embargo, la aventura empresarial de los actores es efímera, ya que a finales del año 1836 se ven obligados a traspasar su contrato a Ramón Carnicer (director de la ópera) y a Francisco Minguella.[22]

La empresa comienza su andadura con un nuevo censor dramático, Tomás Sancha, nombrado a tal efecto el 8 de octubre del 36, si bien desde el mes de julio una Real Orden permite la libre representación de piezas ya impresas. Matilde Díez se convierte en primera dama sustituyendo a la recién jubilada señora Rodríguez, aunque abandona temporalmente Madrid para actuar en la ciudad condal. Agustín Azcona, viejo enemigo de Grimaldi —que le había apartado de su compañía—, vuelve ahora al panorama teatral, alejado de los papeles protagonistas. El *Diario de Madrid* publica la siguiente relación de actores:

> Bárbara Lamadrid, Teresa Baus, Juana Pérez, Patrocinio Infantes, María Fabiani. Jerónima Llorente, Manuela Palomino, Mariana Castillo, María Martínez, Antonia Monreal, María del Carmen Alverá, Francisca Casanova, Teodora Lamadrid, Concepción Lapuerta, María Córdoba, María de los Dolores Infantes. José García Luna, Carlos Latorre, José Valero, Julián Romea. Nicolás Lombía, Florencio Romea, Juan Lombía, Guillermo Monreal, Antonio Campos, Luis Fabiani, Pedro López, José Pérez Plo, Bruno Rodríguez, Santos Díez, Antonio de Guzmán, José de Guzmán, Juan Pérez, Agustín

[22] La escritura del contrato se conserva en A. V. S., 2.480.53. J. L. Picoche la reproduce parcialmente en *Los Amantes de Teruel. Introduction, édition critique et synoptique precedée d´une étude sur le monde du théâtre á Madrid entre 1823 et 1850.* Paris : C. N. R., 1970, p. 36-39. Panorama de las vicisitudes empresariales por las que atraviesan los teatros en esta y anteriores temporadas, en **Martín, G. C.** *Larra y el teatro: censura, crítica e historia* I y II, arts. cits.

Azcona, Ignacio Silvostri. Joaquín Lledó, Mariano Fernández, Ignacio Hernández, Domingo López Contador, José López. Apuntadores: José Nicolau, Florentín Hernández, José López, Marcos Barón, Ramón Salazar, Juan Arias.[23]

Los cambios de la nueva empresa no alcanzan a las mejoras físicas de las salas, y tanto los palcos como la platea continúan siendo sombríos y desaliñados. Sin duda, no eran muchos los recursos que podían destinarse a semejante tipo de reformas, puesto que la economía de los teatros —nunca saneada— parece estar en la temporada 1836-1837 al borde de la ruina.[24]

Pese a todo, durante la temporada se estrenan importantes dramas franceses, como *Luis Onceno, Antony, Hernani, Margarita de Borgoña* —es decir, *La Tour de Nesle*—, o *El pilluelo de París*, y se reponen piezas de temporadas anteriores *(Don Álvaro o la fuerza del Sino, Incertidumbre y amor, Blanca de Borbón, Me voy de Madrid...)*.[25] Sin embargo durante el año teatral 36-37 sólo hay tres dramas románticos originales nuevos en escena, dos de ellos históricos (*Elvira de Albornoz*, de J. M. Díez; *Los amantes de Teruel*, de J. E. de Hartzenbusch), y uno inspirado en los recientes acontecimientos de la guerra carlista *(El sitio de Bilbao*, de A. García Gutiérrez).

El martes 28 de marzo de 1837, el *Diario de Madrid* (s. p.) hace pública la composición de la compañía contratada por los empresarios teatrales de la Cruz y del Príncipe —Ramón Carnicer y Francisco Minguella— para la temporada teatral 37-38, y que está encabezada por los primeros actores Romea y Latorre:

---

[23] *Diario de Madrid*, 3 de abril, 1836, p. 2. Esta nómina de actores, tanto de la compañía de verso como de baile y lírica, es tachada de demencial por Larra, que comenta con mordacidad los defectos de actores nuevos como Juana Pérez o Plo, "de tan escaso mérito y voz como de apellido". *Teatros. Revista del mes de abril // El Español* 3-5-36 (en *Obras, op. cit.*, v. II, p. 210).

[24] Documentos sobre las dificultades económicas de las salas en A. V. S., 2.481.11.

[25] Ver **Peers, E. A.** *Historia del movimiento... Op. cit.*, v. I, p. 351-364.

> Actrices: Concepción Samaniego, Teresa Baus, Juana Pérez, María Fabiani, Jerónima Llorente, Concepción Lapuerta, Vicenta Sierra, Matilde Díez. Actores: Carlos Latorre, Julián Romea, Pedro Sobrado, José Plo, Lorenzo Paris, Pedro López, Luis Fabiani, Bruno Rodríguez.[26]

El escenógrafo sigue siendo Francisco Lucini, con el que eventualmente colabora su hijo Eusebio, responsable, entre otros, del decorado que reproduce el estudio de Velázquez en *La Corte del Buen Retiro*. Para Fernández de Córdoba es este el mejor equipo escénico de la época, lo que no evitará pérdidas cuantiosas para la empresa habida cuenta del mal estado de las salas, la escasez de cantantes extranjeros para las veladas líricas, y el desarrollo mismo del conflicto carlista.[27]

Entre las novedades que la temporada aporta figura la creación, el 16 de mayo, de una Comisión de Teatros, a instancias de la empresa, encargada de dirimir qué piezas de entre las ofertadas van a ser llevadas a escena. Sin embargo, una semana después de dar a conocer la noticia, Salas y Quiroga —redactor de *No me Olvides*— comenta el error en que el recién creado organismo incurre al calificar las obras como "buenas, muy buenas o excelentes", extralimitándose en sus funciones y convirtiéndose —a juicio del crítico— en Academia. El autor que presenta su texto a la Comisión —continúa Salas— quiere saber si será o no representado, sin interesarle la valoración crítica que pueda merecer. Las disensiones producidas al hilo de esta controversia, unidas a las quejas de los dramaturgos descontentos por la exclu-

---

[26] *Diario de Madrid*, 28 marzo 1837, s. p.

[27] F. Fernández de Córdoba comenta, además, que en el 37 la empresa contrata "la mejor compañía de todos los tiempos", además de contar con la presencia de Pepita Díez, la bolera más célebre de su tiempo, que amenizaba los entreactos con piruetas y castañuelas. "Pese a todo la empresa perdió más de 80.000 duros por la guerra y las pésimas condiciones de los locales". (*Mis memorias íntimas*. Madrid : B. A. E./Atlas, 1966, I, p. 307).

sión de sus piezas, motiva el nacimiento de una Comisión Superior a modo de Tribunal de Apelación.[28]

Durante la temporada se elabora un Reglamento de Gobierno Interior para los dos teatros, en el que se precisan, entre otros extremos, determinadas normas que deben cumplir los actores, tales como la obligación de asistir a las salas una hora antes de la representación, no fumar en el escenario, guardar silencio entre bastidores, o respetar escrupulosamente la separación de sexos en los camerinos. Paralelamente se hace público un bando de don Juan Bautista de Llano, alcalde de la villa, ordenando decoro a los asistentes y responsabilidad para no entorpecer, con sus carruajes, el paseo por las calles aledañas a los teatros.[29]

En cuanto a las mejoras efectuadas en las salas, cabe destacar la adaptación de la intensidad de las luces a las exigencias de la puesta en escena. En una de las cartas que la empresa del Príncipe envía a la Comisión leemos lo siguiente:

> La costumbre de iluminar interiormente los teatros (...) destruye el efecto de las decoraciones, porque aumenta la claridad desproporcionadamente; no se perciben las bellezas de la perspectiva, que está graduada a una luz mucho menor. Estos inconvenientes han hecho más sensibles a la empresa, considerada respectivamente a la próxima festividad del día de S. M. Para celebrarlos (...) ha preparado una función escogida que consiste en un drama nuevo, histórico y original, en verso, exornado de grandes aparatos escénicos, decoraciones nuevas y costosísimos trajes de época (...)[30]; pero estos esfuerzos perderían gran parte del resultado a que se aspira si no se necesitase el inconveniente de la iluminación, porque las

[28] Para las críticas de Salas y Quiriga sobre la Comisión, y las polémicas subsiguientes, ver *No me Olvides*, nº 3, mayo, (p. 8), nº 4, mayo (p. 7-8) y nº 21, octubre, (p. 7), 1837.

[29] Sendos ejemplares del Reglamento y del Bando se conservan el el A. V. S., bajo la signatura 2.178.107, y otro del primero en la Biblioteca Nacional (manuscrito 116.6).

[30] Se trata de *Doña María de Molina*, de Mariano Roca de Togores, que se estrena en el teatro del Príncipe la noche del 24 de julio de 1837.

> decoraciones perderían su brillo (...). [Se demanda] autorización competente para suplir la iluminación con otro medio extraordinario de adorno, aumentado en parte que perjudique con arañas cuidadosamente colocadas, el alumbrado del teatro, y poniendo en la fachada del edificio un adorno que supla la iluminación interior.[31]

Este documento resulta especialmente esclarecedor de la necesidad de adaptar la realidad física de los teatros a las exigencias escénicas de las obras. Las demandas de la empresa son atendidas, y el domingo 23 de julio, víspera del anunciado estreno, el *Diario de Madrid* (s. p.) incluye junto al anuncio de la pieza la siguiente aclaración:

> La administración (...) ha determinado con el competente permiso decorar e iluminar la fachada del Coliseo por un estilo nuevo, colocando en el balcón principal el retrato de S. M. Isabel II y sustituyendo la iluminación interior, tan incómoda en la estación presente como perjudicial para el efecto de las decoraciones del escenario, por otra más elegante y que no presenta ninguno de aquellos inconvenientes.

El censor dramático, señor Sancha, que había sido nombrado para tal cargo en octubre de 1836, dimite a finales del año 1837. En mayo del 38 no ha recibido respuesta oficial a su renuncia, y el 26 del citado mes escribe al Ayuntamiento reclamando los tres mil seiscientos reales que se le adeudan. La Comisión de Teatros ya había declarado vacante la plaza en noviembre de 1837, pero ante la ausencia de un relevo efectivo no tiene más remedio que asumir ella misma la labor censora: el 30 de diciembre el Ayuntamiento nombra a dicha Comisión, en la persona de José Vidales, responsable de la moralidad de las obras representadas en la Corte. La reacción no se hace esperar, y tanto la Comisión como el propio sr. Vidales, a título personal, se declaran incapaces de acometer tal tarea, y propo-

[31] Carta de la Empresa a la Comisión de Espectáculos, 13 de julio de 1837, en A. V. S., 2.481.22.

nen para el cargo a don Valentín Pascual, censor desde el 26 de abril de 1838 hasta el 7 de enero de 1840.[32]

La dimisión de Sancha demuestra los problemas económicos por que atraviesa la empresa. Esta, en un escrito remitido al Ayuntamiento de Madrid, se lamenta ante la imposibilidad de hacer frente a las deudas, responsabilizando a la ópera y a sus costosos montajes del estado de ruina en que se encuentra el teatro de verso en la capital. De ahí que una de las soluciones que se proponen sea

> poner ópera italiana solos [sic] seis meses del año (...). De este modo podría mirarse con más atención la literatura nacional y a la compañía de verso, realizando los frutos de nuestra escuela que merezcan la pública aceptación.[33]

Pese a todo, los estrenos de dramas históricos son más numerosos que en las temporadas anteriores. Resuena todavía el eco de *Los amantes de Teruel* cuando el Príncipe pone en escena *El paje*, cuyos ensayos obligan a posponer el estreno de *La Corte del Buen Retiro*. Luego vendrán *Doña María de Molina, Antonio Pérez y Felipe II, Carlos II el Hechizado, Bárbara de Blomberg y Don Fernando el Emplazado, El rey monje, Don Jaime el Conquistador*, y *La vieja del candilejo* clausurando la temporada en lo que a estrenos dramáticos se refiere. A ellos habría que sumar *Fray Luis de León*, controvertido melodrama de Castro y Orozco que debido a su polémico tratamiento de la figura clásica suscitó una notable reacción contra sus excesos, y por tanto una mayor atención en la crítica coetánea. Por todo ello no es desacertado calificar el año teatral 37-38 como el auténtico *annus mirabilis* del teatro histórico en el romanticismo hispano.[34]

---

[32] Documentos sobre ceses y nombramientos de censores dramáticos en A. V. S., 3.464.32.

[33] Carta de la Empresa de teatros al Ayuntamiento de Madrid, fechada a 17 de agosto de 1837 (A. V. S., 2.481.11).

[34] **Peers, E. A.,** *op. cit.*, vol. I, p. 441. En este mismo sentido apunta P. Menarini: "il fulcro della produzione teatrale romantica, localizabile appunto

La situación empresarial de las salas es bien distinta. El 28 de diciembre de 1837 Luis María Pastor, apoderado de los teatros de la Corte, dirige un escrito a la Comisión explicando las causas que han conducido a la ruina económica de la Cruz y el Príncipe: el elevado coste de los montajes operísticos, unido al escaso margen de ganancias que origina el pequeño aforo de las salas, la cesión gratuita de un buen número de palcos a las autoridades, y el mantenimiento de la Inclusa y los Hospicios Municipales, llevan a la empresa que dirige Carnicer a solicitar la rescisión del contrato que la liga con el Ayuntamiento hasta el fin de la temporada 38-39.[35]

El 5 de enero de 1838 Pastor insiste en su demanda con un nuevo escrito. La respuesta llega el 19 de ese mismo mes: el Ayuntamiento concede a la Empresa del derecho a decidir el número de representaciones operísticas de la temporada, y se compromete a favorecer los ingresos de taquilla mediante la ampliación de la galería superior y el arrendamiento parcial de los palcos de autoridades, siempre y cuando Carnicer se comprometa a concluir su contrata permaneciendo una temporada más al frente de los teatros.[36]

La gerencia de la Cruz y el Príncipe recibe con desagrado las disposiciones municipales, pero continúa su labor al frente de los teatros, e incluso acomete —ya al final de la temporada— algunas obras en las salas, como la renovación de los respaldos de las lunetas principales, y la pintura de la madera de las localidades y el cielo raso de platea, o el estreno de un nuevo telón de boca pintado por Lucini. *El Panorama* comenta a este respecto:

---

attorno agli anni 37-38, abbia originato una spinta (richiesta del publico e riposta degli autori) che diverrá pressoché irreversibile". (**Menarini, P.** *La statisitica commentata. Vent'anni di teatro in Spagna* (1830-1850). *Teatro romantico spagnolo.* Bologna : Patron, 1984, p. 65-89).

[35] El escrito de Pastor (junto con otros documentos relativos al mismo asunto) se guarda en A. V. S., 2.481.11.

[36] *Idem.*

> En el teatro del Príncipe se han hecho mejoras de consideración, siendo lo más esencial el haberlo pintado y hecho desaparecer la lobreguez tabernaria que lo caracterizaba y que aún conserva el de la Cruz. Con todo, siempre es laudable el celo de una empresa cuyas pérdidas son considerables.[37]

Esas "pérdidas considerables" son precisamente la causa de que la empresa inicie un largo proceso burocrático destinado a conseguir por cualquier medio la rescisión del compromiso que la liga con el Ayuntamiento. Los escritos se suceden: la Comisión denuncia una y otra vez la falta de solvencia económica de la Empresa, y en el mes de marzo, a punto de terminar la temporada, Pastor anuncia que retira su apoyo económico al consorcio Carnicer-Minguella. Ante el riesgo de cierre definitivo de las salas el Ayuntamiento no tiene más remedio que ceder, y el 26 de marzo sale a licitación un nuevo contrato de arriendo. El 4 de abril de 1838 el propio Luis María Pastor se hace cargo de la empresa conjunta de la Cruz y el Príncipe durante un período de tres años.

Los problemas económicos persisten. En el mes de julio la empresa y la Comisión de Espectáculos, avalados por el Ayuntamiento en la persona del Jefe Político de la Villa, dirigen un escrito a la Corona solicitando que sea una partida presupuestaria del Ministerio de Gobernación —y no los ingresos de los teatros— la encargada de sufragar el mantenimiento de las instituciones benéficas madrileñas. La respuesta, convencional e imprecisa, aplaza indefinidamente el estudio de la propuesta.[38]

Tampoco faltan desavenencias entre el Ayuntamiento y la Comisión de Teatros, motivadas esta vez por la vacante en el cargo de censor que había originado la renuncia de Tomás Sancha a finales de 1837. Como ya hemos anticipado, en diciembre de ese año el municipio encarga a la Comisión —en la persona de José Vidales— la revisión y censura de las

[37] *El Panorama* I, (5 abril 1838) 79-80.
[38] A. V. S., 3.464.3.

obras dramáticas, tarea a la que renuncia casi inmediatamente, el 19 de enero de 1838, al tiempo que propone a Luis Pascual como hombre idóneo para el cargo. Pascual será nombrado oficialmente censor el 26 de abril de 1838. Pocos días antes, el *Diario de Madrid* publica la lista definitiva de actores de las compañías de declamación y baile:

> Actrices: doña Bárbara, Lamadrid, doña Matilde Díez, doña Catalina Bravo, doña Josefa Espinosa, doña María Fabiani, doña Teodora Lamadrid, doña María Vierge, doña Jerónima Llorente, doña Concepción Lapuerta, doña Francisca Casanova, doña Isabel Azcona. Actores: d. José García Luna, d. Carlos Latorre, d. Julián Romea, d. Pedro Sobrado, d. José Castañón, d. Ildefonso de Zafra, d. José Ramírez, d. Lorenzo Paris, d. Lorenzo Ucelay, d. Antonio Azcona, d. Juan Latorre, d. Pedro López, d. Juan Fabiani, d. Bruno Rodríguez, d. Ángel López, d. Antonio Guzmán, d. Ignacio Silvostri. Apuntadores: d. José Nicolau, d. Florentino Hernández, d. Marcos Barón, d. Ramón Salazar, d. Camilo Cabañas, d. Salvador del Rey, d. Antonio Bagá. [39]

La contienda carlista, continúa influyendo negativamente en la organización de las compañías, fundamentalmente en las líricas, y si ya en la temporada anterior faltaban buenos cantantes extranjeros que se atreviesen a cruzar España para interpretar las óperas italianas, durante ésta no habrá compañía estable de canto.[40] La situación de la compañía de verso no es mucho mejor. Zorrilla lo explica así:

> Había quedado Madrid aquel verano sin compañía dramática alguna (...), andaban por las provincias los Romeas, Matilde y los empresarios habituales de sus coliseos: el hecho era que desde fines de mayo [1838] actuaba en el Príncipe una

[39] *Diario de Madrid* (15 abril 1838) s. p. Documentos relativos a censores, en A. V. S., 3464.32.

[40] Durante la temporada siguiente (1839-1840) no habrá cantantes extranjeros en Madrid. Para todo ello, ver **Fernández de Córdoba, F.** *Mis memorias íntimas, op. cit.*, p. 306.

> sociedad improvisada, bajo un programa tan modesto que no anunciaba más pretensiones que la de no dejar al público de Madrid sin ningún espectáculo.[41]

Las dificultades económicas y esta precariedad de actores importantes influyen directamente en la cantidad y calidad de las piezas que se representan. De hecho hay únicamente tres estrenos de dramas originales: *Amor venga sus agravios*, de J. de Espronceda y E. Moreno López, *Doña Mencía*, de J. E. de Hartzenbusch, y *El astrólogo de Valladolid*, de J. García de Villalta. La cartelera se completa con reposiciones de otras temporadas, refundiciones del Siglo de Oro, y comedias de nueva creación, como la pieza de magia titulada *La estrella de oro*.[42]

La temporada teatral 1839-1840 se inicia, en la Corte, con muchas dificultades económicas. Mientras las demás salas han abierto ya sus puertas, y la compañía lírica comienza las representaciones en la Cruz, el Príncipe continúa cerrado. Las cantidades que éste adeuda en concepto de jubilaciones y donativos a entidades benéficas son tan importantes que el Ayuntamiento se niega a asumir su gerencia en el caso de que no aparezca un empresario privado que se encargue del teatro. El 31 de marzo *El Entreacto* duda que el Príncipe pueda abrirse en ese año. Meses más tarde, Escosura afirma:

> (...) al comenzarse el año cómico de 1839, las pérdidas de la empresa que hasta entonces los tuvo [los teatros] a su cargo eran tan enormes, que a menos de querer arruinarse tenía que cesar en el negocio.[43]

---

[41] **Zorrilla, J.** *Recuerdos del tiempo viejo*. Madrid : Publicaciones Españolas, 1961, I, p. 54.

[42] Ver **Peers, E. A.** *Historia del movimiento..., op. cit.*, II, p. 200-212.

[43] J. Lombía afirma que las deudas acumuladas por los teatros de la Cruz y el Príncipe entre 1828 y 1842 pasan de once millones de reales (*El teatro, op. cit.*, p. 91). *El Entreacto. Telégrafo literario*, 1, (31 de marzo 1839) p. 2-3. **Escosura, P. de la.** *Teatros de Madrid // El Entreacto* 61 (27 octubre 1839) p. 239-240.

Efectivamente, así ocurre. A finales de abril, el grupo de actores que se había hecho cargo de las representaciones durante el año teatral anterior decide asumir las cargas económicas del coliseo e iniciar la temporada 39-40. El 25 de abril *El Entreacto* publica la nómina completa de actores de El Príncipe:

> Actores: José García Luna, Juan Lombía, directores de escena; Pedro López, Luis Fabiani, Antonio Campos, José Pérez Plo, José Castañón, Ildefonso Zafra, Antonio Alverá, José Guzmán, Ignacio Silvostri, Ángel López, José Ramírez, Lorenzo Ucelay, Joaquín Lledó, Antonio Cobos, Carlos Espuntoni, Felipe Reyes. Apuntadores: Florentín Hernández, José Nicolau, Marcos Barón, Ramón Salazar, Salvador del Rey. Bailarines: Manuel Casas, Bautista Cozer, directores de baile; Ginés Fontanellas. Pintor y maquinista: Francisco Lucini. Actrices: Bárbara Lamadrid, Teresa Baus, Catalina Bravo, Teodora Lamadrid, María Fabiani, Concepción Lapuerta, María Vargas, María Vierge, Francisca Casanova. Bailarinas: Josefa Díez, Mariana del Castillo, Gertrudis Fontarellas, Rosalía Sierra.[44]

El consorcio de actores, con Luna a la cabeza, no es capaz de hacer frente a todas las deudas de las salas. El 11 de junio del 39 el Regidor del Ayuntamiento propone que se suprima el cargo de censor, considerado excesivamente gravoso para los teatros habida cuenta de su mala situación económica, y que las obras dramáticas pasen únicamente el control habitual de la Junta de Revisión. El 7 de enero de 1840 tal petición se lleva a efecto. Sólo unos días después de ser cesado en su cargo, Pascual reclama al municipio el salario total de su ejercicio, por el que no ha recibido ni un sólo real de vellón.[45]

---

[44] *El Entreacto* 11 (25 de abril 1839) 32. Sobre esta compañía comenta Zorrila: "Componíanla Luna, Lombía, López, Alverá, Bárbara y Teodora, la Llorente, Lapuerta como graciosa, Azcona, Monreal y media docena de bailarinas. Luna y Bárbara eran ya actores de reputación, Azcona y la Llorente resto de las buenas compañías de Grimaldi (**Zorrilla, J.** *Recuerdos del tiempo viejo, op. cit.*, vol. I, p. 54).

[45] *Ver* A. V. S., 3.464.32.

Las opiniones sobre la labor llevada a cabo por la empresa fueron diversas. M. Infante afirma:

> Desde que el citado Grimaldi dejó de dirigirla, nada se ha adelantado. (...) En el presente año dramático hemos notado con gusto algún celo por corregirlos [anacronismos y otras deficiencias escenográficas] pero este afán no ha producido el menor resultado en pro del aparato y propiedad escénica por la sencillísima razón de que no ha habido un actor conocedor e inteligente para dirigir los espectáculos, o si lo ha habido ha manifestado muy poco sus conocimientos.[46]

Infante coincide en este último juicio con Escosura, quien declara categóricamente:

> Ni autor, ni actor, quiero al frente del teatro, sino a un hombre ilustrado, inteligente en literatura dramática, observador del gusto del público y con antecedentes que le pongan a cubierto en lo posible de toda sospecha de parcialidad.[47]

En efecto, el problema más grave al que ha de hacer frente el teatro madrileño en la temporada 39-40 no es —a juicio de Escosura— el económico, sino el artístico, que se plasma en una disminución en el número de piezas originales que se llevan a escena:

> Lo cierto es que con peores auspicios no puede abrirse un teatro, que como lo hizo el del Príncipe en este año, y que hay (...) un milagro de habilidad en haberlo sostenido (...).
>
> ¿Pero y el arte? Compárese el número de dramas originales que se pusieron por primera vez en escena durante la administración anterior con el que se ha puesto en la época de que hablamos y (...) se verá que hay diferencia grandísima y poco favorable a la temporada actual.[48]

---

[46] **M. Infante** // *El Entreacto* 10 (2 febrero 1840) 37.

[47] **Escosura , P. de la.** *Teatros de Madrid* // *El Entreacto* 63 (3 noviembre 1839) 247-348.

[48] **Escosura, P. de la.** *Teatros de Madrid* // *El Entreacto* 61 (27 octubre 1839) 139.

Cuando Escosura escribe este artículo (octubre de 1839) ciertamente se ha representado un menor número de producciónes originales que en la temporada anterior, que como vimos se caracterizaba, a su vez, por la disminución considerable de dramas españoles con respecto a 1837-1838. Los hechos, sin embargo, no dieron la razón al crítico de *El Entreacto*, ya que en el año teatral 1839-1840, además de comedias como *La redoma encantada*, de J. E. de Hartzenbusch, o *Cada cual con su razón* y *Lealtad de una mujer*, de J. Zorrilla, se estrenan seis dramas históricos: *El Conde don Julián*, de M. A. Príncipe, *Juan Dandolo* de J. Zorrilla y A. García Gutiérrez, *Vellido Dolfos*, de M. Bretón de los Herreros, *Don Álvaro de Luna*, de A. Gil y Zárate, y la primera parte de *El zapatero y el rey*, de Zorrilla, cerrando la temporada.

A partir de este momento el panorama empresarial de los teatros de Madrid comienza a sufrir modificaciones. En el año 1841 se produce, por fin, la largamente anunciada separación administrativa de las dos salas. Julián Romea y Matilde Díez quedan al frente del Príncipe, mientras Lombía y Latorre, financiados por el banquero Fagoaga, se hacen cargo de La Cruz, contratando a nombres especialmente relevantes de la vieja compañía única, como Pedro Mate, las hermanas Baus, Bárbara y Teodora Lamadrid.[49] Paralelamente, Madrid asiste a un incremento en el número de locales habilitados para representaciones teatrales.[50] Desde 1849 se repone la Censura, y, como anticipábamos, se fijan los derechos y deberes de las distintas partes implicadas en el funcionamiento del

[49] Pese a este esfuerzo de Lombía por conseguir un elenco de prestigio, las obras más importantes de esta y anteriores temporadas continúan representándose en el Príncipe, que sigue siendo el teatro de moda. Datos sobre la disolución de la compañía única y la competencia que se entabla ente La Cruz y El Príncipe en **J. Zorrilla.** *Recuerdos del tiempo viejo, op. cit.*, I, p. 168-169.

[50] Ver **Simón Palmer, M. C.** *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX // Segismundo* 19-20 (1974) 85-124.

teatro como espectáculo. Muy lejanos parecen estar ya los tiempos de Grimaldi y los primeros éxitos románticos: la estética del drama ha evolucionado en paralelo a las estructuras empresariales que condicionan y dan forma a su puesta en escena. Sin embargo, los presupuestos básicos de que parten literatos y compañías a la hora de concebir literaria y espectacularmente una pieza en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, se establecen, precisamente, partiendo de la matización, reforma o cambio del canon dramático establecido al amparo de la ordenación empresarial de las salas madrileñas en los años treinta. El todavía no realizado análisis de sus vicisitudes y de la incidencia de las mismas en el ámbito de la producción y la consumición teatrales,[51] puede ampliar el horizonte de los estudios teatrales románticos, que, cada vez más, tiende a la superación de los límites establecidos por el hecho literario estricto.

MONTSERRAT RIBAO PEREIRA
Universidade de Vigo

[51] **Even-Zohar, I.** *Polysystem Theory // Poetics Today* 11 : 1 (1990) 9-26; primera versión en *Poetics Today* 1-2 (1972) 287-310.