

Juan P. Arregui*

IMAGINARIO BURGUÉS Y ARQUITECTURA TEATRAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DIECINUEVE**

Resumen

El edificio-teatro decimonónico, en su conjunto, se manifiesta como un estándar diseñado para cubrir unas expectativas universales, para satisfacer las necesidades prácticas o simbólicas de un grupo social –o mejor, de una mentalidad o imaginario ideológico compartido por el heterogéneo conjunto de las clases medias– identificado en términos generales bajo la categoría general de “burguesía.” Ello se traduce en la reivindicación de toda una serie de requisitos ideales aplicados al paradigma arquitectónico del teatro, perfilándose sus arbitrios de acuerdo con unos principios homologadores perceptibles tanto a escala edilicia como preformativa. Destacan, entre los matices del teatro ochocentista más desatendidos por la historiografía, ciertas categorías, tales como la rentabilidad comercial y el bien común, la seguridad, la comodidad y el *confort* de los espacios, el tratamiento ornamental de los ambientes o la atención prestada por el pensamiento coevo a los complementos funcionales del edificio verificados el equipamiento de aquellas instalaciones destinadas al desarrollo de la vida social, una de las funciones vacilares del teatro ochocentista que llegará incluso a determinar los propios ritmos del ejercicio dramático, decretando unos precisos cronotopos –siguiendo la terminología batjiana– que formarán parte indisoluble de la convención espectacular en su doble vertiente representación/fruición. Sobre esta base, el morfotipo teatral prevaleciente en el siglo diecinueve detenta una específica personalidad en la que intervienen, de una parte, el peso de una tradición sólidamente forjada a lo largo de su propia evolución histórica, y de otra parte las transformaciones operadas sobre tal substrato por las circunstancias en curso, referentes no tanto a drásticas innovaciones

* **Juan P. Arregui**, Profesor, Universidad de Valladolid, España.

** El presente artículo se deriva de una parte de la Tesis Doctoral titulada *Intrahistoria material y práctica escénica del teatro burgués decimonónico. El testimonio del Teatro Calderón de la Barca: Valladolid, 1863–1900*.

estructurales o formales sino a su peculiar impostación ética y técnica, una renegociación de usos y significados impuesta por su adaptación a las necesidades y requerimientos socioculturales de la contemporaneidad.

Palabras clave: Arquitectura teatral, siglo diecinueve, burguesía, usos sociales, imaginario burgués.

Abstract

The nineteenth century theatre-building, as a whole, is revealed like an standard, designed in such a way that satisfy a social group's practical or symbolic needs: the mentality or ideological imaginary shared by the heterogeneous group known as middle-class, identified in general terms by the category of "bourgeoisie." Among the most neglected aspects by the nineteenth century historiography dedicated to theatre design, there are certain categories like the economic and social benefit, the security, the comfort, the ornamentation of the ambiances or the increasing interest on the functional accessories from the building which are verified in the equipment of those facilities assigned to social life, that becomes one of the basic functions of eighteenth century theatre. Based on these ideas, the theatre morphology that will prevail in nineteenth century holds a specific personality in which two aspects take part. In one hand, a long solidly maintained tradition through the historic evolution; by the other, the transformations that the building has suffered because of all the circumstances referred, not only to drastic structural or formal innovations, but also to the peculiar ethic and technique idiosyncrasy and the renegotiation of uses and meanings all imposed by its adaptation to the socio-cultural requirements within contemporary times.

Keywords: Theatre Architecture, Nineteenth Century, Bourgeoisie, Social Uses, Bourgeois Imaginary.

Preámbulo

El siglo diecinueve español, en materia de arquitectura teatral, supera en la práctica una tipología heterodoxa de edificio (en ocasiones contaminada por estilemas heredados de los corrales de comedias) que, al menos durante las primeras décadas de la centuria, sobrevivirá sin cambios relevantes. Aunque mixtificado, el referente inmediato de este esquema orgánico es la llamada sala "a la italiana" que, fructificada en aquel país a lo largo del Seiscientos sobre antecedentes humanistas, será impuesta en toda Europa durante el barroco gracias a las experiencias arquitectónicas que difunden los

italianos y acomodan los franceses, deviniendo principio indiscutido y hegemónico de la arquitectura teatral moderna en occidente¹, "una presuposición creadora, una determinación a priori de toda invención dramática."² Una articulación de diversos materiales y componentes (arquitectónicos, pictóricos, ornamentales, espaciales, ópticos, acústicos, mecánicos, protocolarios, etc.) destinados a la representación que a lo largo de este período quedan estipulados y cualificados, deviniendo una "indiscutida convención cultural:"³ "el teatro a la italiana es un conjunto orgánico de tipologías arquitectónicas, funciones sociales, formas de la sala y de la escena, elementos funcionales que asumen valores simbólicos; se revela por tanto como una verdadera y propia cultura que informa diversas "civilizaciones" teatrales y se instituye como *forma mentis* hegemónica."⁴

Sobre la realidad edilicia del teatro decimonónico parece necesaria una observación de partida acerca de la terminología empleada, donde los investigadores presentan discrepancias. Así, algunos autores rehúsan emplear la denominación de *teatro burgués* (también señalado en ocasiones como *teatro de ópera*) para referirse a ciertos ejemplares ochocentistas, valiéndose del término "a la italiana" por no considerar en ellos una especificidad privativa con respecto a aquel tipo edilicio base, sobre el que sin duda se configura su personalidad arquitectónica: perfil de la curva generatriz y disposición de la sala, ordenación del aforo, arreglo del escenario, imagen externa e implantación urbana, etc.⁵ Sin embargo pueden observarse en ellos ciertas singularidades tanto estructurales como simbólicas altamente expresivas –si no abiertamente diacríticas– relativas al contexto sociocultural donde se engarzan que podrían consentir dicha diferenciación taxonómica.⁶ Para algunos especialistas, la cuestión de los vínculos entre el teatro de los siglos dieciocho y diecinueve se revela como una cuestión inagotable, una aporía que oscila entre su íntima adherencia y su contraposición; la discusión resulta difícil de concluir, aunque parece lo más probable que a pesar de que el tipo teatral, como arquitectura, coincide en líneas generales (con variaciones, por supuesto), no coincide el sentido teatral: el teatro de palcos queda inmutable, pero no así el sentido ni el sentimiento teatral de la sociedad, aquel que, en definitiva, conlleva un cambio en las relaciones entre escena y espectador.⁷

Si bien es manifiesto que el edificio teatral decimonónico resulta un producto elaborado y reelaborado sobre su propia histéresis cultural en tanto material arquitectónico que depende de una historia previa, también es cierto que en substancia, este teatro propone dar forma a un espacio nuevo de cimentación social.⁸ “La revolución liberal burguesa [afirma Miguel Artola] hubo de influir decisivamente en el arte no sólo por los cambios socio-económicos que introdujo, sino también por la aparición de un nuevo estilo de vida que tendrá su reflejo artístico en el cambio de gusto que provocó.”⁹ En este orden de cosas, ni el teatro-género ni el teatro-evento ni, por supuesto, el teatro en su dimensión física o material –arquitectónica, mecánica, plástica...–, pueden sustraerse a dichos decisivos condicionamientos sociohistóricos. La moderna reflexión semiótica sobre el espacio teatral incide en la precitada cualidad de los sistemas de relación entre escena y sala para definir la propia identidad de dicho espacio, de tal manera que no sólo se considera el espacio teatral como “lugar de actividad de seres humanos en relación los unos con los otros” sino que se insiste en que dicho espacio “no puede ser comprendido como una forma vacía, como el espacio geométrico euclidiano tridimensional, sino como el conjunto de los signos de la representación, en la medida en que éstos mantienen una relación espacial; el espacio se define por esta relación misma.”¹⁰ Parecen así acomodables a esta noción de teatro, en tanto organización cultural concebida como “formas, estilos y lenguajes para proyectar lo imaginario,” los parámetros de análisis que algunos especialistas como Iris María Zavala han venido aplicando al discurso literario como “un tipo de discurso que produce la organización cultural mediante signos que a su vez reproducen y proyectan ideologías y sistemas ideológicos. En términos generales ideología significa el conjunto de ideas y valores que rigen un comportamiento organizado, y lo que llamamos literatura [o lo que podría llamarse, en este caso, arquitectura teatral en su connivencia utilitaria-simbólica] sería la proyección imaginaria [...] de esas mismas ideas y valores.”¹¹

El espacio artificial del teatro resultante llega a ser “una unidad morfológica más allá de las posibles variantes arquitectónicas”¹² que deviene elemento activo de la expresión artística, ya sea en su configuración como entorno físico, ya en su capacidad para determinar la fruición del público que lo ocupa a través de diversas

categorías expresivas que interactúan: visión y figuración, volumen y ambiente. En cualquier caso, nuevos requisitos funcionales, nuevas instancias sociales, nuevas proyecciones significantes, la ineluctable comparecencia de referentes extranjeros y, conforme avanza el siglo –más allá de las cuestiones de estilo–, un proceder arquitectónico “que se identificaría consigo mismo,”¹³ una precisa concepción tipológica, unos principios de decoro o conveniencia determinantes y, en consecuencia, un pertinente carácter, darán lugar una específica idea-tipo del edificio teatral, descifrable en “[...] la articulación de un escenario ilusionístico, con una sala de amplias dimensiones, visual y acústicamente resuelta para la mayoría de los espectadores, con una clara especialización en la representación teatral e incorporando una serie de espacios subsidiarios que refuercen todo el ritual social de la fiesta teatral hasta llegar a constituir un edificio autónomo y monumentalmente significativo.”¹⁴ Una estructura orgánica que, además de constituirse en espejo emblemático de identidad sociocultural, decreta las propias condiciones de realización del espectáculo, diseñado éste en función de las competencias y posibilidades del entorno material que lo acoge. De tal suerte que se define así un espacio para el espectáculo, para su producción y para su consumo, formalmente convertido en elemento autosignificante, símbolo de lo teatral en arquitectura.

La cultura material del teatro decimonónico va perfilando sus arbitrios de acuerdo con unos principios homologadores perceptibles tanto a escala edilicia como performativa, unos principios en los que también intervienen otras categorías funcionales de singular importancia, como son todas aquellas relativas al sistema productivo y sus competencias. Por lo que se refiere a la arquitectura teatral en su vertiente más ortodoxa, en todo el país se aprecian las consecuencias del crecimiento económico y la afirmación en los círculos de poder de la activa clase media, aspectos que repercutirán en la edificación pública, influyendo muy elocuentemente en la demanda de obras públicas que proporcionasen a las ciudades los necesarios instrumentos destinados a saldar sus requerimientos de consumo cultural y de expansión lúdica. Sobre tales antecedentes, la tríada *firmitas, commoditas, venustas* aplicada al edificio del teatro pasa de constituir una responsabilidad ética inherente al pensamiento arquitectónico para convertirse, en la práctica, en una formalidad estratégica enfocada hacia la ostentación hedonista y

–bajo el filantrópico barniz de su utilidad en la instrucción pública– el alarde virtual de los sectores hegemónicos, objetivándose en ellos el deseo de autoafirmación icástica de la cultura burguesa.

El edificio–teatro decimonónico, en su conjunto, se manifiesta como un estándar diseñado para cubrir unas expectativas universales, para satisfacer las necesidades reales o simbólicas de un grupo social –o mejor, de una mentalidad o imaginario ideológico compartido por el heterogéneo conjunto de las clases medias– identificado en términos generales bajo la categoría general de “burguesía.” Ello se traduce en la reivindicación de toda una serie de requisitos ideales aplicados al paradigma material del teatro, perceptibles tanto en los grandes prototipos representativos como en los más modestos ejemplares de provincias. Si se cotejan las disposiciones reflejadas en la tratadística emanada por autores de tan grande trascendencia internacional como Léonce Reynaud¹⁵ o el emblemático Charles Garnier¹⁶ –la cultura material francesa dominará el teatro decimonónico occidental, imponiéndose al consuetudinario referente italiano– con las pretensiones de los arquitectos españoles refrendados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se comprueba cómo los modelos propuestos responden a lineamientos análogos: el empaque monumental y la suntuosidad decorativa, la confortabilidad de los espacios y la seguridad ciudadana, la optimización de las condiciones frutivas y la garantía crematística, la opulencia de los recintos y la idoneidad de servicios e instalaciones, terminarán coincidiendo con las categorías abstractas de carácter, conveniencia, decoro, orden, función... en el ejercicio del arte.

La vocación comercial, el interés económico y el rendimiento social

Como ha venido viéndose, el desarrollo del quehacer teatral experimenta, en la España decimonónica, una evolución continua que lo lleva del modelo proteccionista del Antiguo Régimen al sistema de competencias moderno. Superadas las dos primeras décadas del siglo diecinueve, el teatro se irá desligando progresivamente de las vinculaciones a organismos de beneficencia y, más adelante, de la tutela municipal, para establecer, a partir de los años treinta, una fórmula concertada de propiedad pública y privada que llegará a ser

muy común en adelante, que proporcionará un extraordinario impulso a la construcción y actividad de espacios teatrales en el país y que acabaría con la destrucción completa del monopolio municipal. En el primer caso, las medidas emprendidas con Mendizábal en 1836 y la consecuente liberación de solares en el tejido urbano de las ciudades –muchas veces distinguidos dentro de los centros históricos– propició un agiotaje edilicio que favoreció la emersión de teatros en no pocas ocasiones. En cuanto a la sociabilidad decimonónica, favorecida por las medidas aperturistas iniciadas por la regencia de María Cristina que se ganaron las simpatías de buena parte de la intelectualidad,¹⁷ su canalización legislativa hacia ámbitos “lícitos” de interés (es decir, inofensivos) como el recreo, la instrucción o la cultura,¹⁸ iniciada con la Real Orden de 28 de febrero de 1839,¹⁹ consintió la organización de particulares –una realidad ésta tan profusa cuanto característica del siglo diecinueve, recuérdense al efecto la traducción de la obra de Alexandre de Laborde *Del espíritu de asociación aplicado á cuanto puede interesar al pro-comunal de una nación y al fomento de la riqueza pública y privada* por el marqués de Sanfelices en 1834 o el texto de Mesonero Romanos titulado *El espíritu de asociación*, publicado en diciembre del mismo 1839– que en este caso actuaron, además, como sociedades mercantiles, promotoras o constructoras, dinamizando el sector.

Correspondientemente, se generaliza la idea del teatro como una necesidad, dados los innegables beneficios que en los núcleos metropolitanos reporta: su funcionamiento cumple un servicio público en el ocio ciudadano,²⁰ mientras su fábrica incide en la modernización urbana y se convierte en síntoma axiomático de progreso; una circunstancia manifestada, por ejemplo, en la misma información gráfica contenida en la prensa ilustrada del segundo tercio del siglo, cuando las imágenes dedicadas a la arquitectura teatral se multiplican en lo relativo “preferentemente a teatros de ciudades provinciales –incluida alguna de ultramar– que a través de la construcción de sus coliseos patentizaban su resurgir socioeconómico y voluntad de modernización.”²¹ Baste al efecto invocar las palabras de Larra, quien, haciéndose portavoz sin duda de una creencia generalizada, veía en el teatro “el termómetro de la civilización de las naciones”²² y, al mismo tiempo, “una diversión indispensable, que dirige la opinión pública de las masas que la frecuentan.”²³ Una concepción cuyo alcance se aprecia en todas las

órbitas de la realidad contemporánea, alcanzando naturalmente al pensamiento artístico institucional, tal y como se desprende de los argumentos manejados ante la Real Academia de San Fernando y proyectados desde ella, según queda explícito en muchas de las memorias técnicas de, por ejemplo, los arquitectos aspirantes al título facultativo. Así, por ejemplo, José Moreno y Teixeira, comienza en 1840 su disertación afirmando que:

El estado actual de la Sociedad, el extraordinario vuelo que ha tomado el espíritu humano en todas las ciencias y la cultura que ha originado este desarrollo, hacen necesario aun en las poblaciones menos populosas un Teatro, en que el sabio y el artista, el hacendado y el artesano, vayan á descansar de sus fatigas y al mismo tiempo recivan lecciones de moralidad [...]. La sociedad ha llegado á un estado de cultura y civilizacion tal, que un Teatro es una necesidad, asi como los demas medios que están en accion para formar la felicidad pública.²⁴

Por otra parte, y al igual que Larra, otros intelectuales de la época como Mesonero Romanos o Bretón de los Herreros compartían la idea “netamente ilustrada” de que el teatro da brillo al país²⁵ y representa su nivel de civilización –recuérdese la obra de J. Lombía *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas* (1845)–, además de ser apreciado como industria y fuente de ingresos.²⁶ Así el teatro se inscribía entre “los intereses de la población; é interés de ésta es tener bien montado uno de los elementos más importantes para dar razón de la cultura de un pueblo, y uno de los que más influyen en sus costumbres, así como en la prosperidad y riqueza del país, atrayendo la concurrencia de propios y extraños.”²⁷ El dinamismo especulativo y comercial de la pujante sociedad burguesa había iniciado ya la explotación de la actividad teatral como un provechoso negocio, y el gobierno, consciente de los riesgos de una excesiva mercantilización de un arte considerado aún –desde instancias institucionales– eminentemente didáctico, reaccionará tutelando medidas preventivas, como el Real decreto de 1847 en que se determina el establecimiento en *Madrid de un Teatro de declamación con el nombre de Teatro Real Español que sirva de modelo á los demás de su clase*, bajo la dependencia del Ministerio de la Gobernación. En la exposición previa al texto, puede leerse:

Interesada la gloria literaria de las naciones, su cultura y sus costumbres en la mejora y perfección del Teatro, desde luego se ha tocado, no ya la conveniencia, sino la necesidad de procurarle en el Gobierno mismo un poderoso apoyo. No era posible, si había de progresar, confiarle exclusivamente á las miras del interés privado ni á las vicisitudes de las empresas particulares, por mas que fuese dable conciliar la utilidad del especulador con la instrucción y el recreo de los pueblos. El Teatro, que refleja su carácter y cultura, que por su índole especial, al lado de las ventajas que promete, nos presenta también inconvenientes capaces de malograrlas, no ha de abandonar las condiciones esenciales de su existencia, su benéfico influjo sobre las costumbres, á las eventualidades de un ajuste privado, ó á los cálculos interesados que conviertan el genio y el provechoso recreo de los pueblos en una especulación.²⁸

Más explícita, si cabe, resulta la introducción firmada también por Antonio Benavides al Real decreto *Organizando el Teatro Nacional* de la misma fecha, en donde se censura "la libre concurrencia" en el mercado teatral, arguyéndose que:

El espíritu de la época, el cambio completo de las instituciones, ideas nacidas en la agitación y los trastornos de los partidos políticos, produjeron otro error no menos funesto á la escena española. Aquí, como en otras partes, se tuvo por cierto que era esta una industria libre al alcance de todas las empresas, sin otro regulador que el interés individual. [...]. Llamábase industria el libre ejercicio del arte escénico, y no se apreciaban las consideraciones políticas y morales que la distinguen de otras empresas industriales [...].²⁹

Todo ello informa acerca de una situación que acabaría por definirse como muy próxima al libre mercado³⁰ y que culminaría con la promulgación del *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y reglamento del Teatro Español* –firmado por el ministro de la Gobernación de Isabel II, D. José Luis Sartorius, conde de San Luis, el 7 de Febrero de 1849– mediante el cual se eliminaban definitivamente los "arbitrios sobre los Teatros á favor de los establecimientos de Beneficencia, ni para objetos ajenos á la industria teatral. Los que

hoy existen se suprimirán, previos los trámites legales.”³¹ Tres años más tarde, con la abolición de la anterior resolución y la aprobación de un nuevo Real decreto de 28 de julio de 1852 –firmado esta vez por Manuel Bertrán de Lis– *dictando disposiciones para la organización de los teatros del Reino*, se confirman como medidas principales: “[...] respecto de la industria teatral [...] desembarazarla de toda traba, de toda carga, concediéndola una base de amplia libertad, sin más restricciones que las que exige la conservación de la moral, de las buenas costumbres y del orden público.”³²

Se disipa así, o al menos se matiza, el intervencionismo directo del estado y la imposición de un código administrativo que, por extensión, decretaba sus mismas condiciones de existencia y de funcionamiento como respuesta y reflejo de la presión que la mentalidad burguesa ejercía en todos los ámbitos de la realidad contemporánea. “Además de la abolición del régimen señorial y la transformación jurídica del régimen de propiedad –señala A. Le Duc–, la España liberal toma una serie de medidas concernientes a la economía [...]. La actividad comercial se verá, en lo sucesivo, sometida a la ley de la oferta y la demanda sin intervención estatal, cuya única función será la de velar para que los precios sean determinados en función de las leyes de la economía de mercado.”³³ Sin embargo el control estatal no desaparece completamente, sino que se transforma, derivando en nuevas fórmulas orientadas hacia una sistematización centralizada del ejercicio dramático, las profesiones y los espacios a él vinculados, así como la cartelera, en un intento de potenciar la creación y producción nacional. De esta manera se sucederán toda una serie de decretos, instrucciones y reales órdenes que no hacen sino confirmar la atención gubernativa hacia el argumento teatral. En esta línea se establece el reglamento que el 20 de Marzo de 1849 dictó el marqués de Santa Cruz, según el cual se concretaba la fundación de un teatro Español y, al tiempo, se hacía una clasificación de los teatros del reino.³⁴

En cualquier caso se consuma una variación fundamental a la hora de concebir el teatro en su globalidad, que pasa de un enfoque eminentemente cultural a adquirir una proyección determinante como negocio, perfectamente integrada en la actualidad socioeconómica de la nación. Las observaciones acerca del quehacer teatral como un medio de industria comienzan a reivindicarse en muy distintos

foros, lo que deja bien patente la novedad e importancia del cambio experimentado: desde la prensa especializada, donde ven la luz artículos con títulos tan significativos como “De la literatura considerada como un medio de industria,”³⁵ hasta la Real Academia española, ante la cual “el orden económico que exige el teatro,” es decir, la capacidad y responsabilidad del teatro de “fomentar no sólo valores espirituales [...] sino también beneficios materiales» será defendida por el dramaturgo T. Rodríguez Rubí [considerado el creador de la alta comedia burguesa] en un discurso titulado *Excelencia, importancia y estado presente del Teatro.*”³⁶ No en vano desde hacía un tiempo parecía incluso haberse extendido una corriente de opinión que asociaba el creciente auge del teatro con los progresos del capitalismo mercantil, opinión extendida en las grandes capitales, pero también manifiesta en provincias, de manera que en 1850 el *Álbum salmantino* publicaba:

Son las costumbres públicas fiel reflejo del espíritu de la época, y por eso se ha creído ver una muestra del egoísmo de nuestros tiempos en la afición creciente al teatro y en la decadencia de las tertulias y saraos. Por lo menos es cierto que los espectáculos teatrales consienten cierta libertad imposible en otras reuniones por los deberes de la cortesanía ó la etiqueta, y lo es también que en los pueblos mercantiles, en que mejor ha penetrado el egoísmo, es donde se encuentra más desarrollada la afición teatral.³⁷

Las críticas contenidas en las anteriores líneas no aluden sino a una muy extendida realidad contemporánea por la cual la iniciativa privada, a la hora de emprender la construcción de un nuevo coliseo, enmascaraba su aventura comercial bajo la tupida “red de metáforas” con que el discurso social prototípico de la burguesía del tiempo recubría tales proyectos, invistiéndolas en muchos casos con el manto filantrópico del servicio social y del bien común, dentro del “sistema de “ficciones” útiles en el desarrollo de la idea central de progreso, tecnología y modernidad,” tal y como Zavala ha identificado en otros ámbitos de la vida socio-cultural del período.³⁸ De hecho, este mismo espíritu empresarial imbuía el propio pensamiento arquitectónico y en consecuencia el diseño de los coliseos, levantándose voces al respecto, desde las primeras décadas del siglo, que, como en el caso de Antonio Niccolini, denunciaban ya en 1835 que “la avidez de beneficios en el

teatro moderno ha reemplazado a la institución pública de los antiguos, preocupada por colocar el mayor número de espectadores en el menor sitio posible, para reducir el gasto y aumentar el lucro, desatendiendo toda conveniencia.”³⁹ Los escrúpulos de orden económico que traslucen esta serie de consideraciones contrastan con la naturalidad exhibida por las reflexiones que Charles Garnier publica en 1871, asumiendo abiertamente el impacto de la potestad del agiotaje empresarial y las condiciones de la especulación mercantil, apelando reiteradamente tanto a la terminología como a los valores de la economía capitalista en la argumentación de un pensamiento arquitectónico que no se demuestra ajeno al “negocio monetario e inmobiliario.” Garnier menciona la existencia de una “plusvalía de lujo y, por tanto, una plusvalía de ubicación” en la distribución de los aforos: “en los foyers todas las localidades se confunden, en la sala se distinguen, y es esta distinción la que engendra su valor relativo;” las leyes de la explotación comercial dictan, así, una diferenciación manifiesta y, presuntamente, sin veleidades discriminatorias, estableciéndose las jerarquías del auditorio no en base a su adscripción social sino en razón de su poder adquisitivo:

[...] una plusvalía acordada a una categoría de las localidades devendría causa inmediata de una minusvalía para las otras, y nos equivocaríamos al suponer que una tal disposición sería bien recibida. ¿Por qué evitar el contacto y la reunión de los diversos espectadores? ¿Acaso los que van a la orquesta, al anfiteatro, a los palcos segundos o a paraíso son de una clase inferior que los que acuden a los primeros palcos? Esto supondría operar una división lamentable y del todo injustificable [...]. Los palcos poseen salones que pueden alojar a aquellos asistentes que no desean codearse con los otros; esto es suficiente para que no se forme una categoría particular de espectadores exclusivos que importunaría a todos los espectadores en general.⁴⁰

Entre la solvencia monumental y los requisitos del bienestar: manifestaciones de la cultura burguesa del *confort*

Merecen ser observados los impulsos reformadores que el ideal burgués, formulado bajo los auspicios de la teórica iluminista, proyecta en el edificio teatral, incidiendo en su valoración como

referente ideológico y cultural dentro del tejido metropolitano, contemplándose una serie de factores en la resolución interna del teatro y su proyección urbana que, con lógicos matices, se convertirán en lugares comunes de las disertaciones académicas al respecto.⁴¹ El espacio teatral –asegura Anne Ubersfeld– se caracteriza por su hermetismo: “un espacio en el interior del espacio de la ciudad, pero se distingue radicalmente de su entorno [...]. El teatro tradicional siempre ha preservado religiosamente las barreras del lugar teatral, su relación a la vez de exclusión y de inclusión con la ciudad. Las formas institucionales marcan esas fronteras mediante la creación arquitectónica de edificios reservados al teatro y que llevan ese nombre.”⁴²

Es sobradamente conocido el hecho de que la tipología teatral autóctona no concedía a los corrales de comedias ninguna significación en su exterior. Ya fuera por el hecho de que éstos nacieron como estructuras embebidas en un conjunto de viviendas particulares (que al remozarse *all' italiana* hubieron de someterse al local preexistente) o por las reiteradas condenas morales de que fueron objeto,⁴³ ni su ubicación era relevante ni su aspecto demostrativo.⁴⁴ Pero la concepción cambia, no sin polémica, a partir del debate ilustrado y, al igual que en el resto de Europa, teóricos como Jovellanos comienzan a reivindicar para el espacio teatral un *status* monumental conforme a su categoría como “domicilio propio de todas las artes”⁴⁵ donde “todo debe ser bello, elegante, noble, decoroso y en cierto modo magnífico,” denunciando “la ruina, estrecha e incómoda figura de los coliseos” tal y como existían hasta el momento.⁴⁶ En este sentido se manifiestan también otros autores como Benito Bails,⁴⁷ llegando a estipularse dicha exigencia como una norma establecida; de esta manera se van configurando algunos de los principios que definirán el gran teatro burgués decimonónico: un carácter conspicuo y una ubicación “en el sitio más despejado y en el centro de la capital,” tal y como alecciona Fornés y Gurrea en 1846, serán prerrogativas inapelables a partir de ahora.⁴⁸ Todos ello manifiesta los extremos de una línea argumental invariablemente explotada por la más conspicua tratadística internacional coeva, de manera que Boullée, por ejemplo, también manifestaría que “una sala de espectáculos debe ser considerada como un templo al buen gusto.”⁴⁹ Téngase en cuenta que será precisamente este factor el que aglutine el predominio, por ejemplo, de la información

gráfica decimonónica verificada en las publicaciones periódicas; Cecilio Alonso, en su artículo "Imágenes del teatro romántico: la información gráfica teatral entre 1836 y 1871," muestra como motivo característico y definidor la "arquitectura teatral. Vistas exteriores. El centro de interés gráfico es el teatro-templo, edificio aislado y monumental, expresión de un culto al arte, donde se manifiesta la aristocracia del talento y los progresos de la nueva sociedad burguesa."⁵⁰

"Si observamos dónde se construyen desde finales del siglo XVIII los teatros en España [comenta I. Solà Morales] advertiremos que su emplazamiento está directamente ligado a la función urbana que la cultura ilustrada les atribuye y cuya concepción se prolongará, tal vez con un exceso de conservadurismo, a lo largo del siglo XIX."⁵¹ La necesidad de otorgar monumentalidad al teatro emplazándolo en un lugar preeminente de la ciudad como muestra de su entidad social –aprovechando en numerosas ocasiones terrenos liberados por las desamortizaciones o como una pieza más del complejo metropolitano, enfatizando el programa reorganizador que la burguesía emprendió al superar y renovar los límites de la urbe histórica gracias a los ensanches–,⁵² pone de nuevo en paralelo la *utilitas* de la arquitectura teatral respecto de sus connotaciones simbólicas.⁵³

El teatro para una Corte ó Ciudad populosa debe estar aislado de todo edificio, su situacion será mas ventajosa frente á una plaza que se halle en la confluencia de las principales avenidas [...]. Finalmente, para que sea completo, deberá tener una decoracion magestuosa en su fachada, que no solo indique, sino que claramente manifieste el objeto á que está destinado.⁵⁴

De hecho, la implantación exenta del edificio teatral en un entorno despejado responde asimismo a unas demandas funcionales concretas, como son las necesidades de espacio y acceso para cargas de materiales, iluminación natural, ventilación e higiene (la separación del volumen la sala respecto de las medianerías que rodeaban a los edificios encastrados en un solar compartido podían constituir un inconveniente añadido para concretar las necesarias articulaciones en el perímetro de lo ocupado, en el ya condicionado

diseño del edificio por la disposición y dimensiones hábiles del solar)... así como los requerimientos de seguridad ciudadana en el control de siniestros, de entre los cuales el riesgo de incendio constituía una verdadera obsesión general "como acredita todos los días una dolorosa experiencia."⁵⁵

Pero inciden igualmente en la prescripción de un solar desahogado para la fábrica del coliseo cuestiones como el tráfico y acceso de los vehículos particulares –los ingresos bajo galerías cubiertas transitables por los carruajes serán frecuentes en los teatros y en la tratadística sobre su construcción–,⁵⁶ otra de las manifestaciones de la cultura burguesa de la confortabilidad que se reflejan tanto en el perfil estructural del inmueble como en su *mise en place*. La introducción de estos "importantes complementos" del edificio teatral no se remonta, en palabras de Charles Garnier escritas en 1871, "a un gran número de años. Particularmente en los teatros (y salvando los descensos cubiertos del San Carlo, en Nápoles, y del Gran Teatro de Alfieri en Turín) no se ha empleado este aditamento hasta hace cincuenta o sesenta años."⁵⁷

La cuestión del acceso porticado para carruajes y peatones, así como la atención a generar en este sentido un tráfico ordenado, cómodo y fluido, constituye una preocupación general de los arquitectos teatrales de la época apreciable en el entorno del propio Garnier, pues desde el inicial proyecto desechado de Rouault de Fleury para la nueva Ópera de París hasta los más notables diseños presentados al concurso por arquitectos como Crépinet & Boitrel, Ginain o Viollet-le-Duc comprendían tal elemento en su composición.⁵⁸ Stendhal, por ejemplo, veía en estos pórticos, la materialización de "la condición de 'utilidad', necesaria a la 'belleza' en arquitectura."⁵⁹ También en el caso español se tenía por idónea la solución de establecer un pórtico de ingreso a los coliseos, tanto por las posibilidades artísticas que tal estructura brindaba al arquitecto para embellecer y engrandecer la fachada principal del edificio cuanto por las prestaciones prácticas, cifradas en el interés por la comodidad del público, en su *confort*.

Los teatros deben estar aislados, rodeados de arcos cubiertos, tener por el frente una plaza, las calles que los cercan deben ser anchas, sus puertas, sus escaleras espaciosas, y sus atrios extendidos: los sitios donde se toman los billetes de entrada,

donde se venden las comedias impresas, donde se reciben los abonos deben ser cómodos. Las puertas se han de abrir ácia fuera, para que en caso de fuego sea fácil su abertura: deben tener reservorios de agua, pozos abundantes, bombas, almacenes embovedados de ladrillo, ó piedra para los bastidores, para las roperias, salas de café interiores y exteriores, chimeneas, estufas, letrinas aseadas; en una palabra, nada debe faltar de lo que exige la comodidad y la seguridad [...].⁶⁰

Naturalmente, la prescripción de dotar del imprescindible pórtico de acceso al recinto también fue observado en numerosos ejemplos españoles, de entre los que cabría destacar, quizá, el madrileño Teatro de la Zarzuela dado su carácter paradigmático como coliseo burgués decimonónico en todos sus estatutos: un edificio que responde a la iniciativa privada y a planteamientos de explotación comercial, que ocupa solares adscritos a los progresos de la colonización y reordenación metropolitana. En el diseño que J. de la Gándara hiciera en 1856 para dicho inmueble –modificado posteriormente– se observarán también estos requisitos, así en la descripción que del coliseo hiciera Velaz de Medrano puede leerse:

Por el pórtico elíptico de la izquierda se pasa también al pórtico del centro y a otra entrada grande [...] que se ha edificado [...] con objeto de proporcionar á las personas de carruaje una entrada independiente con pórtico particular para que esperen sus criados.⁶¹

En correspondencia con todo lo anterior, y dado que las condiciones ideales para el edificio del teatro⁶² no siempre eran factibles por motivos obvios de disponibilidad de suelo urbano, etc., su restricción tiende a verse compensada con una fachada expresiva que haga destacar al edificio teatral respecto de su entorno. En este sentido autores como Hernando denuncian una propensión a lo largo del Ochocientos con respecto al lenguaje formal empleado en el exterior de los edificios, reseñando “como caracteres propios y contrapuestos de ambas tendencias: neoclasicismo y eclecticismo clasicista, el uso de la gran y la pequeña escala respectivamente.”⁶³ Así se desarrollará una variada

gama de soluciones que magnifiquen la escala real del inmueble (en el caso de que éste sea de dimensiones modestas) y que aludan a su entidad como institución: adopción de órdenes gigantes en los pórticos, remates en frontón, extensión del orden de la fachada a los edificios colindantes... es decir, los recursos del *Grand Art*, de aquel "repertorio de elementos estilísticos y de reglas compositivas capaces de producir los efectos artísticos ligados a la idea de monumento. Consideración de la condición pública, ciudadana, civil, que el edificio tiene y que lo convierte en institución, en la representación que la sociedad hace de sí misma y de su propio orden a través de las instituciones expresadas mediante el lenguaje de la arquitectura."⁶⁴ Un interés por la determinación urbana del edificio que se hace más significativa cuando sabemos que será la misma burguesía quien comience a sufragar la construcción de sus teatros. En cualquier caso, y prescindiendo del repertorio estilístico empleado en cada caso particular, se tiende a subrayar la fachada como indicación elocuente de su característica de monumento público y civil, dado que "el fenómeno teatral, conviene recordarlo, no es un problema de arquitectura interior aun cuando en el interior se decidan los rasgos más definitorios del edificio teatral. Por el contrario, lo que señala la decisiva consolidación de un tipo de edificio teatral para la cultura burguesa es la definición completa de ese artefacto."⁶⁵

Estos rasgos, en medida variable, afectan a la mayoría de los inmuebles, incluidos aquellos condicionados por una histéresis urbana restrictiva. La necesidad de explicitar la imagen representativa del inmueble teatral, revelándola de forma icástica, responde al interés por el "carácter," una de las categorías claves en el pensamiento arquitectónico del siglo diecinueve. Proveniente de la teoría del *decoro*, atributo transmutado en la ya aludida "conveniencia" por la modernidad, a partir de la tradición vitruviana –continuada por Alberti en el ámbito arquitectónico– "culmina en el ejercicio de la función social del edificio: amén de práctica, simbólica."⁶⁶ En esta lógica argumentativa, el carácter arquitectónico a partir del discurso dieciochesco pasará a definir, con independencia del decoro, aquella cualidad formal del edificio exponente de su contenido; el concepto resultante de la adecuación de dicho contenido con la estructura de una imagen característica,⁶⁷ una *propiedad indicativa*, en palabras de Quatremère de Quincy:

El arte de caracterizar cada edificio, es decir, de hacer sensibles por medio de sus formas materiales y de hacer comprensibles las cualidades y propiedades de su función, es, posiblemente, de todos los secretos de la arquitectura, el más precioso de poseer.⁶⁸

Resulta así el carácter, como puede comprobarse, una condición determinante para los edificios públicos y de singular importancia en el caso del teatro: recordemos –asegura Fabrizio Cruciani– que el edificio teatral se propone como un monumento de la ciudad, como una función de la sociedad dominante más que del arte teatral.⁶⁹ Resultan muy esclarecedoras, a este respecto, las críticas vertidas desde el ámbito académico por Caveda en 1867 sobre la fábrica del Teatro Real de Madrid, un coliseo que se pretendía máximo exponente de lo que era y debía parecer esta tipología:

Espacioso y de extensas dimensiones, si hay en el teatro Real como hoy existe, magnificencia y decoro, ornamentación ostentosa y un todo recomendado por la regularidad y armonía de sus partes, todavía dista mucho de la belleza y elegancia y del carácter distintivo de su destino. No es lo que pudiera esperarse ni de las sumas invertidas, ni de los progresos del Arte, ni del empeño con que se ha procurado á Madrid un monumento tan largos años demandado por su ilustración y cultura [...].

Quien examine sobre todo sus costados, desnudos de todo ornato, con las tres filas de huecos desiguales en una dilatada superficie, y de un aspecto harto común y desabrido, no podrá conciliar tanta trivialidad con la belleza y pompa de la mansión consagrada á la música y la poesía. Y ya las dos fachadas [...] si no adolecen de la misma desnudez y sequedad, tampoco, á pesar de su atavío, bastan á caracterizarle [...] ostentan una gravedad poco conciliable con las formas y el carácter propio un teatro. Nunca por ellas se vendrá en conocimiento del objeto á que el edificio se halla destinado [...].⁷⁰

Paralelamente, el ideal burgués de existencia en sociedad propicia el desarrollo de una serie de espacios periféricos respecto al núcleo escena-sala, pero fundamentales para completar la

definición última del modelo canónico ochocentista. Se trata de un complejo de áreas destinadas a establecer y fomentar las relaciones mundanas, articuladas como zonas de acceso, descanso o encuentro, cuya concepción se remonta al modelo dieciochesco de estirpe italiana, pero adecuándose ahora las circunstancias de la primitiva ostentación aristocrática a las pautas de las nuevas necesidades sociales. Unos "espacios de la vida social"⁷¹ a los que se concede una trascendencia equivalente a la del ámbito de la representación dada su magnitud decorativa y su desarrollo así en planta cuanto en volumen y que, desde diversas perspectivas –estéticas, utilitarias, sociales, económicas e incluso morales– se percibían como piezas decididamente ineludibles en cualquier coliseo regular. De tal forma que, además de una articulada red de tránsitos para la circulación interior e incluso el paseo jalonada por salones de descanso, recintos de tertulia, *fumoirs*, etc., se convenía en la asignación y equipamiento de establecimientos de fresco y ambientes de recreo o "casinos," cuya repercusión en la personalidad última del coliseo y su presencia en el contexto municipal los convierten en realidades particularmente interesantes, potenciadoras de la dimensión emblemática que cada vez más poderosamente ostentan los teatros en el contexto urbano, puesto que contribuyen sin duda a integrar la existencia de la institución en el engranaje de la vida ciudadana más allá de la simple asistencia al espectáculo, convirtiéndose en referencia ineludible para la "buena sociedad" municipal, y deviniendo el marco óptimo en el que la clase burguesa se exhibe al par que se contempla.

Merece recordarse que el *confort* –palabra de origen francés que adquiere su sentido moderno en la Inglaterra de finales del siglo dieciocho o comienzos del diecinueve, desde donde parece fue reexportado a Francia–⁷² como comodidad y agrado es una noción íntimamente ligada al concepto de la habitabilidad burguesa⁷³ que se traducirá en los edificios a través de una serie de condiciones, accesorios y servicios perfectamente definidos:

Si el edificio teatro ha de tener atractivos de varia naturaleza por razón del objeto que tiene, la entrada á él no debe desmentirlo. En los ingresos pues debe el concurrente hallar facilidad y comodidad; y si el acceso al edificio, siquiera á pié, siquiera en coche, debe ser fácil y cómodo; [...]. Para

responder á esta facilidad y á esta comodidad no es la menor de las condiciones la de que los que van al teatro á pié, que son los mas, no se vean molestados por los carruages de los que van en coche; mas tampoco debe á estos últimos ponerseles en el caso de que deban apearse en medio del arroyo, ni siquiera en la acera: del propio modo que ni unos ni otros pueden exigir mayor importancia monumental en los ingresos, que la que para cada una de sus respectivas clases hubiere destinados. Hé aquí la sentida necesidad de pórticos especiales, que al paso que eviten molestias á unos, no prive á otros de las comodidades de que la Fortuna les deje gozar; y hé aquí un motivo mas que se proporciona al arquitecto para dar al exterior del edificio aquella accidentacion que puede combinar la variedad con la unidad, combinacion que es uno de los principales elementos de la Belleza.⁷⁴

María Moliner define *confort* como una "palabra de origen francés usada por comodidad. El diccionario de la RAE no incluye esta palabra ni, con esta acepción, su españolización, que podría ser el desusado *conforte*; pero incluye las acepciones correspondientes a las de ella en 'confortable' y 'confortablemente'.⁷⁵ Justamente *comfort* entendido como "un estado de bienestar físico y material, ajeno al dolor y a los problemas y engendrado por la satisfacción de las necesidades corporales," utilizado a modo de atributo aplicado a una construcción o edificio aparece documentado desde la segunda mitad del dieciocho en la obra de autores como Gray (1769), continuándose en otros como R. Walpole (1770), W. Roberts (1793), en las novelas de Jane Austen (*Sense and Sensibility*, 1797; *Emma*, 1815) o la producción de Sir Walter Scott (*Diary*: 27 de abril de 1828).⁷⁶ Rastreado la etimología histórica de *confort*, aparece empleada "en el sentido de bienestar físico, material" ya en 1814 por Wordsworth, y como "conjunto de comodidades materiales que procuran el bienestar" en 1815 por Chateaubriand.⁷⁷ Ciertamente esta noción relativa a las disposiciones materiales del entorno físico que producen o promueven la comodidad se proyectará a las condiciones del edificio; de manera que autores como Jacques-François Blondel, en su *Architecture Française* (1752), recurría al término comodidad en el sentido vitruviano de "idoneidad" y "conveniencia."⁷⁸ Lodoli o Milizia, quienes reclamaban asimismo para el edificio del teatro la célebre tríada *firmitas-comoditas-venustas*.⁷⁹

Ya en 1817 el prestigioso J. N. L. Durand consideraba la comodidad (junto con la solidez y la salubridad) uno de los principios generales de la conveniencia arquitectónica, sirviéndose formalmente de este concepto al aseverar, por ejemplo, en la introducción a su *Précis des leçons d'Architecture*:

Por poco que observemos la marcha y el desarrollo de la inteligencia y sensibilidad, reconoceremos que en todas las épocas y en todos los lugares, todos los pensamientos del hombre y todas sus acciones tienen por origen estos dos principios: el amor al bienestar y la aversión a cualquier penalidad [...].⁸⁰

Un sentido que se prolongará a lo largo del diecinueve, evidenciando la conciencia de su importancia, generalizada entre autores y críticos contemporáneos, como se hace patente en la obra J. Ruskin.⁸¹ La importancia concedida al argumento del *confort* en el teatro informa asimismo sobre la determinación de una intuición empírica pero decididamente consciente sobre el concepto que especialistas actuales denominan "contextualidad teatral."⁸² cuyas circunstancias influyen de manera decisiva en la percepción del público: "es un hecho aceptado que un drama [afirma Ballesteros] su éxito o su fracaso, su valoración, en fin, depende de múltiples factores anejos a su representación."⁸³ Basten recordar como ejemplos significativos, ciñéndonos exclusivamente al ámbito del teatro, las insistentes menciones a la comodidad en los coliseos de Valentín de Foronda, o los comentarios de Stendhal al respecto, en cuya *Vida de Rossini* puede leerse:

La música es un goce tan físico [...]. Muchas veces no es de mayor entidad una causa que malogra una velada en la que se tiene la fortuna de oír a madame Pasta y hallarse en un palco cómodo. Se busca, muy lejos, una bella razón metafísica o literaria para explicar por qué *Elisabetta*⁸⁴ no produce ningún placer; es sencillamente que nos ahogábamos en la sala o que estábamos poco cómodos.⁸⁵

La confortabilidad en el teatro era un argumento de alcance internacional y siempre presente en las disquisiciones arquitectónicas especializadas; basten citarse las observaciones del académico español Matías Laviña, cuando en 1844 reconocía que el "espectáculo

lo tomamos por diversion y queremos disfrutarlo con la comodidad que corresponde⁸⁶ o las observaciones de Garnier con respecto al plaisir que debe proporcionar una sala teatral a su auditorio, una comodidad que condiciona prácticamente todos los extremos de su diseño arquitectónico en aras a obtener para los espectadores “todo el bienestar que tienen derecho a esperar y que es obligación del arquitecto procurar” y que, naturalmente, habría de coadyuvar en la fruición del espectáculo:

La amplitud y la confortabilidad de las localidades influyen mucho en la sensación de bienestar [...]. La respiración será mucho más fácil en una sala donde cada uno ocupa una localidad de dimensiones suficientes y se encuentra comodamente sentado que en una sala atestada de espectadores, donde los asientos están amontonados y donde no puede haber libertad de movimientos.⁸⁷

Algunas cuestiones sobre el aderezo ornamental de las salas teatrales

La institucionalización del rito social de asistencia al espectáculo y la codificación de ciertas normas protocolarias atinentes bien al comportamiento público bien a la propia presentación personal en público conllevan toda una serie de consecuencias perceptibles en la misma configuración del recinto teatral. En relación al primer punto, las zonas de acceso, tránsito y paseo, la disposición de las localidades, los espacios reservados al descanso o al refrigerio, los salones para fumar, etc. responden directamente a las demandas de una conducta social establecida y un proceder mundano bien definido. En cuanto al segundo punto, los propios códigos indumentarios (fundamentalmente femeninos) impondrán sus requisitos en la formulación de ciertas nociones básicas aplicables como norma general al interiorismo de los teatros, concretamente en lo relativo a las condiciones cromáticas óptimas de la sala teatral, interviniendo por tanto como un factor decisivo en su diseño final. Así por ejemplo, en el prestigioso tratado de Léonce Reynaud podía leerse:

Los antepechos de los palcos deben detentar tonos claros y dorados [...]. Las paredes de los palcos y galerías deben cubrirse de ornamentos apenas acentuados, que se dejen

adivinar más que ser mostrados, formando un fondo de un tono carmesí uniforme, dulce, cálido, suficientemente luminoso que haga destacar a los individuos y a sus atuendos.⁸⁸

Se trata de la verificación práctica de un concepto extendido y asumido por el pensamiento arquitectónico contemporáneo en la identificación de la noción de belleza como una propiedad global del edificio, algo particularmente trascendente en el caso de la producción ecléctica, y que alcanza obvias consecuencias en el control sistemático, minucioso y completo por parte del arquitecto de todos los extremos del programa ornamental e imagen interior del inmueble, sometiéndose a su fiscalización artística todas las realizaciones verificadas al respecto, según un patrón de control efectivo conducente a mantener una coherencia estética con el carácter impreso al resto del edificio, una pretendida correspondencia de estilo (categoría próxima a la más general idea de decoro) proyectada tanto a lo formal cuanto a lo técnico (materiales) o a lo figurativo, así en los revestimientos de las paredes como a la pintura de plafones y techos, al efecto de la vibración cromática de los ambientes o en la definición del menaje estructural (antepechos, moldurajes, escaleras), mobiliario ordinario, apliques y aparatos de iluminación.

El adorno interior del edificio, su calidad artística, instalaciones y servicios accesorios constituyen manifestaciones de utilidad, beneficio e interés incluso para los responsables de los ejemplares de teatro más modestos pues, como observaba Garnier, "jamás puede uno desinteresarse completamente de aquello que le rodea," en la conciencia contemporánea de que "el medio [físico] donde nos encontramos predispone a experimentar sensaciones especiales."⁸⁹

En estrecha relación con todo lo anteriormente expuesto se encuentran otros varios argumentos que podrían parecer exentos de cualquier importancia más allá de la meramente anecdótica pero que, sin embargo, revelan un especial interés por parte de los responsables de los inmuebles por definir una imagen precisa y acabada del edificio teatro, una imagen cuyo diseño se proyecta hasta a los menores detalles en los que la asistencia de la ponderación de los arquitectos se hacen presentes, configurándose de esta manera un resultado final íntegramente madurado, determinando ambientes y concretando la visualidad del entorno y su cualificación a través

de la naturaleza de los materiales, técnicas y aderezos empleados. Desde una perspectiva psicosociológica, esta aplicación, a veces sobredimensionada, del aderezo ornamental en el edificio teatro es sin embargo perfectamente coherente, y responde al manejo de lo que Juan M^a Balsalobre ha identificado como *imágenes adjetivas*, que traslapan la estructura y ordenación de una disposición arquitectónica que, como es el caso del teatro "canónico" de la época, mantenía una definición proyectual establecida de antemano: "el arquitecto, además de resolver la forma y la función específicas, puede abrir su imaginación a un abanico de ambientes que expresen el lujo, la fantasía o la magnificencia del lugar."⁹⁰

Conviene destacar, en este sentido, el hecho de que la prevención por concretar la personalidad interior del recinto teatral incluso desde un punto de vista cromático no supone un hecho aislado, sino que responde a una preocupación general, si bien poco conocida –realmente el análisis de tales aspectos ha sido omitido de manera prácticamente constante–, más que evidente a través de la tratadística especializada contemporánea. De esta manera, no sólo Léonce Reynaud recomendaba a los arquitectos el estudio del "*Traité de Monsieur Chevreul sobre el contraste simultáneo de los colores*"⁹¹ como factor esencial a tener en cuenta entre los ingredientes básicos del resultado final en el diseño edilicio y su interiorismo, sino que en el campo más estrictamente teatral, algunos arquitectos dedicarían abundantes líneas a dicha cuestión. La potencia sugestiva del color en la creación de los ambientes, la articulación de los espacios y el temperamento ornamental de los inmuebles, adecuándose en cada caso a unas exigencias consecuentes a su función y destino, deviene un punto de interés conscientes nada secundario para los arquitectos decimonónicos más escrupulosos. Así lo demuestra, sin ir más lejos, el caso del texto publicado por Garnier a raíz del proceso de construcción de la nueva Ópera de París, auténtico compendio de la reflexión teórica, recursos prácticos, dimensión simbólica e intereses materiales de la acreditada cultura teatral francesa y, por extensión, del relativo pensamiento arquitectónico occidental de la segunda mitad del siglo diecinueve:⁹²

Después de remarcar que los espectadores, y sobre todo las espectadoras, cuyos vestidos de noche son generalmente claros, se destacan más fácilmente y más netamente sobre

un fondo oscuro que sobre uno luminoso [...] estudiemos la existencia de ciertos principios que puedan, por encima del gusto personal, guiar en la elección del color definitivo del fondo de los palcos. Antes de nada, admitamos esto: lo que el arquitecto debe, siempre que le sea posible, es hacer valer por un medio o por otro a los asistentes que toman asiento en la sala. Si esta obligación tiene menos importancia para los hombres que para las mujeres, al menos para ellas, que forman el adorno vivo de la reunión, se deben buscar cuáles son las condiciones que conceden a la fisonomía y a la carnación de la piel el aspecto más sugestivo. Todo el mundo se beneficiará de esta especie de plusvalía de belleza así conseguida: las mujeres porque serán más seductoras, y los hombres porque sus miradas se recrearán más agradablemente.

No hay nada más positivo que un cutis fresco, radiante, con la apariencia de la salud para contribuir a la belleza; y cualesquiera que sean los rasgos particulares de cada uno de los espectadores, si el conjunto del auditorio ofrece en todos los rostros ese aire de frescura y de salud, se extenderá sobre todos los asistentes una suerte de gracia serena que será, por sí, un atractivo para todos. Hace falta, entonces, verificar si la tonalidad adoptada para la coloración general de la sala puede influir sobre esta apariencia, y si un tono cualquiera puede conducir a dicho feliz resultado éste será el seleccionado. Por ello, se trata de comparar entre ellos los colores principales y de darse cuenta de los efectos que pueden producir.⁹³

Como en el caso de Reynaud, y tras repasar las virtudes y los defectos de otros colores, Garnier acaba recomendando los tonos encarnados y carmesí; se genera, según los argumentos anteriormente expuestos, una tendencia común en la que la suntuosidad apelada a través de los géneros utilizados y de la vibración cromática obtenida en la decoración, el empaque y la riqueza del avío ornamental, aparece como un aspecto puntual y cierto de los grandes teatros burgueses del diecinueve, en los cuales el interiorismo de la sala tiende a ostentar la opulencia de la sociedad que los genera y los frecuenta, donde "domina el oro y el terciopelo rojo."⁹⁴

Desde una perspectiva amplia, y pese a que algunos especialistas en historia del interiorismo insisten en que a los arquitectos de la época "les interesaba más el aspecto [exterior] de los edificios que su funcionamiento," en el particular caso de Francia parecía existir una tradición que tenía "mucha más conciencia del interior, tanto de su planificación como de su decoración,"⁹⁵ de manera que el interior de los inmuebles tendía a concebirse como una sola pieza, como una entidad singular y orgánica, en la que el carácter del espacio interno –la consecución del adecuado *ambiance*– se revelaba a través de todos los detalles de su cualidad ornamental: mobiliario, color, telas, iluminación. Una conducta, quizá más pertinaz en el caso de edificios públicos de amplia proyección social, simbólica y representativa como los teatros. Conviene destacar en este punto las precauciones de los arquitectos teatrales por lo que Rybczynski ha llamado el "funcionamiento" del edificio en relación con su aderezo exornativo, pues las observaciones aducidas en la tratadística no se aferran a criterios únicamente decorativos, de orden epitelial, sino que abundan en la aplicación de una estética operativa desde el punto de vista funcional del espacio, una cualidad ornamental que no altere las capacidades acústicas y visuales de la sala como continente idóneo del espectáculo. De nuevo, respecto al ya mencionado concepto de "la naturaleza de la coloración, es decir, el medio que debe producirla," las palabras de Charles Garnier reflejan de nuevo los itinerarios por donde transitaba la reflexión sobre el interiorismo teatral de la época, que basculaba entre la utilización de papel pintado o el tapizado mural en damasco:

Esto depende un tanto de los recursos pecuniarios puestos a disposición del arquitecto; en la mayor parte de los casos deberá contentarse con el empapelado; en los casos menos habituales podrá usarse el tapizado en tela, pero en este último caso habrá que prestar atención a no disponer el tapizado flotante, pues perjudicaría considerablemente la acústica, sino aplicarlo sobre las mismas paredes y tabiques [...] a fin de permitir a las construcciones ligeras vibrar bajo la influencia de los sonidos.⁹⁶

El triunfo de la celebración social

Si el teatro decimonónico busca en su exterior una imagen demostrativa de la entidad del edificio en el conjunto urbano, de su catadura institucional o su presencia en la vida social, en el interior se destacan con enorme fuerza aquellos espacios de la vida social mediante los cuales se enfatiza el juego mundano del “ver y dejarse ver.” El espectáculo radica en la misma asistencia del auditorio, una realidad inherente a la propia sustancia urbana del artefacto teatral desde sus mismos orígenes,⁹⁷ conscientemente advertida y señalada por la propia opinión contemporánea. Este hecho, al que en ocasiones se recurre como una suerte de lugar común más o menos anecdótico, reviste en cambio mayor importancia de lo que *a priori* podría parecer, formulándose en el mismo siglo diecinueve un cierto discurso a su alrededor, bien antes, pues, de que Nicolai Evreïnov enunciase su teorías sobre la “teatralidad generalizada” o el “panteatrismo” en su *Apologija teatral’nosti*, publicado en la primera década del siglo veinte.⁹⁸

Siguiendo a Ana Isabel Ballesteros y la terminología propuesta por Bajtín, en la configuración general del espectáculo decimonónico característico se establecen los parámetros de un peculiar *cronotopo*⁹⁹ que contribuye a perfilar la personalidad tanto del espectáculo como del evento, y en el que operan instancias materiales, performativas y sociales:

El espacio y el tiempo reservados para el acontecimiento teatral, la utilización de un edificio o lugar concreto durante un tiempo también concreto [...] contienen, como componentes inseparables, la sala y el escenario, junto con las otras dependencias del edificio que intervienen en el evento, el tiempo total del acto y el tiempo específico de la representación. Las circunstancias unidas a este cronotopo real influyen de una manera determinada en la percepción del público [...]. Su plena adecuación a los espacios disponibles, por ejemplo, su inserción en el marco creado y la concepción del evento social en que se inscribe aquél; el lugar que se le asigna en la sala del acto y la extensión proporcional que ocupa respecto a ésta, parecen, a primera vista, no estar relacionados con el drama como acto creativo de un autor y, sin embargo [...] influye notoriamente en tal acto creativo y lo marcan perceptivamente.¹⁰⁰

En este sentido, los constantes cambios de decorado de los primeros dramas románticos obligaban en ocasiones a intermedios muy largos "en los que estaba permitido levantarse del asiento e ir a saludar [...] había de suponer un aliciente para acudir al teatro," circunstancia que "hacía ocupar al drama un espacio mermado en la totalidad del acto" y que contribuía a generar ese "cronotopo" con amplia participación de la actividad social del que se ha venido hablando.¹⁰¹ El teatro deviene entonces más que nunca, según se ha apuntado en otro punto de este texto, un "lugar de actividad de seres humanos en relación los unos con los otros,"¹⁰² tanto como espacio cuanto como evento, de manera que desde la asistencia al local hasta su desalojo forman parte de un regular espectáculo coral en el que también están comprendidos la presencia en la sala durante la representación y el comportamiento durante las pausas e intermedios –factores añadidos a aquella "contextualidad teatral" teorizada por Villegas–¹⁰³ y cuyos estatutos mundanos eran humorísticamente descritos por Juan Eugenio Hartzenbusch en un artículo titulado "El entreacto" fechado en 1839.¹⁰⁴

El hecho de que el teatro se convierta en el siglo diecinueve en uno de los espacios privilegiados de contacto y trato social de cualquier centro urbano resulta un argumento de sobra conocido, revelándose, además, un fecundo ámbito de investigación.¹⁰⁵ En este sentido, algunos analistas identifican una serie de factores característicos en el proceso de la contemporaneidad que inciden directamente en los nuevos comportamientos que supusieron "significativos cambios en las relaciones espaciales" y renovaron, por tanto, la "cartografía de la sociabilidad" decimonónica; en palabras de Elena Maza, "uno es el retroceso de las relaciones privadas de vecindad [...] motivado por el deseo de 'salir a la luz' y el uso público de espacios abiertos [...]. Esta apuesta por conquistar la vía pública y exteriorizar las conductas se une [...] a la potenciación de nuevos espacios secularizados y el simultáneo declive de los núcleos sacralizados del Antiguo Régimen."¹⁰⁶

Así, el propio Charles Garnier incluyó la cuestión entre los elementos que determinan la "utilidad de los teatros," a expensas de una "ley general que se puede modificar pero nunca suprimir," afirmando que "ver y hacerse ver, oír y hacerse oír, es el círculo fatal de la humanidad [...] es la condición vital de los seres; es al mismo

tiempo el objetivo y el medio," razones por las que toda arquitectura teatral, "espacio de escenas múltiples," debía articularse de modo que el espectador pueda disfrutar del espectáculo sobre la escena del mismo modo que se le facilite "el ofrecerse a las miradas de los otros" y pueda abandonar el local convenientemente "una vez concluido su papel."¹⁰⁷ Unas aseveraciones con las que coincide plenamente José de Manjarrés, quien, en su *El arte en el teatro* (1875) aseguraba:

Varias son las clases y categorías de la Sociedad que concurren al teatro; y todas ellas exigen de la sala condiciones á que el arquitecto debe responder, supuesto que los deseos de todos se encierran dentro de los límites de lo razonable. Parte de la concurrencia desea ver y oír lo mas y mejor posible, por el menor y mas reducido estipendio; parte quiere saborear la representacion, conocerla por completo, para recrear el ánimo con las bellezas de todo género que constituyen el objeto del teatro; parte, necesita oír, y sobre todo, ver; otra, á mas de ver, necesita ser vista.¹⁰⁸

No se trata, pues, de un cambio de planteamiento con respecto a la ordenación jerárquica del siglo dieciocho, sino una actualización de la etiqueta áulica del sistema barroco al protocolo urbano de la concepción burguesa, en donde la celebración festiva de concurrencia al espectáculo se extiende a todos los estratos de la sociedad: en su ascensión al poder, la burguesía no cambia las estructuras teatrales preexistentes, no modifica su morfología, en buena medida porque el teatro público municipal no se adhiere exclusivamente al uso escénico sino más bien a las funciones autorrepresentativas de la clase hegemónica.¹⁰⁹

NOTAS

¹ H. Leclerc, *Les origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie de la Renaissance á la fin du XVIIe siècle*. (Paris: E. Droz, 1946).

² J. Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981) 317.

³ F. Cruciani y D. Seragnoli, (dirs.) *Teatro italiano nel Rinascimento*. (Bologna: Il Mulino, 1987) 347-348.

- ⁴ F. Cruciani, *Lo Spazio del teatro*. (Roma-Bari: Laterza, 1999) 12.
- ⁵ J. A. Sánchez García, *La arquitectura teatral en Galicia*. (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997) 97.
- ⁶ En este sentido se pronuncia Fernández Muñoz, quien juzga las denominaciones teatro a la italiana o teatro a la francesa de "oportunistas" pues [afirma] "la expansión y desarrollo de estos edificios se esfuerza más en escoger, de entre el discreto repertorio de modelos, aquél que mejor incorpora las intenciones de la edificación que de forzar la adopción de modelos de tradición nacional:" A. L. Fernández Muñoz, "Espacios de la vida social: los "otros" espacios de la arquitectura teatral." *Arquitectura teatral en España* (Madrid: Servicio de Publicaciones MOPU, 1985) 19.
- ⁷ G. B. Milani y V. Fasolo, *Le forme architettoniche*. (Milano: Francesco Vallardi, 1940) III: 174.
- ⁸ M. Tafuri, *Teatri e Scenografie*. (Milano: Touring Club Italiano, 1976) 35-36.
- ⁹ M. Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. (Madrid: Ediciones Alfaguara-Alianza Editorial, 1987) 355.
- ¹⁰ A. Ubersfeld, *La escuela del espectador*. (Madrid: ADE, 1997) 63.
- ¹¹ I. M. Zavala, "Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad." *Romanticismo y realismo* (Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1994) 6. Sobre el empleo del término imaginario en estas líneas se han tenido en cuenta las siguientes apreciaciones de Ana Isabel Ballesteros Dorado, que precisa: "la diferencia entre lo imaginario y el/los imaginarios [obsérvese la posibilidad del plural, frente al otro término] estriba en el enfoque antropológico en el primer caso [de modo que lo imaginario es algo compartido por todos los seres humanos en virtud de ciertos rasgos de su constitución como tales] y sociológico o, mejor, cultural en el segundo, de manera que, mientras que cada cultura desarrolla, según este planteamiento, unas imágenes prototípicas que resumen y simbolizan la visión colectiva de la realidad y del mundo, todo ser humano cuenta con unos esquemas universales implicados en aquellas imágenes y a los que tal multiplicidad apunta en última instancia [idea que claramente parece haberse heredado de las doctrinas jungianas sobre los arquetipos universales]." A. I. Ballesteros Dorado, *Espacios del drama romántico español*. (Madrid: CSIC-Instituto de la Lengua Española, 2003) 18.
- ¹² G. Banu, *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*. (Milano: Rizzoli, 1990) 69.
- ¹³ P. Navascués Palacio, *Arquitectura española (1808-1914)*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1996) 14.
- ¹⁴ I. Solà Morales, "Arquitectura teatral." *Arquitectura teatral en España* (Madrid: MOPU, 1985) 15.
- ¹⁵ Su *Traité d'Architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*, publicado en 1850 en la capital francesa por vez primera y reeditado en sucesivas ocasiones a lo largo del siglo, tendría un peso específico en nuestro país, dado que fue empleado

como uno de los manuales básicos en la formación de los arquitectos españoles surgidos de la Escuela Especial de Arquitectura desde mediados de siglo. Tomado de, J. M. Prieto González, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. (Dis. Universidad Complutense de Madrid, 2002).

¹⁶ Amén de otros numerosos ensayos y artículos, Charles Garnier publica en 1871 *Le Théâtre*, en relación al proyecto constructivo del Teatro de la Ópera de París, edificio que se declara como el gran compendio de intereses y soluciones de una coyuntura histórico-artística bien determinada, aquella que lo convirtió en emblema, símbolo y atributo de la burguesía decimonónica. *Le Théâtre* de Garnier se revela –a decir de Georges Banu– como “un libro ejemplar donde la práctica marida la confesión, y el trabajo el programa. No se trata sólo del ensayo de un arquitecto, sino la expresión de una mentalidad. De una época en la que el teatro servía de matriz imaginaria al cuerpo social. Éste reencontraba allí su propia imagen, una imagen cuya realización pasajera quedaba asegurada precisamente en dicho inmueble.” Tomado de, G. Banu y M. Kahane, eds., *Charles Garnier. Le Théâtre*. (Arles: Actes Sud, 1990) 20.

¹⁷ “Ha empezado a brillar una aurora más feliz que promete, por fin, la realización de mil esperanzas juntas, tantas veces desvanecidas.” Tomado de, M. J. Larra, “Reflexiones sobre el modo de hacer resucitar el teatro español.” *El pobrecito hablador* (20 de diciembre de 1832).

¹⁸ E. Maza Zorrilla, “Sociabilidad en España.” *Los 98 Ibéricos y el mar* (Madrid: Comisaría General de España, Expo Lisboa '98, 1998) 410.

¹⁹ Estas medidas continuaron, modificándose, naturalmente, con otras promulgaciones relativas desde la Real Orden de 29 de marzo de 1842 hasta la Ley de 30 de Junio de 1887. Asociaciones, lo que demuestra la trascendencia del asociacionismo en el diecinueve. Tomado de, M. Martínez Alcubilla, *Diccionario de la administración española. Compilación de la novísima legislación de España Peninsular y Ultramarina en todos los ramos de la administración pública*. (Madrid: López Camacho Editor, 1886-87) I ad voc. Tal y como asegura Jean-Louis Guereña, desde los orígenes de estas sociedades “el estado intentará vigilar y controlar sus pasos, persiguiendo en ellas actividades políticas ilícitas y juegos prohibidos. En 1841 los gobernadores civiles recibieron así la orden de clausurar “las sociedades o tertulias patrióticas en las cuales se lean periódicos y se debatan cuestiones políticas en público.” Tras limitaciones constantes a la vida asociativa durante la monarquía de Isabel II y la primera Restauración, y salvo el paréntesis liberal del Sexenio, la Ley de Asociaciones del 30 de junio de 1887 realizaba por fin los principios constitucionales de 1876.” Tomado de, J-L. Guereña, “El asociacionismo cultural.” *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)* (Madrid: Espasa Calpe, 1996) 12.

²⁰ “Los hombres no son de bronce, son débiles –afirma en 1800 Valentín de Foronda desde una perspectiva abiertamente neoclásica–; si han de proseguir sus tareas, necesitan tomar aliento de cuando en cuando: así conviene

proporcionarles cafés [...] bayles campestres, salones de bayle, teatros, &c. &c." Tomado de, V. de Foronda, *Cartas sobre los asuntos mas exquisitos de la economía-política y sobre las leyes criminales, escritas por el ciudadano*. (Pamplona: en la Imprenta de Ramón Domingo, 1821) 127. Todavía en 1886 Marcelo Martínez Alcubilla escribe respecto a los espectáculos y diversiones públicas: "[...] á que el hombre laborioso se entrega en las horas ó días de solaz ó de descanso. [...] cuando no son contrarios á la moral ni perjudican á tercero, son por otra parte necesarios al hombre, porque en ellos [...] distrae su imaginación fatigada del trabajo, y vuelve á éste gustoso con la esperanza del placer y del recreo que le proporcionará sus mayores conocimientos y utilidades. [...] Las personas acomodadas que no tuvieran un sitio donde distraer la imaginación, donde consumir alguna parte de sus rentas, vivirían en un completo aislamiento, y entregadas al ocio, vendrían á parar al vicio y á la corrupción. Los espectáculos y públicas diversiones, á más del placer, proporcionan el trato, engendran el cariño, mantienen vivo el ejemplo de la virtud, estimulan al ingenio é ilustran los sentidos. Por eso las autoridades no sólo deben permitirlos, cuando no sean contrarios al orden público, sino procurarlos y proporcionarlos, desplegando su celo para que el público tenga donde esparcir su ánimo, separándole de este modo del vicio á que pudiera conducirle su inacción." Tomado de, Martínez Alcubilla, *Diccionario de la administración (IV)*. ad voc.

²¹ C. Alonso, "Imágenes de teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871." *El Gnomon* 5 (1996) 83.

²² M. J. Larra, "Teatros." *Revista española* (1 de noviembre de 1836). Una feliz consideración que pasará, en los mismos términos, al ámbito gubernamental pues el conde de San Luis, en el prefacio al Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino de 7 de febrero de 1849, se dirige a la reina aludiendo "á todos los que saben, en fin, que este espectáculo es el termómetro de la cultura de los pueblos [...], medida que la civilización de España reclamaba tiempo ha, como punto de decoro nacional." Tomado de, "Real Decreto de 7 de Febrero de 1849 organizando los teatros del Reino." *Colección Legislativa de España* (Madrid: en la Imprenta Nacional, 1849) XLVI: 124.

²³ Larra, "Reflexiones."

²⁴ J. Moreno y Teixeira, *Proyecto de un Teatro para la Ciudad de Santiago, 1840*. (Leg.: 11-3/2. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) 1.

²⁵ Una cuestión directamente derivada del pensamiento clásico, así en *Las ranas*, Aristófanes escribirá "Respóndeme, ¿por qué hay que admirar a un poeta?/ Por la destreza y los consejos, porque hacemos mejores/ a los hombres en las ciudades." Tomado de, W. Tatarkiewicz, *La estética antigua. Historia de la Estética I*. (Madrid: Ediciones Akal, 1987) 83. Ha de destacarse, en este sentido, la tendencia general de la crítica ilustrada hacia la subordinación en el teatro de los valores estéticos a los morales, en la línea de lo aseverado por Platón en la República. Esta reverencia al "útil-dulce" (principio enunciado también bajo las fórmulas "docere-delectare" o "prodesse-delectare")

trascenderá en no exiguas consecuencias formales, tanto de carácter literario como arquitectónico, escenográfico/escenotécnico, performativo, etc. Tomado de, J. Checa Beltrán, *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*. (Madrid: CSIC, 1998). El siglo diecinueve hereda esta concepción formativa del teatro, concepción que aunque a escala teórica mantiene sus posiciones durante la primera mitad del siglo en la práctica pronto adolece de numerosos síntomas que comprometían su vigencia, tal y como testimonia la serie de artículos que bajo el título "Sobre la influencia del teatro en las costumbres" publicaría Manuel Agustín Príncipe en *El entreacto* (1839).

²⁶ J. Álvarez Barrientos, "Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros." *Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX* (Madrid: C.S.I.C., 1998): 152.

²⁷ J. Manjarrés, *El Arte en el teatro*. (Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875) 94.

²⁸ "Real Decreto determinando se establezca en Madrid un Teatro de declamación con el nombre de Teatro Real Español que sirva de modelo á los demás de su clase, bajo la dependencia de este Ministerio." *Colección Legislativa de España*. (Madrid: en la Imprenta Nacional, 1849) XLI: 669.

²⁹ [Real Decreto, 1847b] "Real Decreto organizando el Teatro Nacional." *Colección Legislativa de España* (Madrid: en la Imprenta Nacional, 1849) XLI: 676.

³⁰ D. T. Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) 245.

³¹ *Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español*. (Madrid: Imprenta Nacional, 1849) III, art. 26.

³² "Real Decreto de 28 de Julio de 1852, dictando disposiciones para la organización de los teatros del Reino." *Colección Legislativa de España* (Madrid: en la Imprenta Nacional, 1853) LVI: 386.

³³ A. Le Duc, *La Zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. (Sprimont, Belg.: Pierre Mardaga éditeur, 2003) 31.

³⁴ J. Álvarez Barrientos, "El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII." *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)* (Madrid: Espasa Calpe, 1996): 256.

³⁵ *Revista de Teatros. Diario pintoresco de Literatura*. (Madrid: 19 de julio de 1843).

³⁶ Discursos leídos ante la Real Academia Española (Madrid: Matute, 1860) 14.

³⁷ "Revista teatral." *Album salmantino* 13-I (30 de abril de 1854) 205.

³⁸ A la luz de la problemática de tradiciones interpretativas más recientes, –escribe Iris M^a Zavala respecto de la literatura decimonónica– estos conceptos se analizan desde una postura de "desenmascaramiento." En la operación de la lectura de los textos, el proyecto de este camino del liberalismo hacia el desarrollo económico y técnico y el pensamiento laico y cientificista, se consideran hoy día como un sistema de "ficciones" útiles

en el desarrollo de la idea central de progreso, tecnología y modernidad. La noción de ficción lo que nos descubre es el nexo entre conocimiento–interés del liberalismo decimonónico y su red de metáforas. La consecuencia de todo ello es analizar el texto literario como un objeto o artefacto que conserva el discurso social escrito. La literatura se concibe como campo de actividad que se institucionaliza, y tiene por objetivo la conservación y transmisión de los saberes y memorias colectivas, si bien todo ello es privativo de los grupos sociales hegemónicos o dominantes para muchos (los monumentos del pasado), cuya importancia social en la sociedad burguesa exige un uso particular de los textos, en un proceso de monumentalización por el sistema educativo.” Tomado de, Zavala, “Introducción: nuevas tareas” 5–6.

³⁹ A. Niccolini, *Sulla nuova decorazione del Real Teatro San Carlo*. (Napoli: s.n., 1835) 27.

⁴⁰ Banu y Kahane 120,124.

⁴¹ J. M^a. Balsalobre García, *La imagen académica del teatro español decimonónico: el teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800–1870)*. (Madrid: Serv. Investigación UNED, 1998) 135–170.

⁴² Ubersfeld 64.

⁴³ E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*. (Madrid: Est. Tip. de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,” 1904).

⁴⁴ “En cuanto a los teatros a la italiana que podemos encontrar antes de la reforma ilustrada [afirma Solà Morales], con todo y ser muy contados, eran propiedad habitualmente de los hospitales o de fundaciones de beneficencia que tenían el privilegio de poder tener estos teatros para obtener con ellos ayudas económicas para sus actividades asistenciales. Tal vez haya que recordar la mala consideración social que el teatro tenía en la sociedad del Antiguo Régimen [...] para entender cómo tampoco su arquitectura, especialmente su apariencia externa y su ubicación no podían ser objeto de ningún tipo de esaltación ni de reconocimiento monumental. [...]. Los lugares en los que los teatros van a construirse desde finales del XVIII son fundamentalmente de tres tipos. [destacando] en primer lugar aquellos teatros que proceden de corralas o casas de comedias anteriores y que, como ya se ha dicho, estaban habitualmente ligados a propiedades de instituciones benéficas. No hay duda de que la permanencia de los lugares aún a través de los cambios culturales es una ley urbana que no puede olvidarse. [...] proceso en el que lo común es la permanencia del lugar teatral a lo largo del tiempo, siendo también común el proceso de remodelación que con las nuevas corrientes de pensamiento apuntadas se producen en los edificios.” Tomado de Solà, “Arquitectura teatral” 28–31.

⁴⁵ Una afirmación frecuente, por otra parte, en la tratadística del momento, de manera que Boullée, por ejemplo, también había manifestado que “una sala de espectáculos debe ser considerada como un templo al buen gusto” [apud León y Sanz 1994: 1058]. Téngase en cuenta que será precisamente

este factor el que aglutine el predominio, por ejemplo, de la información gráfica decimonónica verificada en las publicaciones periódicas; Cecilio Alonso, en su artículo "Imágenes del teatro romántico: la información gráfica teatral entre 1836 y 1871," muestra como motivo característico y definidor la "arquitectura teatral. Vistas exteriores. El centro de interés gráfico es el teatro-templo, edificio aislado y monumental, expresión de un culto al arte, donde se manifiesta la aristocracia del talento y los progresos de la nueva sociedad burguesa." [1996: 82-83].

⁴⁶ J. Lage, ed., *Jovellanos, Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. (Madrid: Cátedra, 1977) 139-140.

⁴⁷ P. Navascués Palacio, *Estudio crítico de la obra de Benito Bails. Elementos de Matemática. Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil*. (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1983) II, 869-870. Ya Milizia había puesto de relieve éste como uno de los defectos de la arquitectura teatral de su tiempo, denunciando que generalmente el exterior de los teatros, "ni por la forma ni por sus ornamentos nada anuncia de aquello que el interior contiene. Si no se escribe fuera Esto es un teatro, ni siquiera Edipo adivinaría el uso al que el edificio está destinado." Tomado de, F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*. (Bologna: Forni Editore, 1969) 77. Un preocupación recurrente, pues en otro ensayo todavía añadiría que "es una vergüenza hablar de las fachadas de nuestros teatros [...]. Peor, los ingresos, las escaleras, los corredores (pocas son las excepciones) parecen conducir no a un lugar de noble recero, sino a una cárcel, a un sucio lupanar." Tomado de, F. Milizia, *Principj di architettura civile*. (Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1972). Adviértase, a tenor de estas últimas palabras, el explícito interés de la crítica ilustrada por la imagen interior del edificio-teatro y sus espacios servidores, aspecto sobre el que pondrá especial acento el proceder decimonónico.

⁴⁸ M. Fornés y Gurrea, *Observaciones sobre la práctica del Arte de edificar*. (Madrid: Poniente, 1982). Cfr.: J. M^a. Balsalobre García, "Arquitectura teatral ideal diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés." *Archivo de Arte Valenciano LXXVIII* (1997) 60-68.

⁴⁹ F. J. León Tello y M^a. V. Sanz Sanz, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. (Madrid: C.S.I.C., 1994) 1058.

⁵⁰ C. Alonso, "Imágenes de teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871." *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos* 5 (1996): 82-83.

⁵¹ I. Solà Morales, "Los edificios en la ciudad." *Arquitectura teatral en España* (Madrid: Servicio de Publicaciones MOPU, 1985) 28.

⁵² Resulta muy significativo al respecto lo recogido por Benito Bails en su tratado/paráfrasis de la obra de Patte: "Hay variedad de opiniones acerca del sitio mas adecuado para un teatro, opinando unos que está mejor en el centro, y otros que en el arrabal de la poblacion. Pero como en un Pueblo grande no hay un teatro solo, mejor estarán estos edificios públicos lejos del centro hácia los arrabales, como á igual distancia de ambos; aquí habrá mas

proporción para todo el solar que se quiera, porque en el centro se necesita para edificios particulares mas necesarios. Las diversiones públicas no nos han de venir á buscar, nosotros las hemos de ir á buscar á ellas, y el trecho que para esto hayamos de andar nos servirá de ejercicio. Enfrente del corral es necesaria una plaza anchurosa, rodeada de soportales; y mejor será todavía esté enteramente aislado, con pretiles en las calles inmediatas para que los coches no atropellen á la gente de á pie al ir ó salir de la comedia." Navascués, *Estudio crítico de la obra de Benito Bails II*, 869–870.

⁵³ A este respecto véase M. Schinasi, "The National Theater in Mid-Nineteenth Century Spain, and the Curious Project to Destroy a Block of Houses Facing the Teatro Español." *Resonancias Románticas. Evocaciones del romanticismo hispánico* (Madrid: Porrúa, 1988) 195–205.

⁵⁴ J. Gimeno y Casanova, Programa. *Cual es la mejor forma de los Teatros para una gran Ciudad ó Corte con presencia de la Optica y la acustica, distinguiendo con claridad y datos cual de las dos formas semicircular ó elíptica debe preferirse en todo caso*. Madrid, 6 de septiembre de 1844. (Leg. 308–26/3. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) 19 y 21.

⁵⁵ Martínez Alcubilla, Diccionario de la administración (VIII) 846 n2.

⁵⁶ A. D. Orgiazzi y J-A. Kaufmann, *Architectonographie des théâtres ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. (Paris: Lacroix et Baudrey, 1840–1857) 12–15; Banu y Kahane 55–67.

⁵⁷ Banu y Kahane 55.

⁵⁸ F. Loyer, "Les ambiguïtés de Charles Garnier." *Charles Garnier. A travers les Arts* (Paris: Picard, 1985) 15–ss.

⁵⁹ Stendhal, *Vida de Rossini. Seguida de Notas de un 'Dilettante.'* (Madrid: Aguilar, 1987) 102.

⁶⁰ Foronda, *Cartas sobre los asuntos mas exquisitos* 145–146.

⁶¹ E. Velaz de Medrano, *Álbum de la Zarzuela, dirigido por D, con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*. (Madrid: Imprenta de Don Antonio Aoiz, 1857).

⁶² Todavía a mediados del siglo veinte se recomienda la ubicación de los teatros "en puestos centrales. Posiblemente aislados por razones de seguridad y decoro." Tomado de, L. Dodi, *Elementi di urbanistica*. (Milano: Librería Editrice Politecnica Cesare Tamburini, 1945) 10.

⁶³ J. Hernando, *Arquitectura en España: 1700–1900*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1989) 410.

⁶⁴ Solà, "Los edificios en la ciudad" 32.

⁶⁵ Solà, "Arquitectura teatral" 16.

⁶⁶ J. Arnau Amo, *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica*. (Madrid. Celeste Ediciones, 2000) 39. Para un acercamiento profundo al desarrollo y evolución de los conceptos "decoro," "conveniencia" y "carácter" en la reflexión arquitectónica del siglo diecinueve, véase, J. Arrechea Miguel, *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*. (Valladolid: Caja Salamanca–UVA, 1989) 195–214.

⁶⁷ "Lo que constituye el carácter de un inmueble es el género que para él se elige y el destino que se le propone [...]. Los diferentes destinos producen ideas más o menos elevadas, exigen simpleza, elegancia, nobleza, gravedad, majestad, prodigio [...]. Desde que se conoce su destino y se elige el estilo, el carácter de un edificio aparece fijado." Tomado de, Laugier, M.-A. *Essai sur l'architecture: observations sur l'architecture*. Marc-Antoine Laugier, 1753. (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1978) 8-9.

⁶⁸ A-Ch. *Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (Paris: Librairie d'Adrien le Clerc, 1832) 304.

⁶⁹ Cruciani 100.

⁷⁰ J. Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. (Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867) II, 27-31.

⁷¹ El término ha sido tomado de Fernández Muñoz, "Espacios" 64-77.

⁷² M. Gallet, *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI*. (Paris: Le Temps, 1964) 97.

⁷³ Cfr. W. Rybczynski, *La casa. Historia de una idea*. (Hondarribia: Nerea, 1999).

⁷⁴ Manjarrés, *El Arte en el teatro* 122-123.

⁷⁵ M. Moliner, *Diccionario de uso del español*. (Madrid: Editorial Gredos, 1994) I ad voc. Realmente la palabra sí aparece en las versiones "manual" del Diccionario de la RAE, desde 1929 hasta 1989 y, en esta última edición, se admite incluso "Confor. m. Comodidad." Tomado de, *Diccionario manual e ilustrado de la Lengua Española*. (Madrid: Espasa-Calpe, 1989) ad voc.

⁷⁶ Apud J. A. Simpson y E. S. C. Weiner, *The Oxford English Dictionary*. (Oxford: Clarendon Press, 1989) III ad voc.

⁷⁷ P. Imbs, *Trésor de la langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe siècle (1789-1960)*. (Paris: Éds. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977) V ad voc.

⁷⁸ P. Gaudet, *Réimpression de l'Architecture française, de Jacques-François Blondel, exécutée sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts, sous le contrôle de M. M. Gaudet et Pascal*. (Paris: E. Lévy, 1907).

⁷⁹ A. Memmo [1833-34/1973], *Elementi d'Architettura Lodoliana ossia l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa Libri Tre*. (Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1973) II, 67; Milizia, *Principj* 132. Cfr. C. Sambricio, "El abate Carlo Lodoli y la teoría arquitectónica en los comienzos del racionalismo." *Revista de Ideas Estéticas* (125, 1974) 67-89.

⁸⁰ J.-N.-L. Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura*. (Madrid: Ediciones Pronaos, 1981) 9.

⁸¹ J. Ruskin, *Munera Pulveris: sobre economía política*. (Madrid: Ginés Carrión, 1907).

⁸² J. Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático*. (Canadá: Girol Books, 1982) 17-18.

⁸³ Ballesteros 27.

⁸⁴ *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, ópera en dos actos con libreto de Giovanni Federico Schmidt (sobre un episodio de Kenilworth, novela histórica de Sir Walter Scott) y música de Gioacchino Rossini; estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles el 4 de octubre de 1815.

⁸⁵ Stendhal, *Vida de Rossini* 16.

⁸⁶ Laviña, *Disertacion sobre la mejor forma de teatro que el arquitecto D. Matías Laviña presenta á la Real Academia de San Fernando, á consecuencia de lo acordado por la misma en 7 de Julio, con el obgeto de calificar su solicitud al título de Académico. Madrid, 22 de Julio de 1844.* (Leg. 308-35/3, folio 15. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Este concepto de comodidad encuentra, además, estrechas conexiones con el prurito de modernidad que la sociedad burguesa, en sus prevenciones positivistas y su preocupación por el fomento de los "intereses materiales," pretendía extender a sus espacios de ocio. Las quejas en prensa, una vez más, son muy frecuentes al respecto. "Observo, pues, ó me quejo (como V. quiera entenderlo) de que en nuestros teatros lejos de haber motivos de diversion y honestos pasatiempos, no parece sino que se trata de reunir ó combinar todos los elementos de incomodidad y fastidio [...] –se lamentaba un anónimo crítico bajo el seudónimo de Severo Comodón en las páginas de la revista *El correo de las Damas* (1835)–. Callaré sobre la estrechez y dureza de los asientos, sobre la incomodidad de las localidades, sobre el frío que se padece en invierno y el sofocante calor en verano, por la falta de las debidas precauciones, sobre el tufo de todas las luces, el mal olor de todos los rincones, la basura de los bancos, y la inmundicia de todo lo que allí se toca con los pies al pisar, con las manos al agarrar las cortinas, las puertas y aun los billetes de los mismos." Tomado de, E. Catena López, "*La intrahistoria: los sistemas de vida, La época del romanticismo (1808-1874). Las letras, las artes. La vida cotidiana.*" (Madrid: Espasa Calpe, 1989) 701.

⁸⁷ Banu y Kahane 203.

⁸⁸ Reynaud, *Traité d'Architecture* 359.

⁸⁹ Banu y Kahane 52, 53.

⁹⁰ Balsalobre García, "Imágenes adjetivas de unos estilos artísticos no clásicos en el Teatro." *Actas del XII congreso del CEHA* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998) 52.

⁹¹ E. Chevreul, *De la Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés.* (Paris: pitois-Levrault, 1839). El químico francés Michel-Eugène Chevreul, autor del célebre y divulgado texto antes citado, ha pasado a la Historia del Arte por el impacto de sus tesis en la pintura decimonónica y su influencia en la evolución experimentada por ésta en relación a la teoría del color y sus aplicaciones plásticas. Sin embargo no conviene olvidar el ascendiente de tales principios y su aplicación en la práctica de otras artes, como la arquitectura, donde tuvo su importancia al menos la especulación teórica relativa. Vid. M. Kemp, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat.* (Madrid: Ediciones Akal, 2000) 325-ss.

⁹² Otras obras publicadas por este arquitecto podrían servir igualmente de refrendo documental con respecto al pensamiento arquitectónico de la época; así, por ejemplo, su ensayo *A travers les Arts*, un título que se interpreta “perfectamente revelador de la mentalidad de los arquitectos académicos de la segunda mitad del siglo XIX [...]. Una verdadera sección del Segundo Imperio francés, tanto a niveles arquitectónico como cultural (nacional, internacional, presente y pasada), del gusto y de las técnicas.” Tomado de, F. Loyer, “Les ambiguïtés de Charles Garnier.” *Charles Garnier. A travers les Arts* (Paris: Picard, 1985) 28. En él se dedica todo el decimotercero capítulo a “La decoración artística,” en donde ya aparecen consignados los valores y apreciaciones posteriormente expuestos en *Le Théâtre*.

⁹³ Banu y Kahane 163–167.

⁹⁴ Banu, *Il rosso*

⁹⁵ Rybczynski, *La casa* 134.

⁹⁶ Banu y Kahane 168–170.

⁹⁷ Ya Casiodoro, en su *Variarvm Libri XII* definía el teatro como un lugar donde es posible ver y ser visto: “Athenienses primum agreste principium in urbanum spectaculum collegerunt, theatrum Graeco vocabulo uisorium nominantes, quod eminus astantibus turba conueniens sine aliquo impedimento uideatur.” Tomado de, A. J. Fridh, *Magni Avrelii Cassiodori Senatoris Opera Pars I.* (Corpus Christianorum Series Latina XCVI. Tvrnholti: Typographi Brepols Editores Pontificii, 1973) 177. Una “reversibilidad de la mirada” que instituye una conciencia que naturalmente pasa a la tratadística del Renacimiento – ostensible en tratados como el *Spectacvla* de Pellegrino Prisciani, D. Aguzzi Barbagli y Pellegrino Prisciani. *Spectacvla* (Modena: Franco Cosimo Panini, 1992) 37–, cimentándose entre los protocolos sociales durante la experiencia barroca y que pasará a formar parte fundamental de la realidad del teatro decimonónico.

⁹⁸ N. N. Evreïnov, “Apologija teatral’nosti.” *Utro* (18 de septiembre de 1908); *Le Théâtre dans la vie.* (Paris: Stock, 1930).

⁹⁹ Mijail Batjín estableció el término “cronotopo teatral” en su Teoría y estética de la novela como una categoría literaria, al que Ballesteros asocia la utilización de tal concepto como equivalente a “espacio-tiempo teatral” referido “al lugar y momento señalados en que el público asiste a una representación dramática.” Tomado de, Ballesteros 28.

¹⁰⁰ Ballesteros 27.

¹⁰¹ Ballesteros 62.

¹⁰² Ubersfeld 63.

¹⁰³ J. Villegas, *Interpretación y análisis del texto dramático.* (Canadá: Girol Books, 1982).

¹⁰⁴ J. E. Hartsenbusch, “El entreacto.” *El Entreacto. Periódico de Teatros* (7 de marzo de 1839).

¹⁰⁵ La sociabilidad informal decimonónica, en su vertiente burguesa pero también en su faceta más popular, constituyen actualmente una dinámica línea de trabajo para la historiografía contemporánea: Cfr. *España en Sociedad*.

Las asociaciones a finales del siglo XIX. (Cuenca: Eds. de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998) y Maza Zorrilla, "Sociabilidad" 407-435; "El asociacionismo y sus formas." *Las claves de la España del siglo XX* (Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001); Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002).

¹⁰⁶ Maza Zorrilla, *Sociabilidad en la España Contemporánea* 119.

¹⁰⁷ Banu y Kahane 41-54, 97.

¹⁰⁸ Manjarrés 94.

¹⁰⁹ Cruciani 100.

BIBLIOGRAFÍA

Aguzzi Barbagli, D., ed. *Pellegrino Prisciani. Spectacvla.* Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara, Testi. Modena: Franco Cosimo Panini, 1992.

Alonso, C. "Imágenes de teatro romántico. La información gráfica teatral entre 1836 y 1871." *El Gnomon. Boletín de Estudios Becquerianos* 5 (1996): 71-122.

Álvarez Barrientos, J. "El mundo teatral desde la muerte de Fernando VII." *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX* (I). Dir. Víctor García de la Concha. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

- "Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros." *Estudios de Literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada.* Coords. José Carlos de Torres Martínez y Cecilia García Antón. Madrid: C.S.I.C., 1998.

Arnau Amo, J. *72 Voces para un Diccionario de Arquitectura Teórica.* Madrid: Celeste Ediciones, 2000.

Arrechea Miguel, J. "Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX." *Arquitectura y Urbanismo* 8. Valladolid: Caja Salamanca-UVA, 1989.

Artola, M. *Historia de España Alfaguara: La burguesía revolucionaria (1808-1874).* Madrid: Ediciones Alfaguara-Alianza Editorial, 1987.

Balsobre García, J. M^a. "Arquitectura teatral *ideal* diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés." *Archivo de Arte Valenciano* LXXVIII (1997): 60-68.

- "Imágenes adjetivas de unos estilos artísticos no clásicos en el Teatro." *Actas del XII congreso del CEHA.* Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.

- *La imagen académica del teatro español decimonónico: el teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870).* Madrid: Serv. Investigación UNED, 1998, microforma.

Ballesteros Dorado, A. I. *Espacios del drama romántico español.* Madrid: CSIC-Instituto de la Lengua Española, 2003.

Banu, G. *Il rosso e oro. Una poetica della sala all'italiana*. Milano: Rizzoli, 1990.

Banu, G. y M. Kahane, eds. *Charles Garnier. Le Théâtre*. Arles: Actes Sud, 1990.

Blondel, J.-F. *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris, ainsi que des châteaux et maisons de plaisance situés aux environs de cette Ville, ou en d'autres endroits de la France, bâtis par les plus célèbres architectes et mesurés exactement sur les lieux*. 4 vols. Paris: C.-A. Jombert, 1752-1756.

Catena López, E. "La intrahistoria: los sistemas de vida." *La época del romanticismo (1808-1874). Las letras, las artes. La vida cotidiana*. Dir. José María Jover Zamora. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

Caveda, J. *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. 2. vols. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867.

Correspondencia con Gándara, 1864. Teatro Calderón, Leg. 48. Archivo Municipal, Valladolid.

Cotarelo y Mori, E. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del Teatro en España*. Madrid: Est. Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos." 1904.

Cruciani, F. *Lo Spazio del teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1999.

Cruciani, F. y D. Seragnoli, eds. *Teatro italiano nel Rinascimento*. Bologna: Il Mulino, 1987.

Checa Beltrán, J. "Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)." *Anejos de la Revista de Literatura* 44. Madrid: CSIC, 1998.

Chevreul, E. *De la Loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, par M. E. Chevreul*. Paris: Pitois-Levrault, 1839.

Chevreul, E. *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques, par E. Chevreul*. Paris: J. B. Baillièrre et fils, 1864.

"De la literatura considerada como un medio de industria." *Revista de Teatros. Diario pintoresco de Literatura* 19 de julio de 1843.

Dodi, L. *Elementi di urbanistica*. Milano: Librería Editrice Politecnica Cesare Tamburini, 1945.

Donnet Orgiazzi, A y J.-A. Kaufmann. *Architectonographie des théâtres ou Parallèle historique et critique de ces édifices considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. Paris: L. Mathias, 1837.

– *Architectonographie des théâtres*. Paris: Lacroix et Baudrey, 1840-1857.

Durand, J.-N.-L. *Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura*. Pról. de Rafael Moneo. Madrid: Ediciones Pronaos, 1981.

– *Précis des leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique par... Architecte, professeur d'Architecture, et membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers*. 2 vols. Paris: Chez l'Auteur à l'École Royale Polytechnique, 1817-19.

Duvignaud, J. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Trad. Luis Arana y Ernestina Carlota Zenzes Eisenbach. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. 70 vols. Apéndices y suplementos. Barcelona. Espasa-Calpe, 1908.

España en Sociedad. Las asociaciones a finales del siglo XIX. Grupo de Estudios de Asociacionismo y Sociabilidad (GEAS). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

Evreïnov, N. N. "Apologija teatral'nosti." *Utro* (18 de septiembre de 1908).

Fernández de Moratín, L. *Viage a Italia*. Ed. crítica de Belén Tejerina. Clásicos castellanos 24. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Fernández Muñoz, A. L. "Espacios de la vida social: los "otros" espacios de la arquitectura teatral." *Arquitectura teatral en España*. Catálogo de la exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda (diciembre de 1984-enero de 1985). Madrid: Servicio de Publicaciones MOPU, 1985.

Fornés y Gurrea, M. *Observaciones sobre la práctica del Arte de edificar*. Valencia: Imprenta de D. Mariano de Cabrerizo, 1857.

Foronda, V. de. *Cartas sobre los asuntos mas exquisitos de la economía-política y sobre las leyes criminales, escritas por el ciudadano... Tercera edición corregida y aumentada con varias noticias y con varias cartas sobre materias importantes*. 2ª t. Pamplona: Imprenta de Ramón Domingo, 1821.

- *Cartas sobre los asuntos mas exquisitos de la economía-política y sobre las leyes criminales*. Est. preliminar de José Manuel Barrenechea. Clásicos del pensamiento económico vasco. Vitoria-Gasteiz: Administración de la CAPV-Departamento de Economía y Hacienda, 1994.

Francés, J. *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1928.

Fridh, A. J. ed. *Variarvm Libri XII. En Magni Avrelii Cassiodori Senatoris Opera Pars I*. Corpvs Christianorvm Series Latina XCVI. Tvrnholti: Typographi Brepols Editores Pontificii, 1973.

Gallet, M. *Demeures parisiennes. L'époque de Louis XVI*. Paris: Le Temps, 1964.

Garnier, C. *Le Théâtre*. Paris: Librairie Hachette & Cie., 1871.

Gaudet, P. ed. *Réimpression de l'Architecture française, de Jacques-François Blondel, exécutée sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts*. Paris: E. Lévy, 1907.

Gies, D. T. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Gimeno y Casanova, J. Programa: *Cual es la mejor forma de los Teatros para una gran Ciudad ó Corte con presencia de la Optica y la acustica, distinguiendo con claridad y datos cual de las dos formas semicircular ó elíptica debe preferirse en todo caso*. Madrid, 6 de septiembre de 1844. Leg. 308-26/3, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Grobert, J.-F.-L. *De l'Exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. Paris: F. Schoell, 1809.

Guereña, J.-L. "El asociacionismo cultura." *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX* (I). Dir. Víctor García de la Concha. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

Hartzenbusch, J. E. "El entreacto." *El Entreacto. Periódico de Teatros* (7 de marzo de 1839).

Hernando, J. *Arquitectura en España: 1700-1900*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

Imbs, P., dir. *Trésor de la langue Française. Dictionnaire de la langue du XIXe siècle (1789-1960)*. 11 vols. Paris: Éds. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.

Kemp, M. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

Lage, J., ed. *Jovellanos. Espectáculos y diversiones públicas*. Informe sobre la Ley Agraria. Madrid: Cátedra, 1977.

Larra, M. J. "Reflexiones sobre el modo de hacer resucitar el teatro español." *El pobrecito hablador* (20 de diciembre de 1832).

- "Teatros." *Revista española* (1 de noviembre de 1836).

Laugier, M.-A. *Essai sur l'architecture: observations sur l'architecture. 1753*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1978.

Laumann, E. M. *La machinerie au Théâtre depuis les grecs jusqu'à nos jours*. Paris: Maison Didot, 1897.

Laviña, M. *Disertacion sobre la mejor forma de teatro que el arquitecto D. Matías Laviña presenta á la Real Academia de San Fernando, á consecuencia de lo acordado por la misma en 7 de Julio, con el obgeto de calificar su solicitud al título de Académico*. Madrid, 22 de Julio de 1844. Leg. 308-35/3, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Le Duc, A. *La Zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont: Pierre Mardaga éditeur, 2003.

Leclerc, H. *Les origines italiennes de l'Architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes en Italie de la Renaissance á la fin du XVIIe siècle*. Paris: Librairie E. Droz, 1946.

León Tello, F. J. y Ma. V. Sanz Sanz. *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: C.S.I.C., 1994.

Libros de Actas Capitulares del Ayuntamiento de Valladolid no 135. Archivo Municipal, Valladolid.

Lombía, J. *El teatro: origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de Gloria con que cuenta la Nación Española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del Teatro español y del abandono en que se halla actualmente: necesidad de organizarle: vicios de que adolece en el día: medios de extirparlos. Bases para una Ley Orgánica que fomente los progresos del Teatro en todos sus ramos, sin gravar el erario*. Madrid: Imprenta de Sánchez, 1845.

Loyer, F. "Les ambigüités de Charles Garnier." *Charles Garnier. A travers les Arts. Les classiques français de l'histoire de l'Art*. Dir. X. Barral i Altet. Paris: Picard, (1985): 5-43.

Manjarrés y de Bofarull, J. *El Arte en el teatro*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875.

Marotti, F., ed. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche (1556)*. Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.

Martínez Alcubilla, M. *Diccionario de la administración española*. 8 vols. 4ª ed. Madrid: López Camacho Editor, 1886-87.

Maza Zorrilla, E. "El asociacionismo y sus formas." *Las claves de la España del siglo XX*. Coord. Antonio Morales Moya. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.

- "Sociabilidad en España." *Los 98 Ibéricos y el mar*. Actas del Congreso Internacional. Lisboa: Torre do Tombo, 27-29 de abril de 1998. Madrid: Comisaría General de España, Expo Lisboa '98, 1998.

- *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*. Seminarios Simancas 1. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.

Memmo, A. *Elementi d'Architettura Lodoliana ossia l'Arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa Libri Tre*. 3 vols. Zara-Milano: coi tipi dei Fratelli Battara, 1833

- *Elementi d'Architettura Lodoliana*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1973.

Milani, G. B. y V. Fasolo. *Le forme architettoniche*. 3 vols. en 4 t. Milano: Dottor Francesco Vallardi, 1940.

Milizia, F. *Principj di architettura civile di... Opera illustrata dal Professore Architetto Giovanni Antolini, il quale con più mature riflessioni ha riformate le note già edite, ed aggiunte quarantatré osservazioni tutte nuove, ed un metodo geometrico-prattico per costruire le vólte*. Milano: Serafino Majocchi, 1842.

Milizia, F. *Principj di architettura civile*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1972.

- *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*. Biblioteca Musica Bononiensis Sezione II, n 64. Bologna: Forni Editore, 1969.

- *Trattato completo, formale e materiale del Teatro*. Venezia: Stamperia di Pietro e Gio: Batt. Pasquali, 1794.

Moliner, M. *Diccionario de uso del español*. Biblioteca Románica Hispánica V. 2 vols. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

Moreno y Teixeira, J. *Proyecto de un Teatro para la Ciudad de Santiago, 1840*. Leg.: 11-3/2, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Navascués Palacio, Pedro. *Estudio crítico de la obra de Benito Bails*. Elementos de Matemática Tomo IX. Parte I que trata de la Arquitectura Civil. 2 vols. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1983).

Niccolini, A. *Sulla nuova decorazione del Real Teatro San Carlo*. Napoli, 1835.

Parker, W. O. y H. K. Smith. *Scene Design and Stage Lighting*. New York: Holt, Rinehart&Winston, 1974.

Prieto González, J. M. *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844–1914)*. Dis. U. Complutense de Madrid, 2002.

Príncipe, M. A. "Sobre la influencia del teatro en las costumbres." *El Entreacto. Periódico de Teatros* (8 de agosto de 1839–15 de septiembre de 1839).

Quatremère de Quincy, A–Ch.: *Dictionnaire historique d'Architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archæologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art...* Paris: Librairie d'Adrien le Clerc, 1832.

"Real Decreto de 28 de Julio de 1852, dictando disposiciones para la organización de los teatros del Reino." *Colección Legislativa de España. Continuación de la Colección de Decretos LVI*. Madrid: en la Imprenta Nacional, 1853.

"Real Decreto de 7 de Febrero de 1849 organizando los teatros del Reino." *Colección Legislativa de España. Continuación de la Colección de Decretos XLVI*. Madrid: en la Imprenta Nacional, 1849.

"Real Decreto determinando se establezca en Madrid un Teatro de declamación con el nombre de Teatro Real Español que sirva de modelo á los demas de su clase, bajo la dependencia de este Ministerio." *Colección Legislativa de España XLI*. Madrid: en la Imprenta Nacional, 1849.

"Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español." *Colección Legislativa de España XLI*. Madrid: Imprenta Nacional, 1849.

"Real Decreto organizando el Teatro Nacional." *Colección Legislativa de España XLI*. Madrid: en la Imprenta Nacional, 1849.

"Reglamento para el mejor orden y policia del Teatro de la Opera, cuyo privilegio se ha servido conceder el Rey á los Reales Hospitales, aprobado por S. M., y comunicado á la Sala de Alcaldes para su publicacion, en virtud de Real Orden de once de Diciembre de mil Setecientos ochenta y seis." *DdM* (19 de enero de 1787).

"Revista teatral." *Album salmantino* 13, no 1, (30 de abril de 1854): 205.

Reynaud, L. *Traité d'Architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art*. 4 vols. Paris: Carilian, Loeury et Dalmont, 1850–1858.

Rodríguez Rubí, T. "Excelencia, importancia y estado presente del teatro." *Discursos leídos ante la Real Academia Española*. Madrid: Matute, 1860.

Rubio Jiménez, J. "El arte escénico en el siglo XIX." *Historia del Teatro Español. Del siglo XVIII a la época actual*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Editorial Gredos, 2003.

Ruskin, J. *Munera pulveris. Six essays on the elements of political economy*. London: Smith, Elder & Co., 1872.

Ruskin, J. *Munera Pulveris: sobre economía política*. Trad. M. Ciges Aparicio. Madrid: Ginés Carrión, 1907.

Sambricio, C. "El abate Carlo Lodoli y la teoría arquitectónica en los comienzos del racionalismo." *Revista de Ideas Estéticas* 125 (1974): 67–89.

- Sánchez García, J. A. *La arquitectura teatral en Galicia*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.
- Schinasi, M. "The National Theater in Mid-Nineteenth Century Spain, and the Curious Project to Destroy a Block of Houses Facing the Teatro Español." *Resonancias Románticas. Evocaciones del romanticismo hispánico*. Ed. John R. Rosemberg. Madrid: Porrúa, 1988.
- Simpson, J. A. y E. S. C. Weiner, eds. *The Oxford English Dictionary*. 2ª ed. 20 vols. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Solà Morales, I. "Arquitectura teatral." *Arquitectura teatral en España*. Catálogo de la exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda (diciembre de 1984-enero de 1985). Madrid: Servicio de Publicaciones MOPU, 1985.
- "Los edificios en la ciudad." *Arquitectura teatral en España*. Catálogo de la exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda (diciembre de 1984-enero de 1985). Madrid: Servicio de Publicaciones MOPU, 1985.
- Stendhal. *Roma, Nápoles y Florencia*. Trad., introd. y notas de Jorge Bergua Caveró. Narrativa Clásicos. Madrid: Pre-Textos, 1999.
- Tafuri, M. *Teatri e Scenografie*. Milano: Serv. Publ. Touring Club Italiano, 1976.
- Tatarkiewicz, W. *La estética antigua. Historia de la Estética I*. Madrid: Ediciones Akal, 1987.
- Ubersfeld, A. *Teoría y práctica del teatro 12: La escuela del espectador*. Madrid: publicaciones de la ADE.
- Velaz de Medrano, E., dir. *Álbum de la Zarzuela, dirigido por D..., con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*. Madrid: Imprenta de Don Antonio Aoiz, 1857.
- Viale Ferrero, M. "L'immagine seducente. L'allestimento scenico." *Il Teatro Regio di Torino, 1740-1990. L'arcano incanto*. Dir. Alberto Basso. Catalogo della mostra. Torino: Teatro Regio (16 maggio-29 settembre 1991). Milano: Electa, 1991.
- Villegas, J. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Canadá: Girol Books, 1982.
- Zavala, I. M. "Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad." *Romanticismo y realismo. Historia crítica de la literatura española*. Dir. Francisco Rico. 5 vols. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori, 1994.

Artículo recibido el 29 de junio de 2005

Artículo aprobado el 05 de octubre de 2005