Capítulo VI
José Bonaparte y la reforma del teatro español

Ana M.ª Freire
Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid

En la historia de España, los años que transcurren entre 1808 y 1814 se perfilan como una época no solo de guerra, de defensa de lo propio frente a una invasión extranjera, sino de grandes oportunidades de cambio en diversos terrenos, que algunas personas venían esperando desde tiempo atrás.

No me refiero únicamente a cambios políticos de gran alcance, como el que podía suponer la transformación de una monarquía absoluta en una monarquía constitucional, asentando con ello los cimientos de la España contemporánea, con la convocatoria de Cortes en Cádiz y la elaboración de una Constitución, que fue abolida por Fernando VII antes incluso de que pusiera el pie en Madrid a su regreso de Francia, pues el Decreto del 4 de mayo de 1814 lo firmó en Valencia.

Había quienes anhelaban reformas también en otros terrenos como el teatral, en el que cifraban tantos beneficios para la educación y elevación cultural del pueblo español. La mentalidad ilustrada, para la que cualquier mejora debía partir y ser dirigida desde arriba, veía en el teatro el instrumento idóneo para lograr ese fin, y por ello, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII, se sucedieron numerosas propuestas, planes y proyectos, de mayor o menor alcance, encaminados a la reforma del teatro español[1].

Los planes de reforma del siglo XVIII

Durante el reinado de Carlos III, en época del conde de Aranda[2], se realizaron mejoras en los locales teatrales y se trabajó en la elaboración de un reper-

[1] Existen estudios individuales sobre algunos de estos planes y sobre aspectos específicos de los mismos, pero para una visión panorámica es acertada la síntesis de Jerónimo Herrera Navarro en «Los Planes de Reforma del Teatro en el siglo XVIII» (Herrera, 1996).

[2] Por su título nobiliario es más conocido el aragonés Pedro Pablo Abarca de Bolea (1719-1798), que fue presidente del Consejo de Castilla de 1766 a 1773 y Secretario de Estado de Carlos IV en 1792.

torio de obras que pudieran ser representadas. Bernardo de Iriarte se encargó de hacer la selección y su «Lista de comedias escogidas y corregidas para los dos teatros de la Corte», redactada en 1767, fue utilizada durante años.

Nifo, en calidad de periodista, había reproducido en 1763 en el *Diario Extranjero* el tratado de Luigi Riccoboni sobre *Reforma del teatro* (Riccoboni, 1743) y, en 1769, a instancias del corregidor Pedro Delgado, presentaba su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España* (Nifo, 1994). Un año después, se ponía en marcha la reforma apoyada por el conde de Aranda: se formó una compañía única de cómicos que actuarían en los teatros de los Reales Sitios, se nombró un maestro-director de los teatros de Madrid, un corrector de comedias... Todo fracasó en esta ocasión por razones que no podemos detenernos a analizar ahora, entre las que se señaló la mentalidad de las personas elegidas para esos cargos, que no eran españolas.

Leandro Fernández de Moratín, que siempre aspiró a ponerse al frente de la reforma, y que llegó a redactar su propio proyecto, que le envió a Godoy desde Londres el 20 de diciembre de 1792, denunció ese mismo año la situación de la escena española desde dentro del teatro, desde el propio escenario, en *La comedia nueva o El café*. Recién editada su comedia, envió un ejemplar al conde de Floridablanca, entonces Secretario de Estado de Carlos IV, haciéndole ver la necesidad urgente de una reforma teatral y su personal conocimiento de aquello que estaba proponiendo. Apenas una semana antes de enviarle su proyecto a Godoy, dirigió un memorial al propio Carlos IV, proponiéndole «la creación de una plaza de director de los teatros españoles de Madrid, con todas las facultades necesarias para poder verificar la enmienda de ellos»[3], y ofreciéndose a ocuparla. Nada de ello llegó a buen puerto, esta vez debido, en gran parte, a la oposición frontal del corregidor de Madrid y protector de los teatros, Juan de Morales Guzmán y Tovar, que defendía sus propios intereses, pues los coliseos dependían de la municipalidad.

En 1797 redactó Santos Díez González su segundo proyecto de reforma teatral, titulado *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección* (Kany, 1929) —el primero, su *Memorial para la reforma de los teatros de la Villa y Corte* está fechado en febrero de 1789— y lo envió a Godoy. Este segundo plan fue el más completo de todos, y Mariano Luis de Urquijo, recién nombrado Secretario de Estado de Carlos IV, lo apoyó para que pudiera llevarse a cabo la ansiada reforma teatral, de la que se encargaría una Junta de Reforma creada al efecto[4], retirándole al Ayunta-

[3] Carta de Moratín a Floridablanca del 18 de febrero de 1792 (AHN, Estado 3.242, 2-1), citada por Eguía Ruiz (1928, 281).

[4] En una apretada síntesis, las disposiciones del plan de Díez González eran las siguientes:

– Los cómicos no serían quienes elegirían las obras, sino un Juez Protector (el Corregidor), con ayuda de un Censor.

– Los cómicos cobrarían un sueldo fijo.

miento sus atribuciones sobre los teatros. Mariano Luis de Urquijo, además de un político, era un ilustrado y un decidido partidario de la reforma teatral, que había expuesto sus ideas sobre ella en el *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, que puso al frente de su traducción de *La muerte de César* de Voltaire, publicada en 1791, cuando ya la Real Academia de la Historia había tomado cartas en el asunto, encargando a Jovellanos la célebre *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas*, que este terminó de redactar en diciembre de 1790[5].

La oportunidad de Moratín parecía haber llegado entonces —de hecho llegó—, con su amigo Urquijo en el Gobierno, porque se le propuso ser el director de esa Junta de Reforma. Sin embargo, renunció, por considerar que no se le concedía suficiente autonomía para ejercer el cargo.

La Junta de Reforma, creada en 1799 a raíz del Plan de Santos Díez González, fue disuelta finalmente en marzo de 1803, dejando como único recuerdo el cargo de censor, con la función de aprobar o rechazar las obras nuevas. En 1806 el Ayuntamiento recuperaba los teatros, y en diciembre se creaba una nueva Junta de Dirección y Reforma, en la que la continuidad la marcaba el propio Díez González.

Así, proyecto tras proyecto, hemos llegado al recién nacido siglo XIX, en el que esa nueva Junta hizo público un *Reglamento general de la dirección y reforma de teatros por Real Orden de 1806 y aprobado por otra de marzo de 1807*.

Pero ninguno de estos planes, proyectos o propuestas, ni otros que no menciono, porque fueron cerca de treinta en el período de los cuarenta años que transcurren de 1767 a 1807 (Herrera, 1996, 791) consiguió los resultados apetecidos.

En todo caso, resulta muy gratificante comprobar el interés que despertaba el arte dramático; comprobar que el teatro estaba entre las preocupacio-

---

– A los autores de las obras se les pagaría un tanto por ciento de las recaudaciones diarias de cada comedia en toda España durante diez años y sus obras, acomodadas al Proyecto de Reforma, se publicarían en una colección oficial.

– Los teatros y la formación de compañías ya no dependerían del Ayuntamiento, sino de una Junta de Reforma integrada por un Director, un Censor, un Maestro de Declamación y un Secretario, dependiente del Juez Protector. (Primero presidida por el Juez Protector, que era el Corregidor, pero luego por el Gobernador).

– La policía y orden de los teatros ya no dependería del Ayuntamiento (de los Alcaldes de Casa y Corte), sino también del Juez Protector.

Si a todo esto se suma que se subieron los precios de las entradas, que se suprimieron muchas comedias de teatro y las propias dificultades económicas de la Junta, se comprende la resistencia que encontraron todas las disposiciones enumeradas hasta lograr la caída de la Junta.

[5] Las citas de esta *Memoria* corresponden a la edición preparada por Guillermo Carnero que aparece en la Bibliografía.

nes de quienes deseaban lo mejor para el país. Pero ¿qué era lo que tanto preocupaba y lo que tantos estaban de acuerdo en que debía ser reformado?

Los males del teatro español

Jovellanos, considerando que «el teatro es el primero y más recomendado de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y por lo mismo el más digno de la atención y desvelos del gobierno» (Jovellanos, 1997, 198), había señalado en su *Memoria* el diagnóstico y propuesto el tratamiento, que extractaré en una breve síntesis.

En términos actuales, podríamos decir que Jovellanos aborda en su informe tres aspectos: los textos, la representación y la gestión.

En cuanto a los textos, debido a la falta de respeto al arte literario y a las doctrinas y el mal ejemplo que transmiten las obras que se representan, apunta que es preciso desterrar «casi todos los dramas que están sobre la escena» y sustituirlos por «otros capaces de deleitar e instruir» (Jovellanos, 1997, 201). El Gobierno debe estimular a los nuevos escritores (Jovellanos, 1997, 204), convocar un concurso en la Corte (Jovellanos, 1997, 204), conceder premios y medallas... El jurado podría ser la Real Academia Española, que impediría que nada pudiera representarse sin su aprobación.

En cuanto a la representación, es necesario que los actores estudien la teoría de la declamación (Jovellanos, 1997, 206), para lo que, por una parte, habrá que buscar maestros extranjeros que la enseñen y, por otra, enviar a los jóvenes actores a formarse en el arte dramático fuera del país (Jovellanos, 1997, 206). Después, se podrá establecer en España una escuela práctica para la educación de nuestros comediantes (Jovellanos, 1997, 206) y crear premios anuales, que se otorgarán a los más sobresalientes, además de incentivarlos con gratificaciones ocasionales y con distinciones. También habrá que mejorar las condiciones de vida de quienes se dedican a la profesión cómica y lograr que puedan disfrutar de buenas jubilaciones (Jovellanos, 1997, 208-209). Y desde luego es preciso dignificar la puesta en escena, las decoraciones, la música y el baile.

La gestión ofrecía más dificultades, porque lo primero que habría que conseguir sería desvincular a los teatros de los Ayuntamientos, que fueron un freno constante para cualquier reforma que se quiso intentar. Proponía Jovellanos que la reforma se encargara a «personas inteligentes» (Jovellanos, 1997, 210), o sea, entendidas en la materia, que podrían ser quienes formaban parte de la Academia dramática en los lugares en que la hubiera. Así, los Ayuntamientos se ocuparían solo de la jurisdicción contenciosa (Jovellanos, 1997, 211), de que se cumplieran los contratos entre empresarios y compañías. Y en cuanto a los espectadores, no podían continuar asistiendo de pie a las representaciones, por los desórdenes que esto generaba (Jovellanos, 1997, 212). Pero Jovellanos,

como ya había visto Nifo, apuntaba que, si hasta ese momento no se había conseguido la reforma, era porque no había existido una legislación al respecto, porque no se había contado con «la autoridad pública» más que de manera ocasional. La reforma hacía necesario, por tanto, el apoyo y el compromiso del Gobierno.

Muchas de las propuestas de la *Memoria* de Jovellanos aparecen dispersas en la mayor parte de los planes, proyectos, artículos, ensayos o cualesquiera otros escritos sobre la necesidad de una reforma teatral, que coinciden en una serie de puntos considerados ineludibles: Por un lado, la necesidad de revisar el repertorio de las compañías o caudales de los teatros, y hacer una selección de lo que se ha de representar[6]. Para llevarlo a cabo proponen unos el nombramiento de un censor, otros la creación de una mesa censoria o de una comisión integrada por más o menos individuos según los planes, pero en todo caso que no sean los cómicos —las compañías— quienes decidan lo que se ha de representar, como lo venían haciendo. Porque, como decidían en función de los ingresos, elegían las obras más rentables, las que más incrementaban la entrada (comedias de magia, traducciones, refundiciones...) y no las más convenientes al fin educativo y cultural que se perseguía.

Por otra parte, se ve necesario fomentar y estimular la composición de nuevas obras, escritas de acuerdo con la preceptiva, y la conveniencia de pagarlas adecuadamente, reformando el sistema de pago, puesto que, tal como estaban las cosas, a los comediógrafos les resultaba más rentable hacer traducciones o escribir comedias de teatro, porque que se las pagaban mejor, que componer comedias de acuerdo con los postulados neoclásicos. Además, también por razones económicas, quienes escribían las piezas solían plegarse a lo que les pedían los actores, que, como hemos visto, cedían a su vez a los gustos del público, que a fin de cuentas era el que pagaba la entrada.

Coinciden también las sucesivas propuestas en la necesidad de dignificar la profesión de los cómicos creando centros específicos para su formación (academias, seminarios, escuelas...); reconociendo su dignidad social; mejorando sus condiciones de vida con retribuciones adecuadas (las propuestas no coinciden en si es preferible que cobren un sueldo fijo o que se les remunere por partido); estimulándolos con gratificaciones, etc.

Y también se menciona en varios planes como una meta que hay que alcanzar el mayor decoro y calidad de la puesta en escena, muy concretamente en lo que se refería a la indumentaria de los actores, a los que no se les podía pedir mucha adecuación ni verosimilitud, ya que los gastos de vestuario corrían de su cuenta.

Pero lo que se estima imprescindible, desde las primeras propuestas hasta las últimas, es el concurso del Gobierno, único factor que podría garantizar

---

[6] Por iniciativa de la Junta de Reforma se publicaron en 1800 y 1801 los seis tomos de *Teatro nuevo español*, que contenían 28 obras dignas de ser representadas en los teatros españoles.

el éxito de cualquier plan que se emprendiera. El Gobierno debería implicarse en el proyecto de reforma a todos los efectos: unificar la jurisdicción, retirándosela a los Ayuntamientos; garantizar la financiación; crear cargos oficiales y nombramientos de personas idóneas para ocuparlos: director de teatros, corrector de comedias, censor... Todo podría hacerse si se contaba con la implicación del poder. No es que durante los reinados de Carlos III y Carlos IV —especialmente el de Carlos III— no se hubiera contado con el rey, pero estaba claro que el *respaldo* no era suficiente: era necesario el *compromiso* del gobierno, de la corona, con el proyecto de reforma.

Así estaban las cosas cuando se produjo la invasión francesa.

La gran oportunidad con José Bonaparte

Aunque desde marzo de 1808 se encontraban tropas francesas en Madrid, el levantamiento de la población tuvo lugar, como es sabido, el 2 de mayo, comenzando en esa fecha la primera etapa de ocupación francesa de la capital, que duraría hasta el 31 de julio. Con respecto al teatro, además de que los coliseos madrileños permanecieron abiertos y ofreciendo funciones, con lo que se procuraba dar una imagen de tranquilidad que en realidad no existía, la única novedad de esta primera etapa fue la llegada a Madrid, antes de que terminara el mes de mayo, de una compañía de ópera italiana para actuar en el coliseo de los Caños del Peral, en el que no se disfrutaba de tal espectáculo desde que una Real Orden de 28 de diciembre de 1799 había prohibido cantar en todos los teatros de España en cualquier idioma que no fuera el castellano. Esto demuestra que, aunque José no fue nombrado rey de España por el emperador hasta el 6 de junio, había cosas que se habían previsto con gran antelación.

José Bonaparte no entró en Madrid hasta el 20 de julio, y en los pocos días de su estancia en la capital procuró dejarse ver en los coliseos, y otorgó 10.000 reales a cada compañía, para que se celebrasen funciones extraordinarias con motivo de su proclamación como rey de España el día 25. Solo cuatro días después, el rey José y los suyos abandonaban Madrid, a consecuencia de la victoria española sobre el ejército que mandaba el general Dupont, que había tenido lugar el día 19 en los campos de Bailén.

Era la primera derrota de los ejércitos imperiales, y Napoleón decidió presentarse personalmente en España, tierra que pisó por vez primera el 4 de noviembre y en la que permaneció hasta que el 22 de diciembre salió de Madrid para no volver. Exactamente un mes después, el 22 de enero de 1809, José, que durante la estancia del Emperador había permanecido en el Pardo, hizo su segunda entrada en Madrid y tomó las riendas del gobierno.

Esta segunda y larga estancia de los franceses en Madrid, que se prolongó hasta el 10 de agosto de 1812 —en términos teatrales, casi cuatro tempo-

radas— fue la de verdadero gobierno de José Bonaparte y, en cuanto a lo que ahora nos ocupa, aquella en que desarrolló una auténtica política teatral[7].

Uno de los asuntos de los que se ocupó el rey antes de que terminara el mes de enero fue el teatro, que durante su reinado fue en verdad un asunto de Estado, de gobierno, en sintonía con lo que Jovellanos había escrito en su *Memoria*: «El establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política» (Jovellanos, 1997, 179). Desde el primer momento, el rey pudo contar para ello con los partidarios de la reforma —más bien ellos con él—, que no desaprovecharon la oportunidad que se les presentaba en bandeja. Mariano Luis de Urquijo, antes Secretario de Estado de Carlos IV era ahora Ministro del rey José, y los impulsores de la reforma contaban con todo el apoyo de un rey necesitado a su vez de fieles partidarios. Había llegado el momento. José Bonaparte depositó su confianza en los españoles más capacitados para regenerar el teatro español según el ideal neoclásico, si exceptuamos a Jovellanos, que se había negado a colaborar con un rey que consideraba intruso. A los demás, a los que se pusieron manos a la obra, no les faltó entusiasmo ni dedicación, sabiéndose alentados, financiados y con libertad de actuación para llevar a cabo, por fin, la tan deseada reforma, con el concurso de un rey dispuesto a legislar, a dar rango legal a sus propuestas.

El 3 de febrero de 1809, Mariano Luis de Urquijo como Ministro Secretario de Estado en nombre del rey, firmaba un Real Decreto que contenía el nuevo Reglamento de Teatros, relativo al orden público y a las buenas costumbres, de los dos reglamentos que estaba previsto emanar: el otro, relativo al arte y a la instrucción pública, se encontraba en preparación. Por el primero de estos reglamentos, los coliseos madrileños dejaban de depender del Ayuntamiento y pasaban a estar bajo la dirección de un Comisario Regio —el marqués de Montehermoso—, que se encargaría de velar por el cumplimiento de los contratos entre empresarios y actores, de la adecuación de la escenografía al rango de cada coliseo, y de la aprobación de las obras que se habían de representar, esto último de acuerdo con el Ministro de Policía General, Pablo Arribas. De esto se derivó un control policial de los teatros, que solo existió durante el reinado de José Bonaparte, en el que no es posible detenerse ahora.

Pronto se vio con objetividad que para la implantación del proyecto era necesario priorizar uno solo de los coliseos madrileños, que sería el buque insignia de la reforma. De los tres locales teatrales que existían en Madrid, el que se encontraba en mejores condiciones era el coliseo del Príncipe, recientemente reconstruido y acondicionado, después de varios años cerrado a cau-

[7] Bajo el gobierno francés cambió la disposición de las temporadas, pues no comenzaron ni terminaron cuando era costumbre, no se interrumpieron las funciones durante la Cuaresma, etc. La autora ha estudiado con mayor amplitud y profundidad el teatro en Madrid durante la Guerra de la Independencia en Freire 2009.

sa del incendio que lo había devastado el 11 de julio de 1802. El coliseo de la Cruz, además de su diseño muy incómodo, pues era más largo que ancho, lo que dificultaba la audición, estaba en peores condiciones. Y el de los Caños del Peral se destinaba al teatro musical y, además, su estado era tan lamentable que sería demolido en 1818, solo cuatro años después de finalizada la Guerra de la Independencia.

Para poner en marcha la reforma, ya en febrero de 1809 el rey José destinó a los coliseos madrileños 90.000 reales de vellón, que incluían los gastos de decoración de los palcos reales. En abril la dotación ascendió a 100.000 reales. Pero pronto se vio la conveniencia de subvencionar a los coliseos con una cantidad fija, y así se hizo a partir del mes de mayo: 50.000 reales al de los Caños del Peral, y 20.000 al del Príncipe[8].

Otro asunto al que hubo que atender fue la formación de una compañía idónea para llevar a cabo el plan. El mejor actor del momento, Isidoro Máiquez, se encontraba en Francia desde 1808 y desde allí se le hizo regresar, ofreciéndole dirigir la nueva compañía del coliseo del Príncipe y ser el primer galán de la misma.

En cuanto a la selección de las obras que se habían de poner en escena, la cartelera estuvo, durante los años naturales de 1809 y 1810, en manos del marqués de Montehermoso y de Pablo Arribas, quienes discrepaban en su criterio, siendo más amplio el del marqués que el del ministro de Policía, siempre temeroso de desórdenes y alborotos. Por la correspondencia entre ambos sabemos que en ocasiones llegaron a consultar directamente al rey José sobre la conveniencia de representar o no una determinada obra, y que el criterio de José Bonaparte era más cercano a la holgura de Montehermoso que a la estrechez de Arribas.

Entretanto, Moratín se ocupaba de preparar el nuevo Reglamento de Teatros en lo referente al aspecto artístico y a la instrucción pública (Freire, 2001). Su idea central giraba en torno al nombramiento de un único «censor general de los teatros públicos del reino», cargo que, considerándose plenamente capacitado para ello, hacía años que aspiraba a ocupar. Por las manos de este censor deberían pasar todas las obras que quisieran representarse en todos los teatros de España. La propuesta le pareció excesiva al marqués de Montehermoso, cuyas competencias, como Comisario Regio, se veían afectadas por semejante nombramiento, y consideró más pertinente la creación de una Comisión, formada al menos por tres personas, sin inconveniente de que, eso sí, pudiera estar presidida por Moratín.

En consecuencia, el 31 de diciembre de 1810, se creaba por Real Decreto una Comisión de Teatros «encargada de examinar todas las obras dramáticas origina-

[8] La subvención de los Caños cesó en julio de 1810 con la marcha de la compañía italiana, pero la del coliseo del Príncipe se mantuvo hasta junio de 1812, a pesar de las muchas vicisitudes económicas que el gobierno de José Bonaparte venía padeciendo desde el año anterior.

les o traducidas de que haya de componerse el repertorio o caudal de los teatros de Madrid, de contribuir a su mejora, y trabajar en los adelantamientos del arte». Varios de los integrantes de esa Comisión, nombrados por otro Real Decreto de la misma fecha, eran antiguos partidarios de la reforma teatral en España. Efectivamente, la presidía Leandro Fernández de Moratín, y estaba compuesta por otros seis miembros: Juan Meléndez Valdés, Vicente González Arnao, Pedro Estala, José Antonio Conde, Tomás García Suelto y Ramón Moreno.

En los primeros días de agosto de 1811, después de siete intensos meses de trabajo, los miembros de la Comisión de Teatros habían terminado de revisar todo el caudal de los coliseos madrileños, que el Ministro del Interior, el marqués de Almenara, había ido haciéndoles llegar en sucesivos lotes.

Por muchas razones, 1810 fue el gran año del teatro español en el reinado de José Bonaparte. Además de la legislación que fue apuntalando las líneas maestras de la reforma, otras disposiciones de menor entidad redundaron también en el mejor acondicionamiento de los locales teatrales y en la dignificación del arte dramático. Así, por un Real Decreto de 29 de mayo de 1810 se disponía la colocación de los bustos de Lope de Vega y Calderón de la Barca a ambos lados del proscenio del coliseo del Príncipe, y los de Guillén de Castro y Agustín Moreto en el mismo lugar del coliseo de la Cruz. El 1 de octubre de 1810 se colocaron a las puertas del coliseo del Príncipe «dos faroles que proporcionen la salida de los concurrentes con mayor comodidad». A esto hay que añadir la constante búsqueda —también por motivos económicos— de mejoras en cuanto a los precios de las entradas, facilidades para los abonos, numeración de localidades[9], redistribución del aforo[10], etc. Cuando

[9] «*Nota.* Para evitar las disensiones que casi cotidianamente se notaban en la luneta principal del coliseo del Príncipe, ocasionadas de hallarse muchos sujetos sin asiento a la hora perentoria por estar ocupado por persona no legítima, y ser dudoso averiguar la certeza de la legitimidad, por carecer de número el billete, se hace saber al público que desde mañana miércoles 20 del corriente tendrán todos los boletines su número y orden de fila a que corresponda; y estarán, además de los recibidores que hasta ahora ha habido, otros dos, con la obligación de colocar a cada caballero en su respectivo asiento, y recoger su billete: todo a fin de que se logre la mayor quietud y tranquilidad en un paraje de los más distinguidos del teatro, redundando todo en beneficio del público, que es el fin a que se dirigen las miras de su director» (*Gaceta de Madrid*, 19-VI-1810).

[10] «*Nota.* En atención al corto número de palcos que quedan para el servicio del público, después de los que están tomados por abono, se ha habilitado con superior aprobación todo el terreno que ocupaban las dos tertulias de costado para otro piso de palcos terceros, que empezarán a despacharse desde mañana sábado al precio de 24 rs. en las comedias diarias, y 32 en las de subida, que es lo que producía la localidad de cuatro asientos de delantera, quedando a beneficio del público el mayor número de personas que pueden colocarse, y con mayor decencia./ Igualmente se ha habilitado para palco de asientos, en que se admitirán personas de ambos sexos, la tertulia de frente al escenario, como se ejecutaba en el del piso segundo de palcos, con la diferencia de que en éste se pagará por cada persona seis rs. en comedias diarias, y ocho en las de subida, sin distinción ni alteración de precios por razón de delanteras, sino que indistintamente se colocarán según vayan concurriendo» (*Gaceta de Madrid*, 19-X-1810).

en junio de 1810 los precios de las entradas en el coliseo del Príncipe no se bajaron, como era habitual hacerlo al comenzar la temporada de verano, la prensa se ocupó de explicar que se debía a que se había subido el sueldo a la mayor parte de los trabajadores del teatro, y se había aumentado la partida destinada al «decoro y aseo del teatro para el mayor lucimiento y servicio del público»[11].

También en 1810 se hizo realidad, de forma regular y programada, un complemento necesario, que ampliaba las dimensiones del teatro —y su influencia— más allá de sus muros: la crítica teatral en la prensa, que tuvo continuidad durante un año y medio. El órgano de difusión fue la *Gaceta de Madrid*, ahora en manos del Gobierno, y tuvo como objetivo dirigir la opinión pública, teniendo a Francia y la escena francesa como punto de referencia.

Analizada la tarea emprendida por quienes trabajaron en el proyecto y sus logros a corto plazo en unas circunstancias de guerra, no hay nada que se pueda objetar. Trabajaron con empeño, seguros del apoyo de la Corona, y pudieron convertir en realidad muchas de las medidas que recogía la *Memoria* de Jovellanos que, no por casualidad, se reeditó en 1812, tanto en la España ocupada —en Madrid, en la Imprenta de Sancha— como en la libre —en Cádiz, en la Imprenta Patriótica a cargo de Verges—[12]. Porque hay que decir que, aunque ahora nos ocupamos de la España gobernada por el rey José, también en Cádiz se trabajó en pro del teatro, y que fueron las Cortes allí reunidas las que, en la Constitución de 1812, otorgaron por primera vez a los cómicos la categoría de ciudadanos. Ellos, en agradecimiento, costearon una placa conmemorativa de la Constitución[13].

No cabe duda de la implicación personal del rey José en lo que se hizo por el teatro durante su corto reinado en España. Más allá de las previsibles medidas oficiales relativas a la persona del Soberano, como la reserva y ornato de palcos para él y su real esposa —que nunca llegó a venir a España—, para su servidumbre, y para el personal de la Casa Real que no estuviera de servicio, José hizo lo posible por responder a la imagen que de él se esperaba como rey benéfico y protector del arte dramático, que la prensa oficial —no hubo otra prensa en el Madrid francés— se encargó de difundir. A los pocos días de su segunda entrada en la capital, el 2 de febrero de 1809, se organizó en honor del rey una función extraordinaria en el coliseo de los Caños del Peral, en la que se representó la comedia de Calderón *Mañanas de abril y mayo*. La entrada fue gratuita y, seguramente por eso, el teatro estuvo lleno.

---

[11] *Diario de Madrid*, 7-VI-1810.

[12] También estaba recogidas en la *Memoria* de Jovellanos otras medidas sobre diversiones públicas que se pusieron en práctica en el Madrid francés, como los bailes de máscaras, que se aprobaron en noviembre de 1811 y se celebraron después de muchos años de ausencia en 1812; la tertulia de la calle del Prado; y otras que no hubo tiempo de llevar a efecto, como la creación de una escuela de formación de actores, aunque también se habló de ello bajo José Bonaparte.

[13] Da la noticia del acto el *Redactor General* (Cádiz), el 26 de junio de 1812.

La noticia pormenorizada del acontecimiento se publicó tanto en la *Gaceta* como en el *Diario de Madrid*, que reprodujeron los versos con que el ilustre Ayuntamiento había recibido a su majestad, de los que extraigo los siguientes:

> Cuando, Señor, la corte de tu imperio
> te ve asistir al templo de las musas,
> ¡Oh! ¡Qué esperanza tan feliz concibe!
> ¡Oh! ¡Cuánto acierto a tu gobierno anuncia!
> Tú, su delicia, su defensa y padre
> serás, y en ti todos sus bienes funda:
> que donde late corazón sensible,
> allí virtud, allí piedad se juntan.
> .....
> Hoy que a las artes favorable quieres
> dar el honor, que en tu presencia buscan,
> su celo admite, y si el acierto falta,
> en sola tu bondad hallen disculpa.

La misma imagen se quiso dar en Sevilla durante la estancia del rey en Andalucía en 1810:

> Cerró tu templo, pálida Talía,
> al rumor de la trompa pavorosa
> y el puñal de Melpómene llorosa
> cedió a la lanza de Belona impía.
> Mas cuando ve que la clemencia guía
> del nuevo Rey la espada victoriosa,
> abre otra vez festiva y bulliciosa
> el centro de la pública alegría.
> El senado hispalense conducido
> de su fiel jefe este homenaje ofrece
> del sacro Apolo sobre el ara amada.
> Sufre, señor, benigno y complacido
> que al lauro que en tus sienes ya florece
> esta yedra feliz brille enlazada[14].

José no solo dejó hacer a sus partidarios entendidos en materia de teatro, sino que hay constancia de que en alguna ocasión utilizó sus fondos personales en favor de la escena, y ya hemos visto que en ocasiones decidió personalmente la pertinencia de algunas representaciones que se sometieron a su juicio.

La euforia teatral de 1810 fue cediendo en 1811, debido al desarrollo de la guerra y a sus consecuencias. El hambre creciente que fue apoderándose de Madrid a lo largo de ese año llegó a ser en el mes de septiembre angustio-

[14] *Gaceta del Gobierno de Sevilla*, 3-II-1810.

sa, y todavía lo fue más en 1812, hasta cobrarse las vidas de más de veinte mil habitantes de la capital. Los reveses sufridos por los franceses, y finalmente su derrota en los Arapiles, el 22 de julio de 1812, que tuvo como consecuencia inmediata el levantamiento del sitio de Cádiz y a continuación la evacuación de toda Andalucía, determinaron que el 10 de agosto abandonaran Madrid el rey José, sus tropas y sus partidarios. Entre ellos se encontraba Leandro Fernández de Moratín, a quien la noticia sorprendió tan de improviso que hubo de subirse al coche en que partían hacia Valencia la primera actriz del coliseo del Príncipe, María García, y su protector, el corregidor Manuel García de la Prada.

Todavía regresaron los franceses y regresó el rey José a Madrid el 3 de diciembre de 1812, y permanecería en la capital hasta la evacuación definitiva, que tuvo lugar el 27 de mayo de 1813. Pero en esta tercera y última etapa de su estancia en Madrid el teatro estaba ya muy lejos de sus preocupaciones, cada vez más graves por el desarrollo de la guerra en la Península, a las que se añadía el hecho de que Napoleón tuviera que recurrir a parte de sus tropas destacadas en España para incorporarlas a la campaña de Rusia. Y, aunque pueda parecer de menor importancia, tampoco estaba cerca Moratín para recordar al rey otra batalla, la del teatro, que él peleó con el ardor y el entusiasmo de un asunto personal.

Durante el breve reinado de José Bonaparte, quienes pretendían elevar el teatro español a la altura de los mejores de Europa —idea recurrente en escritos de la época— hicieron cuanto estaba en su mano. Pero no hubo tiempo para más. Antes de la invasión francesa lo habían intentado una y otra vez sin éxito. En 1808 cifraron todas sus esperanzas en la protección del rey José y, a pesar de contar con ella y de su empeño personal, de nuevo sus anhelos se vieron truncados.

No podemos saber qué rumbo habría seguido el teatro español si la Guerra de la Independencia hubiera tenido otro desenlace, si hubiera sido duradero el reinado de José Bonaparte. Pero es posible que la acomodación de nuestra escena a los postulados neoclásicos, aunque hubiera triunfado momentáneamente, no hubiera tenido una larga vida.

El proyecto de reforma contenía muchos aspectos aprovechables: los relativos a la gestión de los teatros (legislación oportuna, protección oficial, financiación...); a la dignificación de la profesión de los actores (formación en centros especializados, perfeccionamiento de su arte en el extranjero, reconocimiento de su dignidad, adecuada retribución, jubilación decorosa...). Pero en cuanto al arte literario de las obras que debían o podían representarse resultaba demasiado impositivo y, sobre todo, ignoraba la nueva sensibilidad que se iba adueñando de los espíritus, y no solo de los menos cultivados. El mismo Jovellanos había escrito la primera comedia sentimental española, *El delincuente honrado*, que anunciaba ya una nueva sensibilidad, la romántica, rebelde en tantos sentidos a normas y a trabas en la creación artística, y desde luego en el teatro.

El proyecto de regeneración teatral perseguido desde la década de los años sesenta del siglo XVIII, que se intentó poner en marcha por última vez durante el reinado de José Bonaparte, si logró el interés de ilustrados y de gobernantes —unas élites, a fin de cuentas—, nunca alcanzó el objetivo de educar desde los escenarios al pueblo español. En esta ocasión, la marcha de la guerra fue determinante para impedirlo. Es posible que un reinado más duradero del rey José hubiera sido beneficioso para el teatro español en los aspectos a los que me he referido, pero la preceptiva dramática, que según los reformadores debía regir la composición de nuevas obras y que condicionaba la selección de las antiguas —piénsese que era la misma que cuarenta años atrás—, pronto habría tenido que ceder ante una nueva sensibilidad que se venía abriendo camino en el arte y que daría sus frutos más logrados en el período romántico.

Bibliografía

ANDIOC, René (1988²): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

EGUÍA RUIZ, Constancio (1928): «Moratín, pretenso censor de nuestro teatro», *Razón y Fe*, 10-IX, [nº 84], pp. 275-288.

FREIRE LÓPEZ, Ana M.ª (2001): «El teatro en Madrid bajo el gobierno de José Bonaparte y el proyecto de Reglamento redactado por Moratín», en *La Guerra de la Independencia. Estudios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, t. II, pp. 761-774. Reeditado en FREIRE LÓPEZ, Ana M.ª: *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española* (2008), Alicante, Universidad, pp. 83-95.

— (2009): *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo (Madrid durante la Guerra de la Independencia)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1996): «Los Planes de Reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, Editorial Complutense, t. II, pp. 789-803.

IRIARTE, Bernardo de (1767): «Lista de comedias escogidas y corregidas para los dos teatros de la Corte», en Palacios, Emilio (1990): «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 43-64.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1997): *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley agraria* (ed. Guillermo Carnero), Madrid, Cátedra.

KANY, C. E. (1929): «Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23, pp. 245-284.

NIFO, Francisco Mariano (1994): *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años de perfección que desea el magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.

Reglamento general de la dirección y reforma de teatros por Real Orden de 1806 y aprobado por otra de marzo de 1807 (1807), Madrid, Ibarra.

RICCOBONI, Luigi (1743): *De la réformation du theâtre*, s. l., s. i.

Teatro nuevo español (1800-1801), 6 vols., Madrid, Benito García y Compañía.