

El teatro en Pamplona, 1840-1841. Oficio, espectáculo e ideología*

ÁLVARO BARAIBAR ETXEBERRIA

Como es bien sabido, a lo largo del segundo tercio del siglo XIX, se lleva a cabo en España la puesta en práctica de un proyecto de estado que, en sus líneas generales, es el que hoy conocemos como estado liberal. La progresiva aceptación social de este sistema político corrió paralela a la difusión cultural de los valores del romanticismo. Como ha escrito Martínez Torrón, “parece imposible que se pueda entender el movimiento romántico desvinculando ideología y literatura. El romanticismo es, ante todo, una actitud vital asociada a ideas políticas revolucionarias que tienen su expresión en el pensamiento liberal”¹.

El teatro fue uno de los más eficaces cauces literarios de difusión liberal². En el teatro romántico se observa no solo el rechazo a la sociedad tradicional, sino también los primeros diseños de la nueva sociedad³.

Nuestra intención en estas páginas es analizar el tipo de teatro ofrecido en Pamplona durante los años 1840-1841. En Navarra, este bienio coincide con fechas de intensa significación política. Se trata de los meses comprendi-

* El presente trabajo se inscribe en la investigación que realizada dentro de un proyecto subvencionado por el Gobierno de Navarra y que, bajo el título de *La difusión del liberalismo en Navarra. Siglo XIX*, ha estudiado el papel jugado por la prensa, la imprenta y el teatro en la implantación del pensamiento y el estado liberal en nuestra región.

1. MARTINEZ TORRON, Diego (1993b), p. 19. Vid. también las apreciaciones de este mismo autor (1992) y (1993a); así como las de FERRERAS, Juan Ignacio (1976), esp. pp. 13-22.

2. Acerca de los cauces de difusión puede ser de utilidad LONGARES ALONSO, Jesús (1978), pp. 163-180.

3. Sobre la transformación del teatro y de la sociedad son muy interesantes las conclusiones a las que llega Jorge CAMPOS (1969), esp. pp. 207-215.

dos entre el final de la primera guerra carlista y el inicio de la implantación del sistema político liberal a través de la «Ley de Fueros de Navarra» del 16 de agosto de 1841. Esta ley permitirá llevar a cabo lo que ya se había puesto en marcha en el resto del país a partir de 1833: la implantación de un modelo de Estado y de sociedad liberales.

El año cómico 1840-1841 será el último que se desarrolle en la antigua Casa de Comedias, ya que el 4 de julio de 1841 se inaugurará el nuevo Teatro Principal de Pamplona. No fue la Casa de Comedias el único lugar donde se realizaron representaciones teatrales, pues el 4 de julio de 1840 había surgido otra iniciativa teatral, con la creación del llamado Liceo de Pamplona. El Liceo Artístico y Literario de Pamplona fue una asociación de carácter cultural, cuyo objetivo era dar cabida en la vida pamplonesa a manifestaciones literarias, musicales, teatrales y poéticas. A pesar del beneplácito inicial del Ayuntamiento, que le prestó un local donde reunirse y llevar a cabo sus diferentes actividades, los perjuicios que causaba al teatro público⁴ tuvieron como consecuencia que la corporación municipal decidiera retirarles su apoyo, obligándoles a abandonar el local del que habían disfrutado hasta el momento⁵. El Liceo siguió su andadura trasladándose a otro local situado junto al Palacio Militar de Capitanía⁶, pero su importancia, en el ámbito teatral, será irrelevante. Este es el motivo por el que el presente estudio analizará tan solo la labor llevada a cabo en la Casa de Comedias.

I. EL OFICIO DE CÓMICO

1. La construcción de la compañía

La compañía que actuó en Pamplona en el año teatral 1840-1841 se creó expresamente para este cometido⁷. No se trató de una compañía ya formada ni de la fusión de otras anteriores, sino de la construcción de una compañía nueva. Así se desprende de la “Cuenta documentada de los suplimientos que se han hecho para la formación de compañía cómica(...)”⁸.

Efectivamente, la formación de la “compañía de verso, ópera y baile”, que es como se llamaba, fue encomendada a la comisión de teatro del ayuntamiento, que se encargó de gestionar su formación a través de un ‘autor’, Antonio Pallardó, que había actuado como actor el año anterior en Pamplona.

4. El 15 de mayo de 1841, Juan de Mata, autor de la compañía dramática que actuaba ese año en Pamplona, envió una carta al alcalde, en la que se le informaba de que la obra *Un monarca y su privado*, de Antonio Gil y Zárate, que había sido anunciada para ese mismo día en el teatro público, iba a ser representada en el Liceo, contraviniendo los acuerdos tomados entre el Liceo y el Ayuntamiento. Archivo Municipal de Pamplona (en adelante, AMP), Elecciones, leg. 9 (1840-1845).

5. *Ibidem*.

6. En el *Boletín Oficial de Pamplona*, nº 55, de 11 de julio de 1841, se hace referencia a la apertura del nuevo local y reproduce una composición de uno de los socios, Pablo Ibarbia, alusiva al conflicto entre ayuntamiento y Liceo.

7. Como veremos, el año cómico se iniciaba el domingo de pascua de Resurrección y concluía el martes de carnaval. Para este año esas fechas correspondieron al 19 de abril de 1840 y al 23 de febrero de 1841.

8. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

na⁹. Pallardó recurrió, para la contratación de los actores, a diferentes ciudades: al menos 9 provenían de Zaragoza, 2 de Santander, 1 de Vitoria, 6 de Madrid y el resto de Pamplona o de procedencia desconocida¹⁰. Para llevar a cabo estas gestiones el 'autor' contó con un 'agente comisionado' del ayuntamiento, que pagó las cantidades que fue necesario adelantar¹¹.

Este procedimiento no era nuevo, sino que ya se había optado por él con anterioridad. Concretamente, el año anterior se había discutido en una sesión del Ayuntamiento el sistema más conveniente para la formación de una compañía cómica que actuara en Pamplona durante todo el año teatral. La decisión fue la de encargar a Alejo Jiménez, 'autor' que desde 1826 había representado en Pamplona en repetidas ocasiones¹², la selección de los actores, y se comisionó a una persona en Madrid, con poder sobre el dinero del Ayuntamiento para sufragar los gastos que ocasionara la formación de la compañía¹³.

Este procedimiento era el usual en toda España, según nos cuenta Mesonero Romanos:

“Porque ya sabe usted, añadió, que durante la Cuaresma, en que se cierran todos los teatros, hasta el domingo de Pascua, en que empieza el nuevo año cómico bajan a Madrid los autores ó formadores de las compañías, los cómicos y acompañamiento, y realizados aquí los ajustes salen para los puntos respectivos. Para formar una compañía, por lo regular el empresario, que suele ser un actor antiguo ó un individuo unido al teatro por lazos de consanguinidad, reúne las partes que le convienen, y sin más adelanto que el preciso para gastos del viaje y algunos días de asistencia á toda la compañía, cobra despues durante las funciones de todo el año [...]; así que no es de estrañar (sic) la miseria en que generalmente se ven los cómicos de la legua, y aun los de las primeras capitales de provincia. Sólo en Madrid, Barcelona y alguna otra ciudad pueden subsistir con decoro y dársele tambien á la escena; las demas son compañías de pipirijaña (sic), como ellos dicen”¹⁴.

A pesar de que parece que el procedimiento arriba descrito era el más habitual en toda España¹⁵, en Pamplona, al año siguiente, sería distinto. En

9. Antonio Pallardó fue, junto a Manuel Montesinos, el único componente de la nueva compañía que ya estaba presente el año anterior. En ella, Pallardó había ocupado el puesto de 'director de comedias' y Montesinos el de 'tenor'.

10. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

11. AMP, Actas Municipales, libro 86, sesión del día 26 de febrero de 1840, folio 122 vº.

12. Estuvo en Pamplona, de forma casi ininterrumpida, desde 1826 a 1833, faltando solamente en 1830; en AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 67, carp. 5 (1833).

13. AMP, Actas Municipales, libro 86, sesión del día 16 de febrero de 1839, folio 46 vº.

14. MESONERO ROMANOS, Ramón de (1842), p. 47. Las cursivas son del original.

15. VAREY, J.E. y DAVIS, Charles (1992), p. 29, refiriéndose al Madrid de la primera mitad del XVIII, describen cómo las compañías se siguen formando durante la cuaresma,

1841 fue concedido el teatro a la compañía de Vicente Fernández, compañía ya constituida que venía de Madrid¹⁶, y por tanto, no hubo que formar una compañía *ex novo*, aunque el Ayuntamiento sí impusiera como condición que Vicente Fernández aceptara en su compañía a cinco actores que habían tenido éxito en el año 40¹⁷.

2. Composición de la compañía

Nuestra compañía, más que una reunión de actores fue una reunión de familias de actores. El caso más llamativo es el de los Estrella, con siete miembros en la compañía¹⁸. Junto a los Estrella había, además, varios actores casados entre sí. Así, por ejemplo, Antonio Pallardó, 'autor' de la compañía y 'primer galán sobresaliente', estaba casado con M^a Cruz Guillot, 'cuarta dama'; Manuel Pérez, 'primer bajo', con Concepción Roso, 'segunda dama'; Juan de Mata, 'director de orquesta', con Francisca López, 'sobresaliente de graciosa y característica'; la 'quinta dama' Cayetana Roso era hermana de la 'segunda dama', Concepción Roso; etc¹⁹. Se trata pues de un verdadero entramado familiar.

Si analizamos un poco más detenidamente los siete componentes de la familia Estrella y los papeles que desempeñaron en Pamplona en 1840, observamos que constituyen, por sí mismos, una pequeña compañía de verso y baile: José Estrella era el 'segundo tenor'; María Carmona, su esposa, 'primera dama tiple'; Jacoba Estrella, 'segunda dama tiple'; Amalia Estrella, 'segunda bolera'; Juan Sánchez, 'músico de bailes'; Dolores Estrella, esposa del anterior, 'característica'; y Vicente Estrella, 'segundo barba'. Podemos imaginar a esta familia, en sí misma, como una pequeña compañía de un teatro de provincias²⁰.

Carecemos de documentación que nos informe acerca de cómo pudo llegar a formarse el entramado familiar y profesional de los Estrella. No nos extrañaría que en su origen se situara un matrimonio de actores que iba incorporando a sus hijos a la escena a medida que su edad lo permitía. Luego, completaban los papeles que ellos no podían representar con personas ajenas a la familia y éstos últimos, con el andar de los días y las leguas, acababan a

como en el siglo XVII. La única diferencia radicaría en que, con la nueva dinastía y la pérdida de la importancia que antes tenían los autos sacramentales, ya no son los comisarios de la fiesta del Corpus Christi los encargados de la formación de la compañía, sino los comisarios de corrales. Así pues, el procedimiento seguido para la formación y contratación de la compañía cómica de Pamplona en 1840 es, en líneas generales, al margen de que la compañía fuera creada *ex novo* o se contratara una compañía ya existente, semejante al seguido en España, al menos, desde el siglo XVII.

16. AMP, Actas Municipales, libro 87, sesión del día 23 de febrero de 1841, folio 40 rº.

17. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 8 (1841).

18. Vicente Estrella era el padre de Amalia Estrella y Jacoba Estrella. Por su parte, José Estrella estaba casado con María Carmona; y Dolores Estrella lo estaba con Juan Sánchez; en AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

19. *Ibidem*.

20. En estas compañías no era en absoluto extraño que una misma persona desempeñara varios papeles. Por otra parte, los guiones del repertorio eran acomodados a las posibilidades de la compañía, suprimiendo personajes si era necesario.

su vez matrimoniando con los Estrella o entre sí. Fuera de este modo o de otro cualquiera, lo que parece claro es el fuerte componente familiar que caracteriza a las compañías de estos años.

La compañía que actuó en Pamplona en 1840-1841 se componía de treinta y un personas²¹: el 'autor', veintisiete cómicos, y tres hombres de tramoya²². Se autotitulaba "Compañía de verso, ópera y baile" y, en efecto, venía constituida por tres grupos diferentes: el de teatro, el de ópera, y el de baile. El grupo de teatro lo formaban quince personas, el de ópera seis, y otras seis el de baile. La desproporción entre los grupos nos muestra algo que detallaremos más adelante: que el peso básico del año cómico corrió a cargo de las representaciones teatrales. Pero, además, delata un hecho común a todas las compañías de estos momentos: la versatilidad de los actores que, además de desempeñar su papel, hacían de comparsa en las óperas, cantaban canciones populares e, incluso, tocaban algún instrumento. Así, Antonio Pallardó, que era nada menos que el 'autor', a veces actuaba también como 'primer galán', e incluso como interprete de dúos musicales²³; Vicente Martín, 'segundo bolero', dice en su contrato que tanto en declamación como en ópera hará el papel que el 'autor' considere oportuno; Antonia Velarde es contratada directamente como 'dama de verso y canto'; y así sucesivamente²⁴.

La composición de la compañía pamplonesa, que ofrecemos en el cuadro adjunto, nos muestra la usual pluralidad de papeles que compone el reparto de un drama, una ópera, o un baile, en el momento que historiamos.

21. Los miembros de la compañía y los papeles que representaban en ella son: 'primer galán', Fulgencio Faguineto; 'segundo galán', Gregorio Lavalle; 'tercer galán', Eustaquio Mínguez; 'gracioso', Juan de Mata; 'galán joven', José Navarro; 'carácter anciano', Fernando Guerra; 'segundo barba', Vicente Estrella; 'primer galán sobresaliente', Antonio Pallardó; 'primera dama', Dolores Pérez; 'segunda dama', Concepción Roso; 'característica', Dolores Estrella; 'graciosa', María Josefa Muñoz; 'sobresaliente de graciosa y característica', Francisca López; 'cuarta dama', María Cruz Guillot; 'quinta dama', Cayetana Roso; esto por lo que respecta al grupo cómico (curiosamente no aparece ninguna tercera dama). En cuanto al grupo de música y baile tenemos: 'primer bolero', Antonio Cayron; 'tenor', Manuel Montesinos; 'segundo tenor', José Estrella; 'segundo bolero', Vicente Martín; 'bailarín', Fernando Navarrete; 'primer bajo', Manuel Pérez; 'primera dama tiple', María Carmoña; 'segunda dama tiple', Jacoba Estrella; 'bolera', Vicenta Girón; 'segunda bolera', Amalia Estrella; y una 'dama de verso y canto', Antonia Velarde. Había además un 'maquinista', Santiago Hernández; 'músico de bailes', Juan Sánchez; 'director de orquesta', Juan de Mata Berga; 'primer apuntador', Francisco Martínez; y un 'segundo apuntador', Miguel Reyes; en AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

22. A partir del 1 de agosto de 1840 el cargo de autor lo desempeñó Gregorio Lavalle, sustituyendo a Antonio Pallardó, cesado el 31 de julio, como se muestra en el contrato firmado por aquél, en AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

23. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 5 (1839).

24. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

	<i>autor</i>	
grupo verso	grupo ópera	grupo baile
primer galán	director orquesta	músico de baile
primera dama	primera tiple	primer bolero
segundo galán	primer tenor	primera bolera
segunda dama	segunda tiple	segundo bolero
gracioso	segundo tenor	segunda bolera
graciosa	primer bajo	bailarín
carácter dama		
carácter joven		
carácter barba		
carácter anciano		
tercer galán		
tercera dama		
cuarta dama		
sobresaliente de dama		
	dama de verso y canto	
	<i>primer apuntador, segundo apuntador, maquinista.</i>	

Figura 1. *Dramatis personae* de la compañía.

3. Jerarquización de la compañía

El conjunto de papeles antes reseñado se estructuraba según una jerarquización interna, que quedaba claramente reflejada en las diferencias de retribución entre los componentes de la compañía.

Los cómicos cobraban por muchas partidas diferentes que, en el argot del momento, se denominaban ‘cuarterón’, ‘ración’, ‘autoría’, ‘diario’, ‘beneficio’, ‘cobranza’ y ‘subida’. Cada una de estas partidas tenía un significado y un sentido distinto, que iremos analizando. Vamos a fijarnos ahora en el ‘cuarterón’, porque es la retribución básica, construida según la importancia escénica de los distintos papeles, y que nos marca una primera jerarquización -llamémosla profesional- que luego será matizada, e incluso metamorfoseada, por las otras retribuciones.

El ‘cuarterón’ era el 25% de la ‘partición’. Y la ‘partición’ era la parte que correspondía a cada cómico del préstamo que el Ayuntamiento adelantaba a la compañía, para que pudiera ir haciendo frente a sus gastos hasta que cobrara por las representaciones realizadas. Este adelanto se ‘partía’ de modo desigual entre los actores, según su categoría, correspondiendo más ‘partición’ a las figuras y menos a los segundones o figurantes²⁵.

La magnitud de la ‘partición’ dibujaba tres grupos muy claros: en el primero se encontraban las primeras figuras del verso y de la ópera; en el segun-

25. Cfr. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

do se encontraban las primeras figuras del baile junto a las segundas figuras del verso y ópera; y en el tercer grupo se situaban las terceras figuras del verso y ópera, junto a las segundas figuras del baile.

Es evidente la distinta categoría que tienen los grupos de verso, ópera y baile. Su diferencia de 'partición' obedece, desde luego, a diferencia de cantidad de trabajo: el grupo de verso actuaba más horas que el grupo de ópera, y éste lo hacía más que el grupo de baile. Pero esto no lo explica todo, sobre todo si comparamos la proporción de las horas actuadas con la desproporción salarial. Una hora de actuación del grupo de baile era más barata que una hora de actuación de cualquiera de los otros dos grupos. Hay una razón de prestigio social para cada una de estas tres actividades: en la sociedad del momento, el 'verso' y la 'ópera' eran tenidos por más cultos y meritorios que el 'baile'.

También de la 'partición' cabe deducir una segunda conclusión: salvo en el caso del primero de los grupos, la cantidad acordada para las mujeres suele ser menor que la acordada para los hombres, cuando ambos son contratados para papeles del mismo rango²⁶. Como es bien sabido, este hecho no es exclusivo del teatro, y obedece a un modo de actuar generalizado en la sociedad del momento²⁷.

	grupo verso	grupo ópera	grupo baile
40 rs.	<i>autor</i> primera dama primer galán	primera tiple primer tenor primer bajo	
32/38 rs.	segundo galán segunda dama gracioso graciosa carácter dama carácter anciano carácter barba carácter joven tercer galán <i>maquinista, apuntador</i>	director orquesta segunda tiple	músico baile bailarín
20/28 rs.	tercera dama cuarta dama sobresaliente dama dama verso y canto <i>segundo apuntador</i>	segundo tenor	bolera segunda bolera segundo bolero

Figura 2. 'Partición' recibida por cada miembro de la compañía.

26. Son varios los ejemplos que podrían citarse, pero tal vez el más significativo sea el del 'primer bolero', que disfrutaba de una 'partición' de 36 rls., y el de la 'bolera', su equivalente en el grupo femenino, que debía conformarse con tan sólo 28 rls.

27. SCOTT, Joan W. (1993), p. 406.

Esta jerarquización de cometidos era profundizada por tres partidas denominadas ‘autoría’, ‘diario’ y ‘ración’²⁸. La ‘autoría’ era un complemento diario del sueldo que cobraba sólo el autor de la compañía; el ‘diario’ era un complemento diario del sueldo que cobraban sólo la primera dama y el primer galán; y la ‘ración’ era un complemento del sueldo que cobraban todos los actores, según su categoría, sólo los días que había función.

La suma de estas tres partidas servía para destacar al ‘autor’, ‘primera dama’ y ‘primer galán’, de todo el resto de la compañía. Y servía también para destacar a las primeras figuras de la ópera y del baile de sus restantes compañeros de grupo. Se formaba así, desde el punto de vista de las retribuciones, una ‘aristocracia’, una ‘clase alta’, y una ‘clase media’, que en sus estratos inferiores rondaba con el proletariado. Afortunadamente, merced a la composición familiar de la compañía, quienes ocupaban las últimas posiciones económicas estaban emparentados con actores de mayor fortuna, mostrando que quizá su contrato se debía menos a sus cualidades que a la postura de fuerza realizada por sus deudos para encontrarles acomodo en la escena.

13.000 rs.			<i>autor</i>
	grupo verso	grupo ópera	grupo baile
12.000 rs.	primer galán primera dama	primera tiple	
4.000 rs.	segundo galán gracioso carácter dama	director orquesta primera tiple primer tenor primer bajo	primer bolero
3.000 rs.	segunda dama graciosa carácter anciano carácter barba carácter joven	segunda tiple	
	<i>maquinista, apuntador</i>		
2.000 rs.	tercer galán tercera dama sobresaliente dama dama verso y canto cuarta dama	segundo tenor	músico bailes bailarín primera bolera segunda bolera segundo bolero
	<i>segundo apuntador</i>		

Figura 3. Ingresos por ‘partición’, ‘ración’, ‘autoría’ y ‘diario’.

Finalmente, había tres incentivos más: el ‘beneficio’, la ‘cobranza’ y la ‘subida’. El ‘beneficio’ consistía en que toda la recaudación de un día de fun-

28. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

ción iba íntegra al actor que ese día tenía 'beneficio'²⁹. La 'cobranza' era un beneficio que sólo hacía relación al precio básico de la entrada, sin contar los complementos correspondientes a las localidades preferentes³⁰. Y, si en lugar de día de 'beneficio' o 'cobranza', un actor tenía día de 'subida', quería decir que tal día la entrada se cobraría un real más cara, y que dicho incremento se ingresaría al citado actor³¹.

Si nos fijamos en el monto de cada una de estas partidas observamos que era muy sustancioso, aunque sólo se cobrara una vez al año. Por ejemplo, si la 'segunda dama' cobraba a lo largo de todo el año unos cuatro mil reales, su día de 'beneficio' podía ingresar mil reales más; si el 'bailarín' cobraba durante toda la temporada unos tres mil reales, su día de 'cobranza' podía aportarle otros quinientos; y si la 'dama de verso y canto' ingresaba unos dos mil reales, su día de 'subida' podía adicionarle doscientos cincuenta.

En la práctica vemos que 'beneficio' tienen casi todos los actores, menos algunos pocos que quedan preteridos; mientras que de 'cobranza' y 'subida' disfrutaban pocos, que resultan así distinguidos. En una palabra, estas tres figuras retributivas sirven para alterar en casos concretos una jerarquización sólidamente establecida por las retribuciones anteriores: la 'primera dama' adquiere ventaja sobre el 'primer galán'; el 'primer bolero' se sitúa notoriamente por encima de todos los demás, excepto las dos grandes figuras del verso; y el 'gracioso' pasa a colocarse inmediatamente detrás del 'primer bolero'³².

4. El lugar social del actor

Hemos intentado comparar lo que ganaba un actor de nuestra compañía con las retribuciones percibidas por los empleados del Ayuntamiento de Pamplona, tal como figuran en las cuentas municipales³³.

Para ello, nos basamos sólo en las retribuciones teatrales fijas, y no contamos los complementos por 'beneficios', 'subidas' y 'cobranzas', cuyo monto dependió del número de espectadores que acudieron al teatro en aquella fecha. Pero como también es cierto que las cantidades cobradas por los empleados del Ayuntamiento no les impedían tener ocupaciones ni ingresos adicionales, consideramos que la comparación puede ser pertinente, al menos a título orientativo.

Los ingresos de las grandes figuras de la compañía ('autor', 'primera dama', 'primer galán'), que superan los doce mil reales anuales, son similares a las de los altos funcionarios municipales del Ayuntamiento de Pamplona.

Los ingresos del grupo selecto de actores, que cobraba entre cuatro mil y cinco mil reales, se equiparaban a los de los funcionarios medios, del tipo de administradores e interventores.

29. *Ibidem*.

30. Carecemos de información explícita acerca de lo que fue la 'cobranza'. La explicación que arbitramos en el texto procede del análisis de la documentación conservada en AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68.

31. *Ibidem*.

32. En el apéndice 1 se reproducen, de forma detallada, las cantidades percibidas por todos los actores.

33. Los ingresos de funcionarios municipales se pueden consultar en AMP, Hacienda. Sección de Cuentas. Justificantes de Depositaria, leg. 12 (1840).

Los actores que cobraban entre tres mil y cuatro mil reales, percibían prácticamente lo mismo que lo que pagaba el municipio a sus maestros y empleados de archivo.

Y, finalmente, los cómicos que ingresaban entre dos mil y tres mil reales se situaban al nivel de los albañiles, guardas y pregoneros que el Ayuntamiento tenía contratados.

Como vemos, nos encontramos ante una escala de retribuciones que manifiesta una gradación económica muy semejante a la sociedad del momento, desde estratos elevados a capas populares. No hay motivo, por tanto, para considerar a una compañía de cómicos como una reunión de buscavidas y desclasados, sino más bien como una microsociedad gremial.

II. EL ESPECTÁCULO TEATRAL

1. La Casa de Comedias

Poco sabemos de la fisonomía de la Casa de Comedias pamplonesa, puesto que no se conservan sus planos. Aunque gestionada por el Ayuntamiento, era propiedad de la Casa de Misericordia, y estaba situada en la calle Comedias haciendo esquina con Lindachiquía, en la parroquia de San Nicolás. Se trataba de una construcción de principios del siglo XVII, cuyo estado de conservación, en los años treinta del XIX, era deplorable, amenazando incluso ruina.

Un ejemplo de las malas condiciones del local es que para poder acceder a las dos plantas de palcos del costado izquierdo había que entrar por el edificio contiguo al teatro y pasar a través de la puerta y zaguán de las dos casas familiares correspondientes³⁴.

Efectivamente, este edificio perteneció a la Casa de Misericordia, pero había sido vendido a particulares a raíz de la llamada desamortización de Godoy, provocando, posteriormente, un conflicto entre los nuevos propietarios y la Casa de Misericordia, que quería invalidar la venta. En una "Exposición de la Junta de la Casa de Misericordia a la Ciudad de Pamplona" se decía:

"En el concepto de la Junta no pudieron venderse ninguna de las dos casas porque una y otra se hallan dentro de las paredes principales del teatro de que son parte; las dos sirven de entrada y particularmente la de D^a Javiera Ros para los palcos del costado izquierdo del foro [...]; y es muy poco decoroso y aun degradante ese estado precario y aun más la dura posición de sufrir las voces y ruidos de los que se reúnen en las casas durante las escenas cómicas"³⁵.

Algunos contemporáneos, empezando por las propias instituciones oficiales, eran conscientes de la necesidad de mejorar las condiciones en que se hallaba el teatro de Pamplona. Por este motivo pensaron, en primer lugar, en reformar el antiguo teatro de la calle Comedias, pero, viendo que esto no era viable, optaron por construir uno nuevo. Los distintos proyectos los recoge María Larumbe en la obra citada. El resultado final fue la construcción del

34. LARUMBE MARTÍN, María (1985), p. 176. También, de la misma autora (1990), pp. 274-281.

35. AMP, Casa de Misericordia. Niños Doctrinos, leg. 11, carp. 9 (1828-1830).

Teatro Principal, enclavado sobre el solar del desamortizado convento de las carmelitas descalzas. Pero este teatro no se inauguraría hasta la temporada teatral posterior a la que estudiamos, el 4 de julio 1841³⁶.

El espacio interior del teatro venía organizado en distintas áreas, diferenciadas incluso por el precio de la entrada, constituyendo así un reflejo a pequeña escala de la estructura social pamplonesa, al menos de la sociedad que asistía a una función teatral. Por este motivo resulta interesante poder arrojar algo de luz sobre este aspecto. A pesar de que, como hemos dicho, no se conservan los planos del edificio, M^a Teresa Pascual Bonis ha podido reconstruirlo para el período que va desde 1600 a 1746³⁷.

La Casa de Comedias de Pamplona tenía una planta baja, donde se encontraban los asientos de 'patio' y de 'luneta'. Los asientos de 'patio' eran las localidades destinadas a ser ocupadas exclusivamente por los hombres, y posiblemente consistieran en bancos corridos³⁸. En las primeras filas del 'patio', justamente ante el tablado del escenario, estaban ubicadas las 'lunetas', definidas por Rafael Portillo y Jesús Casado como "sillón con respaldo y brazos, situado en el área más próxima al escenario, en el centro de la planta baja de los teatros antiguos. Las lunetas reemplazaron a los bancos en esta zona preferente diferenciándola del 'patio', que quedaba detrás"³⁹.

Tenía el teatro, además, dos pisos encima del 'patio', en cuyos costados se localizaban los 'palcos': 'principales', en el primer piso, y 'secundarios', en el segundo. Los 'palcos' constituían, por su configuración en forma de camarilla, el único espacio exclusivo dentro del teatro, en contraposición a la amalgama y camaradería reinantes en el 'patio' y 'cazuela'. Era, por tanto, el espacio propio para que los maridos llevaran a sus esposas, los padres a sus hijas, y los matrimonios amigos acudieran juntos. Los 'palcos' eran las localidades más selectas del teatro, y los ocupaban las familias principales de Navarra. Dado el número indeterminado de personas que podían ocuparlo, había que encargar al teatro que pusiera sillas, si resultaba necesario.

Había un total de 13 'palcos principales' y 10 'palcos secundarios'. Las distintas instituciones oficiales podían disfrutar de palco gratis. Los 'palcos'

36. La construcción de este nuevo teatro se inscribe en la renovación de los locales teatrales que tiene lugar en toda España por estas fechas, especialmente en el segundo tercio de siglo. Así, el Gran Teatro Liceo de Barcelona es de 1847; el Teatro Real de Madrid, de 1850; el Teatro de la Zarzuela de Madrid, de 1856; el Teatro Municipal de Gerona, de 1860; el Teatro Principal de Burgos, de 1858; el Teatro Romea de Murcia, de 1862; etc. También en Navarra en estas fechas se construyeron otros teatros, además del Principal: el de Tudela, en 1833; y el de Tafalla, en 1857. Parece claro, al menos desde este punto de vista, el respaldo que las instituciones públicas pretendían dar al teatro, al que se veía como un elemento de capital importancia para instruir al pueblo. Vid. LARUMBE MARTIN, María (1985).

37. PASCUAL BONIS, M^a Teresa (1994), tomo I, láms. III a XVIII. Agradecemos la cortesía de la autora que nos ha permitido su consulta. Algunos de los planos que reconstruyen la Casa de Comedias pueden consultarse en un artículo de la misma autora (1991), pp. 151-176. Los planos que reproduce este artículo no son los definitivos. Posteriormente la autora ha hecho algunas modificaciones que sí se recogen en su tesis.

38. Según la reconstrucción llevada a cabo por M^a Teresa Pascual, contrariamente a lo que ocurría en muchos teatros españoles, en Pamplona el 'patio' contaba desde el siglo XVII con asientos.

39. PORTILLO, R. y CASADO, J. (1992), p. 109.

de las instituciones se encontraban en el primer piso: el nº 4 correspondía al jefe de policía; el nº 6, al reino; el nº 7, a los ediles; el nº 8, al real consejo; y el nº 9, al virrey⁴⁰. Sin embargo, ya en 1801, el virrey, marqués de Las Amarillas, redujo el número de ‘palcos’ gratuitos, poniendo, además, todos ellos a disposición del público, aunque, eso sí, pudiendo ser retirados de taquilla gratis por sus titulares si reclamaban tal derecho antes de las once de la mañana⁴¹.

En el segundo piso, en el espacio lateral que mediaba entre los ‘palcos secundarios’ y la ‘cazuela’, figura que comentaremos más adelante, se situaba la zona de la ‘tertulia’, que venía ocupada por los llamados ‘sillones de barandilla’. La zona de la ‘tertulia’ se caracterizaba, en los teatros de Madrid, por ser el lugar a donde acudían los “entendidos”, que se dedicaban fundamentalmente a criticar lo representado a lo largo de la función.

También en el último piso, pero frente al escenario se encontraba la ‘cazuela’, zona reservada en exclusiva para las mujeres. La primera fila de la ‘cazuela’ la ocupaban las ‘lunetas de señoras’; detrás se situaban los bancos de la ‘cazuela’.

La ‘cazuela’ era, sin duda alguna, el lugar más animado de todo el teatro, como reproducen en numerosas ocasiones los contemporáneos. Así, en julio de 1839, un ‘revistero’ describía la ‘cazuela’ de la siguiente manera:

“Cazuela es una cueva practicada frente a frente del escenario para albergar, hacinados, unos cuantos cientos de mujeres [...] En la delantera se oye casi todo lo que se habla en la cazuela. La cazuela presenta en su vanguardia, en la que llaman delantera, una fila de mujeres que son las que arrostran, por decirlo así, las miradas del público; de aquí viene el que se ha puesto en uso el que sólo ocupen la delantera personas que no tienen porqué temer al público, mujeres que pueden ir a todas partes con su cara descubierta, señoras que no deben nada a nadie y que son tan buenas como la más pintada. [...] En el fondo de la cazuela hay a cada lado una puerta que da paso a diferente escalera. Desde estas puertas para adentro no tienen ya entrada los hombres, pero sí los chismes; no puede pasar un hermano a buscar a su hermana, pero sí un billete a que se encuentre a una amante; no puede introducirse un marido que quiere cerciorarse de si su mujer está en el asiento número 19, pero sí un cartucho de dulces que va derechito al asiento que está antes del número 20.

En las puertas de la cazuela hay un centinela macho que despide a los hombres, y otro centinela hembra que recibe a las mujeres; ésta se llama con mucha propiedad «acomodadora». Una vez introducida cualquiera mujer en la cazuela, joven o vieja, soltera, casada o viuda, recibe una verdadera emancipación; el billete de su asiento es una especie de carta de libertad. Tal hay que entra por la una puerta, soltando la mano del propietario, y se sale por la otra, to-

40. CORELLA, José María (1971), p. 24.

41. *Ibidem*, pp. 18-20.

mando la del arrendatario. La cazuela en su interior es el paraje más animado de todo el teatro. Antes de empezar la comedia se habla, se disputa, se grita, se alborota, se mueven pependencias y hasta batallas campales⁴².

Efectivamente, los incidentes eran habituales, pero no solamente en la 'cazuela', sino también en el 'patio', destinado, como he dicho, a los hombres. Aparecen en la documentación varias quejas a este respecto, y, en concreto por la actuación de algunos miembros del ejército⁴³. Las malas costumbres de algunos de los asistentes al teatro quedan reflejadas en abundantes escritos de autores contemporáneos, y corroboradas por las distintas normativas y leyes que se promulgaron prohibiendo beber o fumar en el teatro, e insistiendo en la necesidad de mantener el orden público dentro del mismo⁴⁴.

Salvo en el caso de los palcos gratuitos, destinados a organismos oficiales, cada persona pagaba un importe fijo por la entrada y, además, una cantidad añadida, según la localidad que quisiera ocupar. En el contrato firmado por el Ayuntamiento y la compañía se especificaba el precio de la entrada y el de cada una de las diferentes localidades del teatro⁴⁵. Así, se dice que la entrada será a dos reales de vellón, salvo algunos días señalados en que será a tres⁴⁶, y que el precio que se deberá añadir por los distintos tipos de localidades será el siguiente:

“Que los palcos de primer piso serán a catorce rea[le]s v[ell]ón; los de segundo a diez reales de v[ell]ón, y además se pagarán las entradas; las lunetas de hombres a tres reales de v[ell]ón, y además las entradas; las lunetas de señoras a dos rea[le]s v[ell]ón y además las entradas; los sillones de barandillas a dos reales y además las entradas; y que si el autor de la compañía pone sillas en los palcos podrá exigir un real de vellón por cada seis⁴⁷”.

En definitiva, quienes -en día normal- fueran al 'patio' o la 'cazuela' deberían pagar 2 reales de vellón, y quienes optaran por 'luneta', 'tertulia' o 'si-

42. DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P. (1924), v. II, pp. 30-31. Es una lástima que esta cita esté incompleta y no sepamos quién es el 'revistero'.

43. AMP, *Diversiones Públicas, Comedias*, leg. 68, carp. 7 (1840).

44. A este respecto son muy significativas las actas del 31 de octubre (AMP, *Actas Municipales*, libro 87, sesión del día 31 de octubre de 1840, folio 19 vº):

“En atención a la falta de compostura y orden que se nota de algunos días a esta parte en varios de los que concurren al teatro se resuelve fijar en la entrada del mismo y en los sitios más públicos un edicto prohibiendo fumar dentro del coliseo y dar voces descompasadas, advirtiendo que los Ministros del Ayuntamiento están encargados de hacer observar estas disposiciones, bajo la pena de ser expulsado quien los desobedezca a la primera intimación sin perjuicio de las demás penas a que pudiera hacerse acreedor”.

Vid. también CORELLA, J.M. (1971), pp. 21-24.

45. AMP, *Diversiones Públicas, Comedias*, leg. 68, carp. 7 (1840).

46. Los días en que el Ayuntamiento podía subir a tres reales el precio de la entrada eran los días en que se representaba una ópera, los veinte días de feria -del siete al veintisiete de julio- y, además, ocho veces de cada treinta representaciones. Cfr. AMP, *Diversiones Públicas, Comedias*, leg. 68, carp. 7 (1840).

47. *Ibidem*.

llón' 4 ó 5. En cuanto al 'palco', el precio no debe medirse por el número de localidades, sino por el monto global, que es lo que le dotaba de su carácter propio. En este sentido, el palco era la localidad más cara, con mucha diferencia.

2. La función

El año cómico se inauguraba el domingo de Resurrección, y se cerraba el martes de carnaval. Durante la cuaresma no había teatro porque el teatro era, como veremos, por encima de otras concepciones, una *diversión pública*.

Durante el año cómico no todos los días había teatro, sino que la compañía iba alternando los días en que había función con los que no la había. En ningún caso hubo más de cuatro días seguidos con función, ni más de cuatro días seguidos de descanso.

Los días en que había función, ésta solía comenzar en torno a las siete de la tarde, aunque en ocasiones lo hiciera a las seis o a las ocho⁴⁸. Todo dependía, en buena medida, de la hora de cierre de las puertas de la ciudad que, según las estaciones del año, se producía entre las ocho y las diez, de modo siempre aproximado. La función, por tanto, duraba alrededor de dos horas, frecuentemente más que menos.

Para ajustarse a esta duración, la estructura del espectáculo seguía un patrón que se repite continuamente: cada función se componía de dos obras dramáticas, entre las que se intercalaba un entremés, una pieza cantada, o una pieza bailada⁴⁹. Pero este patrón da origen a infinidad de variantes según la duración de las piezas dramáticas, de los cantos y de los bailes.

Cuando las obras son comedias o dramas en dos actos, el patrón se cumple rigurosamente; pero si tienen otra longitud, se ha de modificar la estructura. Cuando se desea hacer una función especialmente alegre, una de las comedias se sustituye por un baile largo, y la estructura queda en obra, entremés y baile. Si se desea una función especialmente jocosa, se escoge una obra en dos actos, se añaden dos sainetes o comedias en un acto, y se completa con el baile. Se puede llegar, incluso, a tres sainetes o comedias breves, con baile⁵⁰.

Por el contrario, si se desea que el contenido teatral, serio, sea prioritario, se escoge una obra en tres o cuatro actos, al que sigue un canto o baile, y terminando con un sainete⁵¹. El máximo de seriedad se produce cuando el programa viene compuesto por un drama o comedia en cinco actos, con una

48. JURÍO MARÍN, Jesús, *El teatro en Pamplona entre 1800 y 1850*, Memoria de Licenciatura inédita leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, p. 21; consultada por cortesía del autor.

49. AMP, *Diversiones Públicas, Comedias*, leg. 68, carp. 7 (1840).

50. Como ejemplo pondremos la función del 22 de mayo de 1840: "La vieja y los calaveras", comedia en un acto de Bernardo Gil; "Lances de Carnaval", comedia en un acto de Manuel Bretón de los Herreros; baile; y "El ladrón burlado", sainete de Francisco Morales.

51. Un ejemplo, entre los muchos que podríamos poner, es el del 12 de mayo de 1840, en que se representó "Don Crisanto", comedia en tres actos de Manuel Rancés e Hidalgo; un baile; y "Los naturales opuestos", sainete de Juan Ignacio González del Castillo.

pieza de canto; o cuando viene constituido por una ópera que, entonces, carece de acompañamiento alguno⁵². Pero estas dos últimas alternativas son menos frecuentes.

La seriedad la marcan los dramas y los cantos, que suelen ser arias o dúos. La diversión la marcan las comedias, progresivamente más festivas a medida que van decreciendo en duración, de cinco a un acto. El máximo de jocosidad lo marca el sainete. Como puntualizaremos más adelante, la compañía pamplonesa de 1840-1841 hizo un uso prioritariamente festivo del teatro.

Bajo el nombre genérico de baile se encierra una gran variedad de géneros, de los que se hace eco J.E. Varey⁵³. Este autor habla de 'bailes históricos', 'baile inglés', jotas, fandangos, boleras y distintos bailes acrobáticos. En Pamplona, el baile está presente en casi las tres cuartas partes de las funciones (116 de las 168 funciones); pero no sabemos, en la mayor parte de los casos, de qué baile se trataba. Tan sólo en ocho de los 116 se nos aclara qué baile va a ser interpretado, indicándose entonces géneros algo exóticos, como 'baile inglés' o 'baile pantomímico'. Cabría deducir que lo que habitualmente se representaba, hasta el punto de que resultaba ocioso reseñarlo, era un 'baile nacional', con la infinidad de variantes que esto ofrecía: "en España cada provincia tiene sus bailes peculiares (...) y al conjunto de todos ellos llamamos *baile nacional*"⁵⁴.

3. Los espectadores

Sería de gran interés conocer quién iba a la Casa de Comedias, para adentrarnos en la cultura del ocio y los hábitos festivos de la Pamplona de mediados del XIX, para saber el lugar que ocupaba el teatro en todos ellos. En el inicio del tratamiento del problema hay una pregunta básica: ¿cuánta gente iba al teatro?

La Casa de Comedias tenía un aforo máximo de unas 700 personas, lo que equivalía al 6% de la población, cifra muy respetable⁵⁵. En el supuesto caso de que se hubiese llenado, de modo sistemático, al menos días determinados del año, sería suficiente para señalar la existencia de un rito social generalizado para esos días.

A lo largo del año la asistencia al teatro fue abundante: 232 entradas vendidas de media diaria. Si bien esto suponía que la compañía trabajaba ante un local desocupado en un 66%, también nos muestra que la asistencia al teatro era costumbre habitual de casi el 2% de la sociedad, proporción elevada⁵⁶.

52. Tal es el caso, por ejemplo, del 21 de mayo de 1840, en que se ofreció al público "Lanuzá", drama del duque de Rivas, y un aria; o del 25 de julio de 1840, en que se representó "Bárbara Blomber", drama de Patricio de la Escosura, y un baile; o del 2 de junio de 1840, en que en la Casa de Comedias se pudo disfrutar de "El elixir de amor", ópera de Gaetano Donizetti.

53. VAREY, J. E. (1972), p. 27.

54. LOMBIA, Juan (1845), p. 109.

55. Pascual MADDOZ (1849) fija en 11.675 almas el total de los habitantes de la capital navarra en 1842. Vid. la voz "Pamplona", t. XII, p. 640.

56. Cfr. AMP, *Diversiones Públicas, Comedias*, leg. 68, carp. 7 (1840).

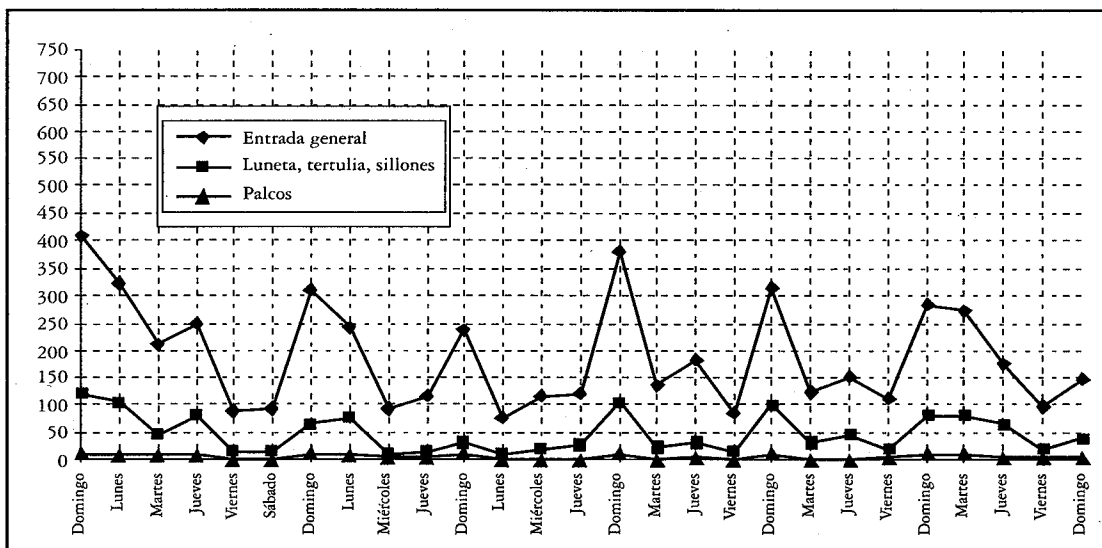


Figura 4. Asistencia del público al teatro en 1840-1841 (19.IV a 30.V, ambos inclusive).

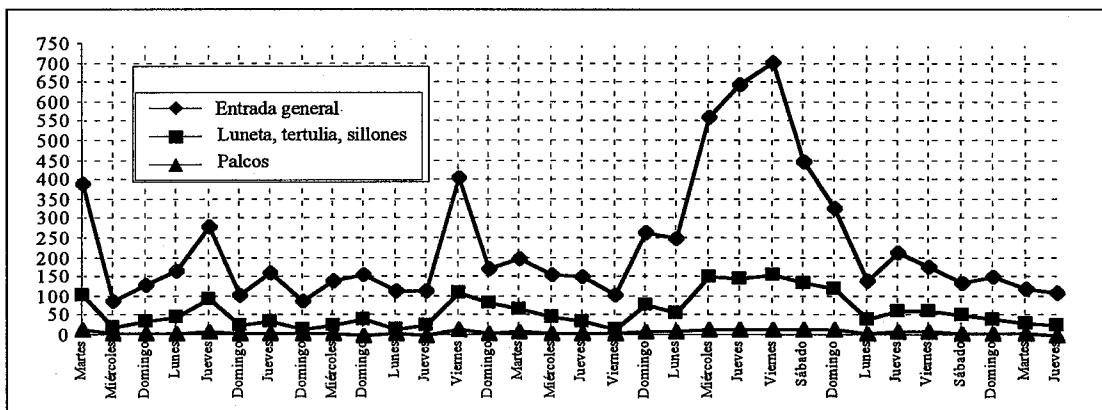


Figura 5. Asistencia del público al teatro en 1840-1841 (1.VI a 31.VII, ambos inclusive).

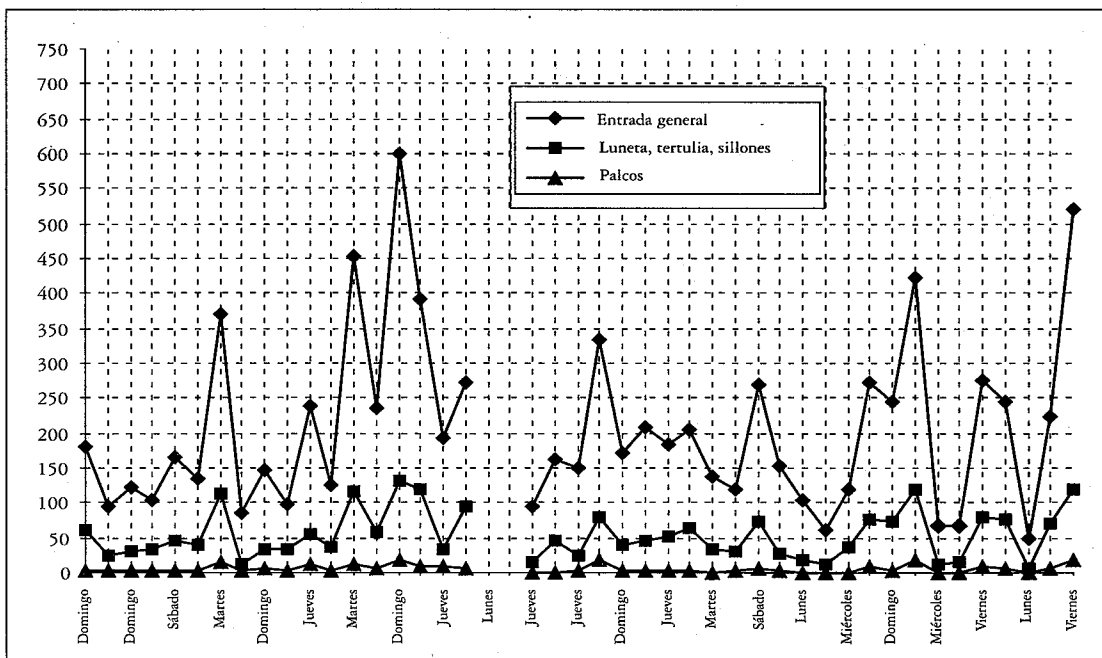


Figura 6. Asistencia del público al teatro en 1840-1841 (2.VIII a 30.X, ambos inclusive).

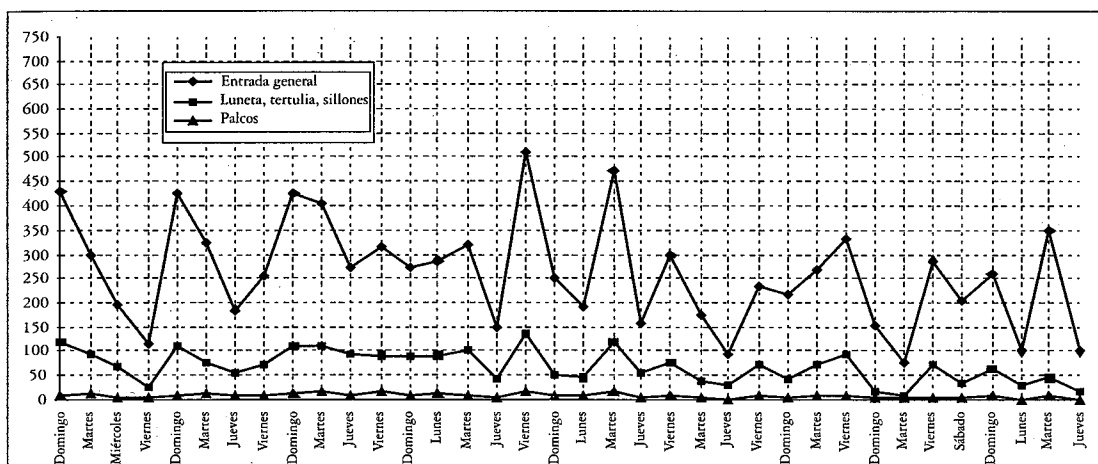


Figura 7. Asistencia del público al teatro en 1840-1841 (2.XI a 5.I, ambos inclusive).

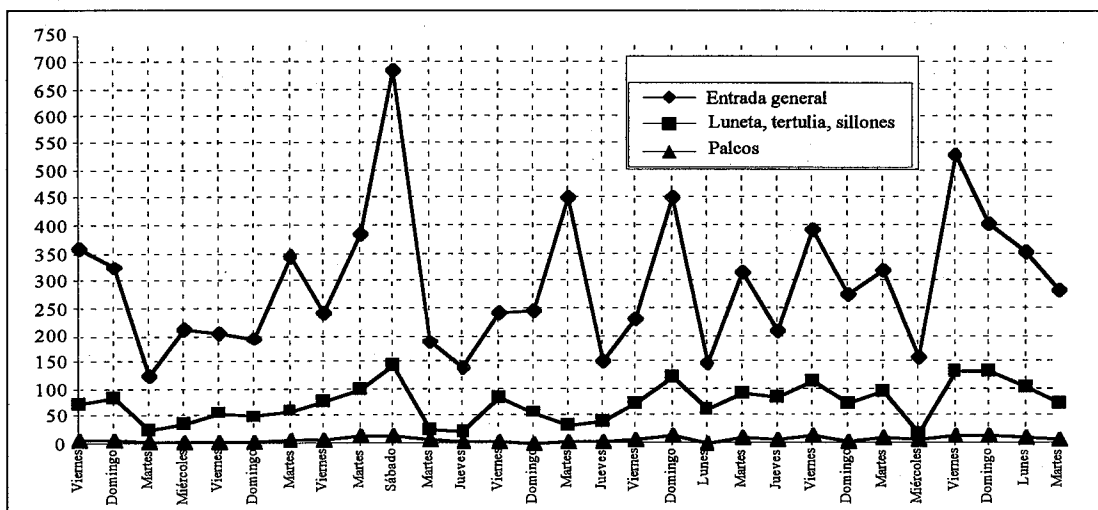


Figura 8. Asistencia del público al teatro en 1840-1841 (7.I a 23.II, ambos inclusive)

¿Se iba al teatro de modo regular a lo largo de todo el año? Podemos conocer la asistencia diaria al teatro merced a los balances que realizaba, cada treinta representaciones, el interventor del Ayuntamiento destinado al efecto. Según dichos balances, en primavera la media de asistencia era la más baja (120 personas); mejoraba en verano, de junio a octubre (165 personas); y se disparaba en otoño e invierno: noviembre, 260; diciembre y enero, 210; febrero, 320. Todo ello parece apuntar a que el teatro es una diversión propia de las estaciones frías del año, y de los meses más caracterizados como de trabajo.

Estas líneas medias, de estaciones y meses, son bastante estables, pero se rompen mostrando puntas de asistencia en determinados momentos: la semana de pascua en el mes de abril, que es la primera semana con teatro después del vacío de la cuaresma; la fiesta de la Ascensión y sus días previos; los cuatro días grandes de las fiestas de San Fermín; la fiesta de la Virgen de septiembre y sus días previos; los días de navidad, del 25 de diciembre al 6 de enero; y los domingos de los meses de abril y mayo. En todos estos momentos, la asistencia al teatro tiene un nivel que no guarda relación con lo que es habitual en el respectivo mes y estación.

Es en los días grandes de la fiestas de San Fermín, donde este hecho se presenta con mayor espectacularidad. A lo largo de los veinte días que dura la feria -del 7 al 27 de julio- la media de asistencia no supera grandemente a lo que es habitual durante todo el verano, pero no ocurre lo mismo con los cuatro días grandes, que son además los días en los que se ofrecían corridas de toros⁵⁷. En este año de 1840, a causa de la guerra civil, las corridas de toros habitualmente programadas para los días 6, 7, 8 y 9 de julio se trasladaron a los días 14, 15, 16 y 17. En estos días hubo lleno en el teatro con una asistencia que nunca más se igualará⁵⁸. Es cierto que está muy documentada la llegada masiva de forasteros a Pamplona para la feria⁵⁹, por lo que cabría suponer que alguna parte del aumento de espectadores pudiera deberse a forasteros.

De este conjunto de informaciones se deduce que en Pamplona la asistencia al teatro tenía dos públicos distintos: era costumbre *masiva*⁶⁰ en determinados ciclos festivos, y costumbre cotidiana de un sector restringido, pero muy fiel.

Hay un hecho que parece corroborarlo: los dos únicos días de ciclo no festivo en que se aprecia una concurrencia parangonable a la de los días grandes de la feria de julio son aquellos en los que hubo en la Casa de Comedias un espectáculo que no hacía relación con una representación teatral: el ventrílocuo Mr. Ratel, y el gimnasta “El Hércules español”.

Debemos por tanto investigar qué sector social era el que se mantenía fiel a lo largo de todo el año cómico.

¿Quiénes formaban este sector?⁶¹ La media de entradas vendidas según los días de la semana⁶² nos muestra que durante cuatro días de la semana

57. DÍAZ ARQUER, Graciano, *Libros y folletos de toros: bibliografía taurina, compuesta con vista de la biblioteca taurómaca de D. José Luis de Ybarra y López de Calle*, Velasco, Madrid, 1931, p. 31 (nº 156), citado en PÉREZ GOYENA, Antonio (1961), vol. VII, p. 185.

58. El día 14 no hubo función.

59. Efectivamente, las ferias de Pamplona, gracias sobre todo a su carácter de ferias francas, aglutinaban una parte muy importante del comercio interior de Navarra, atrayendo a la capital a gentes tanto de fuera de la Cuenca, como del resto del reino e, incluso, del otro lado de los Pirineos. Eran días de intensa actividad. El carácter franco de estas ferias desapareció en la década de los 40, lo que llevó a una progresiva pérdida de su importancia anterior. Así lo refleja un expediente de protesta encabezado por un comerciante de Pamplona por la renta que se había impuesto a su casa de la calle Estafeta: “[...] ésta [la renta] no llegaría hoy a las siete onzas de oro que rentaba en tiempos en que había feria franca, por la extraordinaria baja que desde que falta dicha feria franca han sufrido en venta y renta las casas de la Estafeta”, en ZABALZA SEGUIN, Ana (et alia) (1994), p. 190.

60. Empleamos el término *masivo* en el sentido que Mesonero Romanos da a la palabra *masas*, referido a las bajas clases medias lindantes con los sectores populares. Vid. MESONERO ROMANOS, Ramón (1967), vol. II, p. 141.

61. El estudio de la dimensión social de la cultura es un campo que ha despertado un interés creciente en los últimos años, sobre todo el estudio de los libros y los lectores. Sin embargo, son todavía pocos y parciales los estudios de los que disponemos, y más aún si el período considerado es el siglo XIX. A este respecto, resulta interesante el libro de Jesús A. MARTINEZ MARTIN (1991), en el que estudia los comportamientos culturales de los distintos grupos sociales del Madrid del período isabelino según sus lecturas.

62. A la hora de extraer la media de asistencia al teatro, el dato que hemos tenido en cuenta ha sido el del número de entradas vendidas cada día, que aparece en el libro de cuentas del teatro ya mencionado. No hemos contemplado a los abonados, ya que, al no pagar en taquilla, no queda constancia de su asistencia, pudiendo acudir en unas ocasiones y en otras no.

asistía un número estable y alto de espectadores, y los tres días restantes el número descendía notoriamente (en más de un 35%), aunque mantenía la estabilidad en su media interna de asistentes. La estabilidad de las cifras nos indica una costumbre, y la desproporción de los bloques nos indica la existencia de dos grupos dentro del mismo sector.

Media de asistencia	
Viernes	275
Sábado	272
Martes	270
Domingo	254
Lunes	181
Miércoles	174
Jueves	173

Los días de más alta media de asistencia (268 espectadores) correspondían a los fines de semana: viernes, sábado y domingo, y al martes. Los de menor asistencia (176 espectadores) a los restantes días de la semana: lunes, miércoles y jueves. En consecuencia, un sector de la población de Pamplona acudía a diario al teatro, y los fines de semana se añadía otro sector.

¿Qué unía y qué distinguía a ambos grupos de espectadores? Aunque parezca una banalidad, les unía el que ambos tenían la costumbre de ir al teatro, y los separaba el que unos iban todos los días y otros sólo iban los fines de semana.

¿Esto implicaba dos grupos sociales? Una pauta de investigación nos la dan los asistentes a los diferentes tipos de localidades. Como sabemos, en la Casa de Comedias había tres tipos de entradas, más o menos caras según la distinción social que cada una de ellas marcaba: las más baratas eran las de 'patio' y 'cazuela'; luego venían las de 'luneta' y 'tertulia'; y las más caras eran las de 'palco'. Analizando la evolución de venta de cada una de ellas⁶³, se observa que son tres líneas estrictamente paralelas: hay una homogeneidad de asistencia en la totalidad de las localidades. Luego, dentro del grupo estable de asistentes, cada uno iba siempre al tipo de localidad que por su status le correspondía, pero no dejaba de ir. En consecuencia, cabría decir que en los ciclos festivos se incorporaban al teatro las bajas clases medias urbanas, mientras que la asistencia habitual venía constituida por los sectores selectos y alta clase media, que lo frecuentaban a diario o sólo los fines de semana, según su afición y según las posibilidades económicas.

Una precisión mayor la obtendremos al analizar el motivo por el que se acudía al teatro.

4. La diversión pública

El Ayuntamiento adelantaba el capital necesario para la formación de la compañía, y también el preciso para la gestión de las representaciones teatra-

63. Estos datos pueden ser consultados en las figuras cuatro a ocho reproducidas con anterioridad, que muestran las entradas vendidas cada día que hubo función, especificando el día de la semana que era.

les. Luego, se resarcía de estas inversiones por medio de la venta de las localidades, pudiendo cerrar el año con beneficios o pérdidas. Para la administración de todo ello nombraba a un “recaudador de los productos del teatro”, que este año fue Martín Adán⁶⁴.

Lo que ahora nos interesa de la contabilidad del recaudador es que todos los balances que realiza a lo largo del año arrojan déficits, menos el que corresponde a los días de la feria. Según los libros de cuentas de la Sección de Propios⁶⁵, el Ayuntamiento cerró el año cómico con unas pérdidas que se elevaron a 75.534 rls⁶⁶.

El municipio no plantea queja alguna ante este hecho, y hace los libramientos con la misma serenidad con la que realiza, por ejemplo, los correspondientes a los sueldos de sus empleados⁶⁷, lo cual nos muestra que el teatro era una necesidad ciudadana que debía afrontar el Ayuntamiento.

En las cuentas generales de Propios encontramos muchas partidas de gasto, pero sólo tres de ellas están destinadas a lo que podríamos llamar, en términos generales, festejos públicos: el teatro, los toros, y las funciones religiosas. Las tres arrojan pérdidas: 80.800 rls. los toros; 75.534 rls. el teatro; y 14.700 rls. las funciones religiosas. Lo cual supone el 8,6% del total de gastos de Propios, que se eleva al 16,35% si añadimos lo invertido, en este año, en la construcción del nuevo Teatro Principal⁶⁸.

El volumen global de gasto en festejos nos parece considerable, sobre todo si advertimos que es más de lo que el Ayuntamiento se gastaba en los sueldos de sus empleados, y casi tanto como lo destinado a las obligaciones militares que el municipio debía afrontar en tanto que plaza fuerte, y en un año de guerra.

Estas cifras confirman la importancia que daba el Ayuntamiento al teatro, concebido como una *diversión pública* que era, por tanto, un servicio de necesaria existencia.

64. AMP, Actas Municipales, libro 86, sesión del día 17 de abril de 1840, folio 134. Son en total seis las etapas en que se divide, de esta forma, el año cómico: la primera va del 19 de abril al 7 de junio; la segunda, del 8 de junio al 2 de agosto; la tercera, del 6 de agosto al 12 de octubre; la cuarta, del 13 de octubre al 29 de noviembre; la quinta, del 30 de noviembre al 28 de enero de 1841; y la sexta, del 29 de enero al 23 de febrero.

65. AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

66. AMP, Propios, leg. 108 (1838-1841).

67. AMP, Actas Municipales, libro 86, sesión del 25 de abril de 1840, folio 136 vº.

68. Los datos utilizados para la elaboración del siguiente gráfico corresponden al año 1840, y no a los meses que conforman el año cómico. La forma de anotación de partidas en los libros de cuentas de propios, donde no aparece la fecha exacta de la libranza, nos ha obligado a ello.

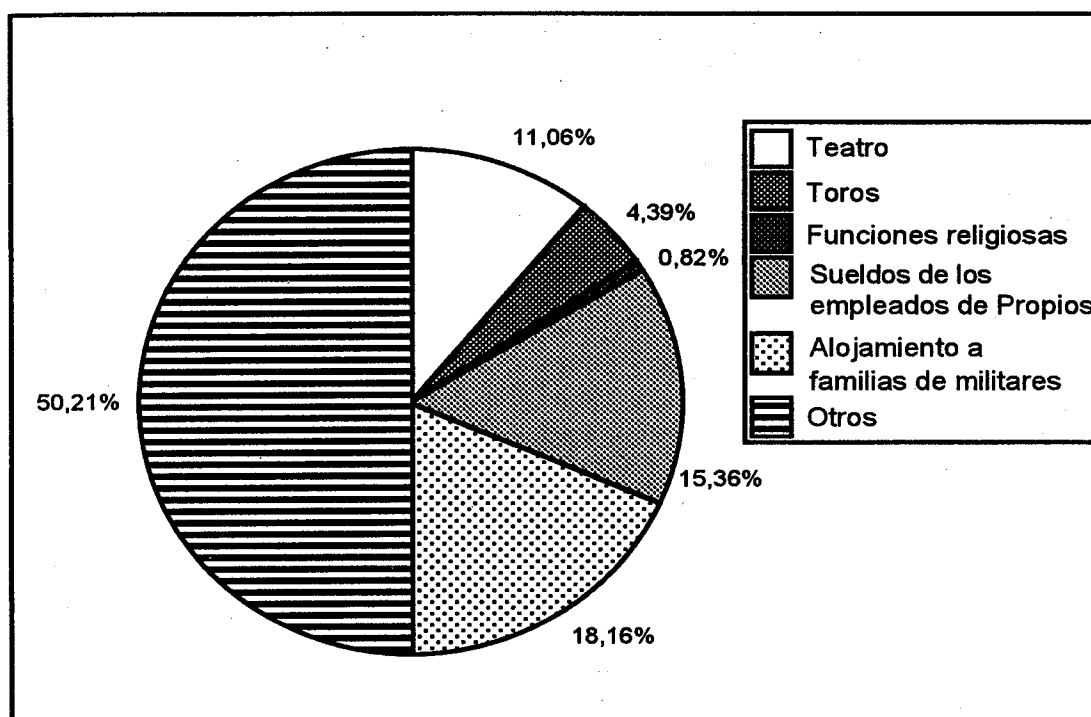


Figura 9. Gastos de Propios del Ayuntamiento de Pamplona (1840).

Que el municipio observara que el teatro era una de sus obligaciones por tratarse de una *diversión pública* no equivale a que tuviera que financiarlo por el hecho de que la totalidad de la población asistiera al teatro. Si no nos resulta posible desvelar por qué el Ayuntamiento, al financiar el teatro, estaba favoreciendo sólo los gustos de un sector social determinado, bien pudiera deberse a que el concepto de *público* que tiene el Ayuntamiento no coincide exactamente con el nuestro, por no venir vertebrado por el eje de la división social en clases. En efecto, como es bien sabido, plantear una distinción omnipresente entre 'cultura popular' y 'cultura oficial', destinando a cada una de ellas dos sectores sociales distintos, es un rictus que puede conducir a anacronismos⁶⁹. Como más adelante comentaremos, aunque en teoría cabría suponer que un sainete de Bretón se destinaba a un público 'popular', y una ópera de Donizetti a otro 'selecto', nosotros no hemos podido constatar tal distinción, al menos en lo que respecta a la sociedad pamplonesa de 1840, ni en el número ni en la calidad de los asistentes a la Casa de Comedias⁷⁰.

Todo ello nos indica que el principal atractivo que ejercía el teatro era el de ámbito de sociabilidad, lugar de reunión pública, lo cual motivaba el papel activo del Ayuntamiento, financiándolo. De hecho, el nuevo Teatro Principal que en este año se está terminando de construir, no se proyecta co-

69. MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús (1991), pp. 340-341.

70. Maurice Agulhon, al referirse a los gustos teatrales de las clases más populares afirma: "[...] ce goût populaire de la représentation théâtrale commence à se nourrir du théâtre classique français. On vit, par une véritable mode, se monter dans «tous» les villages des représentations de Racine, Corneille, Voltaire [...]", en AGULHON, Maurice (1979), p. 197.

mo más grande sino como más acomodado a las nuevas necesidades, previendo una notoria novedad que la Casa de Comedias no ofrecía: un salón de recreo y un café, en donde poder relacionarse antes de la representación y en sus entreactos⁷¹.

El ámbito de sociabilidad del teatro no era exclusivo de un solo grupo determinado, a diferencia del exclusivismo del liceo o el café -ámbitos burgueses-, la calle o la taberna -ámbitos populares-. Se trata, pues, de un ámbito de sociabilidad no cerrado, lo cual no equivale a que, en la práctica, fuera frecuentado por la totalidad de la población. Por su carácter no exclusivo, en el teatro unas clases se mostraban ante las demás, produciéndose una 'imitación intersocial'⁷² que originaba la asimilación de actitudes, gustos y comportamientos, en un proceso de común aburguesamiento especialmente emulador para las clases populares⁷³.

5. La cultura del día festivo

En Pamplona, la asistencia al teatro era un instrumento de sociabilidad, una *diversión pública*, que no se hallaba necesariamente vinculada a la cultura del día festivo. Los domingos -exceptuados los del ciclo de abril y mayo- eran los días que menos gente acudía, de entre los días de fin de semana. Desde luego, en un domingo siempre iba más gente que en un miércoles o un jueves, pero también siempre iba menos que en un viernes o un sábado. Lo que decimos de los domingos es aplicable a todas las festividades del año que no implicaban en Pamplona ciclo festivo especial. En ninguna de dichas festividades se aprecia punta de asistencia a las funciones de teatro⁷⁴. Es más, en muchas ocasiones la asistencia está por debajo de la media anual. De todo ello cabría concluir que el teatro no pertenecía tanto a los ritos del día festivo como a los ritos del descanso semanal, en torno al domingo y a los días de fiesta.

La apreciación queda confirmada al analizar los días de "beneficio" para la compañía. Como sabemos, en tales días los ingresos del teatro iban íntegros para los actores. En esos días, la media de asistencia aumentaba: 342 entradas, frente a las 232 habituales a lo largo de todo el año. Pues bien, los días de "beneficio" se solían situar en fines de semana, pero no en domingo o festivo.

71. Así nos lo explicita Pascual MADDOZ (1849), p. 653.

72. Se trata de un concepto muy utilizado en los últimos años, con el auge de la *New Cultural History*, por autores de la trascendencia de Roger Chartier o Peter Burke. Así, el primero dice en uno de sus trabajos: "Nevertheless, it is indisputable that the most pressing question inherent in cultural history today, not only in France but *also* in France, is that of the different ways in which groups or individuals make use of, interpret and appropriate the intellectual motives or cultural forms they share with others", en CHARTIER, Roger (1992), p. 102.

73. Cfr. MAURICE, Jacques (1989), p. 139. Vid. también AGULHON, Maurice (1979), p. 204. Más en concreto para nuestro período, puede consultarse LONGARES ALONSO, Jesús (1979), pp. 25-47

74. En concreto los calendarios que he consultado son los Calendarios para el Reino de Navarra elaborados por el Observatorio Astronómico Nacional de Marina de la ciudad de San Fernando que, para los años 1841 y posteriores, se conservan en el AMP, Impresos y folletos, 127. No he conseguido localizar, no obstante, el calendario de 1840, aunque Pérez Goyena afirma que se conservaba una copia en la "Biblioteca del Sr. Ansaldo. Ainzó-áin", PÉREZ GOYENA (1961), vol. VII, p. 189.

Lo mismo ocurre con la “subida” del precio de las entradas. El municipio tenía derecho a cobrar 3 rls. por entrada, en lugar de 2 rls., en ocho ocasiones cada mes, además de las funciones en que se representaba una ópera, y en los veinte días de feria⁷⁵. La lógica marcaba que estas ‘subidas’ se situaran en días de especial asistencia de público⁷⁶, y en efecto vemos que suelen hacerse en viernes y en martes; escasamente en domingo o festivo.

Si el teatro no se hallaba vinculado a la cultura del día festivo, podríamos suponer que pesaba mucho, en lo que hacía acudir al teatro los fines de semana, su carácter literario, de descanso culto. Pero Mesonero Romanos indica, para Madrid, un fenómeno de mesocratización en el espectador de fin de semana, precisamente por el carácter festivo del teatro, que no tenemos por qué considerar ajeno a nuestra ciudad:

“[...] los drogueros de la calle de Postas, y el honrado ropero de la calle Mayor; el empleado vetusto, y el imberbe meritorio; el inexperto provincial, y el pacífico artesano, todos los cuales vienen al teatro todos los domingos y fiestas de guardar...”⁷⁷.

La peculiaridad del domingo pamplonés viene avalada por otro indicador: los días de la semana en los que la compañía decide que haya función, y los días en los que decide descansar. Como sabemos, la compañía fijaba a su arbitrio los días de función y los días de descanso. Sería sensato suponer que decidiría actuar aquellos días en que más gente iba al teatro, pero esto sólo hubiera sido así en el caso de que los ingresos de la compañía guardaran relación con el número de entradas vendidas. Como tal relación no existía, la compañía no planificaba sus actuaciones movida por criterios de asistencia de público, sino de acuerdo a otros criterios.

Nº de funciones	
Domingo	41
Martes	33
Jueves	31
Viernes	28
Lunes	14
Miércoles	11
Sábado	9

En efecto, si analizamos los días de la semana en que la compañía decidió representar, vemos que es el domingo, con diferencia, el que ocupa el primer lugar. Curiosamente, el domingo, que era un día de asistencia casi media, era día de segura función. Por el contrario, el sábado que era un día de asistencia casi máxima, fue el día de menor número de funciones: tan sólo en nueve sábados, a lo largo de todo el año, hubo representación.

75. Así se especifica en el contrato hecho a la compañía, en AMP, Diversiones Públicas, Comedias, leg. 68, carp. 7 (1840).

76. Las ‘subidas’ y los ‘beneficios particulares’ que percibían algunos actores como complemento a su sueldo se cobraban de lo recaudado en estos días de ‘subida’.

77. MESONERO ROMANOS, Ramón (1967), vol. II, p. 141. La cursiva es de Mesonero Romanos.

Pero este hecho es general: la curva de venta de entradas, y la de número de funciones siguen ritmos distintos, lo que confirma que no es la mayor o menor previsión de asistencia de público lo que motiva que la compañía trabaje⁷⁸. El caso máximo se da el 14 de julio, día grande de feria y con corrida de toros, que la compañía decidió descansar; y el 2 de mayo, que también decidió hacerlo, aunque era día de fiesta nacional.

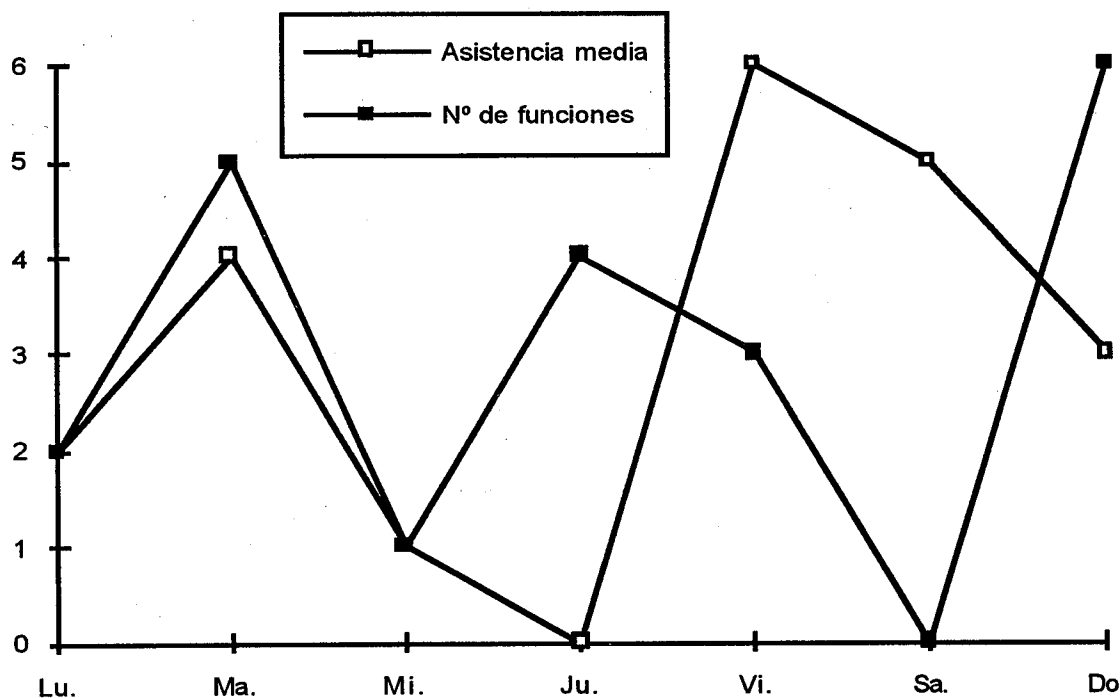


Figura 10. Asistencia media y nº de funciones por día de la semana.

La conclusión parece clara: la compañía planificaba sus descansos de acuerdo a criterios ajenos a la previsión de espectadores. La compañía concibe la función de teatro como algo inseparable del domingo. Ahora bien, como trabaja el domingo, tiende a descansar el sábado y el lunes. Como descansa el lunes, tiende a trabajar el martes; como ha trabajado el martes, tiende a descansar el miércoles; como ha descansado el miércoles, tiende a trabajar el jueves; y como va a descansar el sábado tiende a trabajar el viernes, aunque también haya trabajado el jueves.

Denotamos así una cierta diferencia, entre la compañía y el público en la utilización del teatro. Arbitramos, a la espera de confirmación, que esta diferencia la marca un comportamiento específico de la sociedad de Pamplona. En Madrid, como dice Mesonero, se va al teatro sobre todo los domingos, y a tal comportamiento está habituada la compañía. En Pamplona no es así, pero no por ello la compañía cambia sus hábitos.

78. Para la elaboración de este gráfico se ha asignado a cada día de la semana un número correlativo del 6 al 0, según el lugar que ocupara, tanto por asistencia media como por número de funciones. Por ejemplo, al domingo le corresponde el valor 6 en cuanto al número de funciones, puesto que ocupa el primer lugar en esta clasificación; y el valor 3 por lo que se refiere al número medio de asistentes al teatro.

¿Había en la asistencia al teatro, además de su carácter de ámbito de sociabilidad, festivo, una componente de afición culta, vinculada al sector social que acudía todos los días? Suponemos que sí, y no sólo en los asistentes diarios, sino también en los habituales de fin de semana, al menos respecto a los esporádicos de ciclo festivo. Pero, desde luego, no encontramos vinculación entre asistencia al teatro y calidad literaria de la obra representada. La asistencia al teatro no estaba en sensible relación con el tipo de función ofrecida. Si consideramos los días en que la asistencia superó la media anual, comprobaremos una absoluta diversidad en las obras representadas. No hay géneros, ni estilos, ni obras, preferidos por el público.

Pensando sólo en los asistentes habituales, parece lógico que así fuera, si tenemos en cuenta el tipo de plaza que era Pamplona a estos efectos. Como en Pamplona había una compañía de teatro estable durante todos los años, el repertorio teatral del momento era suficientemente conocido, y una obra concreta no podía originar atracción especial. Pero cada obra estaba sólo un día en cartel y, en consecuencia, no se podía posponer el momento de verla. Este carácter bifronte del teatro en Pamplona, hábito y episodio, es el que marca la estabilidad de una parte del público con independencia de la obra representada.

III. LA PROPAGANDA POLÍTICA

El papel social del teatro no se agota en su carácter de espectáculo público. Siempre se ha observado, sobre todo en momentos de cambio, que el teatro desempeña un importante papel de cauce e instrumento de propaganda política⁷⁹. Como dice Gies, “*Don Álvaro o la fuerza del sino, El trovador, Carlos II el Hechizado, Anthony, Los amantes de Teruel, Españoles sobre todo, Bandera negra* y otras obras provocaron entre 1830 y 1850 acaloradas discusiones que sobrepasaron ampliamente los límites de lo literario. Para muchos observadores estas obras amenazaban el statu quo y forzaban al público y a la crítica a considerar alternativas a la estructura social, tradicional y conservadora, que dominaba en España”⁸⁰. Resulta necesario, por tanto, investigar este tema para el caso que nos ocupa.

1. El repertorio de la compañía

En el año cómico 1840-1841 hubo 168 días de función, dedicados a representaciones de ópera y obras teatrales. Conocemos el nombre de las seis óperas representadas; también el de las piezas teatrales; pero de la infinidad de dúos, arias y bailes escenificados, no tenemos apenas información. Ello se debe a que en el libro de cuentas, que es donde se da noticia de las obras re-

79. Utilizamos la expresión “propaganda política” en el sentido empleado por Ermano Caldera cuando afirma que “... Da quando il liberalismo fa il suo ingresso ufficiale, infatti, il teatro deviene uno strumento di propaganda politica, con lo scopo, soprattutto, di far conoscere i valori del «nuevo régimen», rassicurando al contempo circa la moralità della Costituzione la parte di pubblico più incolta e pertanto più esposta all’opera di dissuasione compiuta massicciamente dagli emissari dell’assolutismo”. Vid. CALDERA, Ermanno (1991), p. 9.

80. GIES, David T. (1996), p. 19

presentadas, en contadas ocasiones se menciona la procedencia de estas piezas o se da algún detalle que nos ayude a identificarlas. Respecto a las obras de teatro, solamente se cita su título, por lo cual nos hemos visto obligados a acudir a un importante elenco de catálogos para saber ante qué tipo de repertorio nos encontrábamos⁸¹. De esta forma, de las 188 piezas de teatro representadas, 146 las tenemos bien identificadas; de doce conocemos su género y año de estreno, pero no su autor; y treinta nos son completamente desconocidas, aunque por su título cabe colegir, casi con certeza, que se trata de entremeses cómicos.

En un total de 156 días, la compañía puso en escena la totalidad de su repertorio teatral, consistente en 188 obras. De ellas, casi noventa fueron sainetes para complemento de la programación; otras noventa fueron comedias y dramas en tres o cuatro actos; y trece fueron dramas y comedias en cinco actos que, por sí solos, llenaban el cartel de una jornada. Del total de comedias y dramas, el 60% fueron comedias, y el 40% dramas.

Todo ello nos muestra una clara propensión a usar el teatro en su vertiente humorística y desinhibidora, propia del sainete y la comedia. Ahora bien, si esto nos hiciera concluir que el teatro en Pamplona jugó un prioritario papel de pasatiempo jocoso, no deberíamos olvidar que el drama podía resultar igual de dispersante que la comedia -la dispersión de lo truculento-, ni que tras el más jocoso de los sainetes podía esconderse una alta carga de crítica social y política. Ambos hechos nos son hoy sobradamente conocidos, tanto en lo que hace al componente de diversión festiva que tuvieron los autos sacramentales en el siglo de oro español, como en lo que hace al carácter crítico y moralizante que tuvieron los sainetes de Ramón de la Cruz o Bretón de los Herreros.

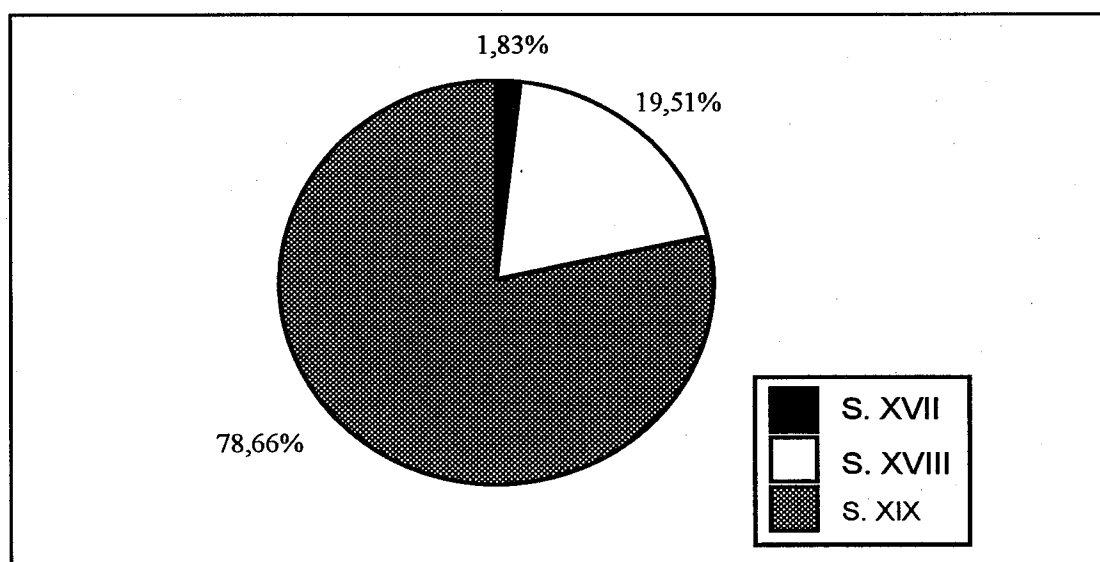


Figura 11. Siglo de procedencia de las obras representadas

81. Para esta labor he consultado los siguientes catálogos: PATRONATO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL (1934-1989); MINISTERIO DE CULTURA, Dirección General del Libro y Bibliotecas (1986-1991); BERGMAN, H. E. y SZMUK, S. E (1981); COE, A. M. (1935); FUNDACION JUAN MARCH (1986); GONZALEZ HERRAN, J. M. y PENAS VARELA, E. (1992); HERRERA NAVARRO, J. (1993); JURIO MARIN, J. (1984); LAFARGA, F. (1983-1988); MÉNDEZ APARICIO, J. A. (1991); MERANINI, P. (et al.) (1982); MOLINERO, J. A., PARKER, J. H. y RUG, E. (1959); VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D. (1989).

Un primer análisis de las obras representadas nos marca que más del 78% de ellas habían sido escritas en el siglo XIX, un 20% lo habían sido en el XVIII, y un 2% en el XVII. Esta última cifra, por su insignificancia, nos subraya la conocida renuencia que hacia el teatro clásico español se tenía en el primer tercio del XIX. Hay un hecho que lo muestra de modo claro: en Pamplona se representó *El alcalde de Zalamea*, de Calderón; *Del rey abajo ninguno*, de Rojas Zorrilla; y *De quien amas no hagas fieras*, de Lope de Vega. Pues bien, no se representaron según los libretos originales, sino a través de las llamadas “refundiciones” realizadas por Dionisio Villanueva en el primer tercio del XIX. En puridad de conceptos, casi puede llegar a afirmarse que en Pamplona no se representó teatro del siglo XVII en el año cómico 1840-1841.

También es de reseñar que la práctica totalidad de las obras del XVIII son libretos de Ramón de la Cruz, González del Castillo, Moncín, Valladares o Zabala. Son obras de un XVIII tardío, cuando no ya del XIX, y que por su contenido cómico y su carácter de entremés, tienen una vigencia en los repertorios provinciales mucho más larga que la estrictamente dieciochesca.

En definitiva, nos encontramos, en Pamplona, ante un repertorio que viene formado, sencillamente, por las piezas teatrales que han visto en cartel, durante sus años de vida, los actores con mayor autoridad en la compañía, que son los que fijan las piezas a representar. Y se trata, por tanto, de un repertorio estrictamente contemporáneo a ellos.

La gran mayoría de las obras en cartel pertenecen a dramaturgos españoles, aunque hay también un número estimable de autores extranjeros, casi todos franceses, lo cual sirve para comprobar el conocido influjo del teatro francés en España a finales del XVIII y primera mitad del XIX⁸². Pero, en el caso de nuestra compañía, parece que a quienes se conoce no es a los autores franceses sino a los autores españoles que, dentro de su producción, tienen traducciones de originales franceses. El caso más claro es el de Bretón de los Herreros, del que se representan un total de veintiún obras, de las cuales varias son traducciones de autores como Dumas (*Pablo el marino*) o Delavigne (*Los hijos de Eduardo*). Este sería el procedimiento seguido por la compañía en la formación de su repertorio: era el nombre de Bretón el que atraía al público y era a Bretón a quien seguía la compañía, no a los autores franceses a los que traducía.

Nuestra compañía conoce suficientemente el ambiente teatral español de su tiempo. Su repertorio lo forman las piezas de abasto común en la escena española durante los años de su larga profesionalidad. En consecuencia, a nosotros nos ofrecen hoy la típica amalgama de obras notorias y mediocres, propia de todo lapso teatral vivido con intensidad. Con todo, un breve recorrido por el listado de obras representadas nos muestra a la intelectualidad española de la primera mitad del siglo XIX.

2. El liberalismo de la compañía

Ni la compañía presenta especial conciencia del papel crítico de su teatro al escoger su repertorio, ni bajo tal prisma crítico fue contemplado por los asistentes a la Casa de Comedias. Al teatro acudían, unos y otros, por tra-

82. Vid. LAFARGA, Francisco (1983-1988), 2 vols., passim. esp. pp. 31-258, vol I.

tarse de una *diversión pública*, pero, sin embargo, tal papel crítico se ejercía, porque en todas las obras escritas en aquellos años la crítica social estaba presente, y la compañía tenía que representar tales obras porque eran las únicas que había visto, los únicos libretos que conocía y, en consecuencia, las únicas que podía representar.

No es el momento de recordar aquí el carácter crítico del sainete en su representación de la vida cotidiana. Sin duda, quien reía por la tarde con Bretón de los Herreros -el dramaturgo más representado en Pamplona en este año⁸³-, al llegar a su casa ya no podía contemplar del mismo modo los tipos y situaciones que encontraba⁸⁴. En este sentido, su influjo para la desaparición de la sociedad tradicional resultó más eficaz, y distinto, que el de la alta comedia ilustrada, o el drama romántico⁸⁵.

Pero también la crítica explícita, expuesta en el drama, fue muy representada en Pamplona. De los cinco dramas fundamentales del romanticismo español⁸⁶, en este año cómico se representaron cuatro: *La conjuración de Venecia*, de Martínez de la Rosa; *El trovador*, de García Gutiérrez; *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch; y *Macías*, de Larra. El único que no fue representado fue *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, pero de este autor se representó *Lanuzza*, su gran éxito anterior, y no menos significativo. Esta obra, escrita en 1823, se convirtió, como dice Ferrer del Río, en la función de moda en los teatros de provincias⁸⁷, quizá por lo arrebatado de sus manifestaciones liberales⁸⁸. Según Navas Ruiz,

“pretende mostrar la maldad intrínseca de la tiranía, cuyo resultado no es otro que la degeneración sistemática de las instituciones, de las clases sociales y de los individuos. Frente a ella se afirma como ideal la libertad, base de la dignidad del hombre y único pilar sobre el que cabe edificar el poder y la convivencia auténticos”⁸⁹.

En definitiva, el teatro representado en Pamplona en 1840-1841 era muy similar al que se estaba representando en el resto de España por las mis-

83. Sobre Manuel Bretón de los Herreros todavía no se ha superado la biografía que el marqués de Molins hiciera en el siglo pasado. Cfr. Mariano ROCA DE TOGORES (1883). Sobre su obra breve puede consultarse el libro de Miguel Angel MURO (1991).

84. ALONSO CORTÉS, Narciso (1943), p. XIV. Acerca del carácter ideológico global de cualquier manifestación cultural en la España de estos momentos, vid. lo afirmado respecto a la prensa y, en concreto a la prensa teatral, por LONGARES ALONSO, Jesús (1976), pp. 215-252, esp. 220.

85. Efectivamente, ya en Moratín, y en los ilustrados de las dos últimas décadas del siglo XVIII en general, observamos la importancia de la crítica a la sociedad tradicional. Sin embargo, se trata de una crítica de carácter ético, moral, que no lleva implícita todavía un modelo práctico de sociedad, como ocurrirá años más tarde. Sobre este aspecto resultan muy interesantes las apreciaciones de KOSOVE, Joan L.P. (1977), esp. pp. 42-48; así como las de SANCHEZ AGESTA, Luis (1960), p. 567-589.

86. FERRERAS, Juan Ignacio y FRANCO, Andrés (1989), p. 30.

87. PEERS, E. Allison (1923), p. 200, nota 1.

88. Esta es la explicación que Juan Luis Alborg da a la no inclusión de esta obra en su edición de sus *Obras Completas* de 1854. Vid. ALBORG, Juan Luis (1980), tomo IV, p. 480.

89. NAVAS RUIZ, Ricardo (1975), p. XVI.

mas fechas. Pero el hecho es de enorme importancia si se tiene en cuenta la coyuntura política de Navarra. Se trata de una sociedad que se ha resistido al modelo liberal hasta llegar a una guerra; y, en esta sociedad, derrotada por las armas, es donde se están representando -sin resistencia y con buen éxito-, unas obras de marcado contenido crítico o liberal.

IV. CONCLUSIÓN: EL TEATRO EN PAMPLONA, 1840-1841: INSTRUMENTO DE CAMBIO Y PERMANENCIA

Cerca de doscientas obras representadas y algo más de ciento cincuenta días de función a lo largo del año cómico de 1840-1841 son cifras nada desdeñables para una pequeña ciudad de provincias, como lo era la Pamplona de mediados del siglo pasado. Una densidad tal parece remitir a la alta consideración del teatro como diversión pública de primer orden, por lo menos para una parte significativa de la comunidad. Podría hablarse, en consecuencia, de un hábito con rango de rito social, cuya práctica venía de antiguo.

El atractivo que despertaba como lugar de encuentro y de diversión “culto” había convertido a la Casa de Comedias en elemento imprescindible del ocio de muchos pamploneses, para quienes ir al teatro era una tradición arraigada, cultivada con predilección. El valor del teatro iba más allá, por tanto, del exclusivamente cultural o lúdico. Era sobre todo su significado social el que le había dado una nueva dimensión y un sentido de permanencia.

La documentación conservada en el Archivo Municipal de Pamplona nos descubre con una cierta riqueza de detalles a la compañía cómica que actuó en la Casa de Comedias en 1840-1841. Ha de subrayarse el hecho de que el Ayuntamiento de la capital navarra gestionara y subvencionara la formación de una compañía estable que permaneciera en Pamplona a lo largo de todo el año teatral. Sin duda, actuaba convencido de responder a unas expectativas sociales muy arraigadas en la población.

El grupo cómico fue creado *ex novo*, siendo el componente familiar su piedra angular. Por encima de los lazos de parentesco, en él se encontraban representados todos los estratos sociales. La diversidad de situaciones profesionales que se deducen de la escala de retribuciones ofrece una visión de aquella compañía como una microsociedad gremial.

La documentación no resulta, sin embargo, tan explícita a la hora de referirse al otro protagonista de la actividad teatral: los espectadores. A ellos hemos podido llegar mediante un análisis de los tipos de entrada vendidos y, asimismo, a través de un estudio de la asistencia en función de diversos factores, fundamentalmente dos: el día de la semana y el carácter festivo o de descanso semanal del mismo.

Es interesante señalar, en primer lugar, que, a diferencia de lo que ocurre en otros lugares de la península, en Pamplona el teatro era una actividad de fin de semana, asociada al descanso semanal más que al día festivo. De ahí el desajuste existente entre los ritmos de la compañía, que mantenía su calendario habitual, y del público pamplonés.

Desde otro punto de vista, a partir de los niveles de asistencia observados en los siete días de la semana, hemos creído detectar la existencia de dos tipos de público, el que acudía regularmente al teatro todos los días y el que lo hacía únicamente en las sesiones del fin de semana, tipos que bien po-

drían corresponderse *grosso modo* con un grupo más selecto de la sociedad, por un lado, y con las clases medias urbanas, por el otro.

Al estudiar el público teniendo en cuenta los tres grandes tipos de entrada ('patio' y 'cazuela'; 'lunetas', 'sillones', 'tertulia' y 'lunetas de cazuela'; y 'palcos') se descubre, por otra parte, la más que notable semejanza entre las líneas que dibujan sus preferencias a lo largo de las representaciones de todo el año. Es decir, el hábito de la asistencia, que venía determinado por la afición y la disponibilidad económica, no se veía alterado entre los asistentes regulares por otros factores ligados al tipo de función o a la calidad de la obra llevada a escena.

Ya fueran asistentes habituales, ya asiduos tan sólo de los fines de semana, lo cierto es que la proporción de los aficionados al teatro no era nada desdeñable, pudiéndose hablar de la existencia de un rito social en torno a dicha actividad. El atractivo que ejercía el teatro como ámbito de sociabilidad ciudadana y su carácter no exclusivo de un solo grupo social explica el compromiso del Ayuntamiento en su financiación.

Por otra parte, que el municipio observara el teatro como una de sus obligaciones por tratarse de una *diversión pública* nos ha permitido avanzar en una cuestión que hace referencia a la pretendida distinción entre 'cultura oficial' y 'cultura popular'. A pesar de que las obras representadas pudieran estar concebidas para un público determinado, los espectadores no limitaban su asistencia al teatro a las obras que se supone que le correspondían por su posición social, sino que acudía a disfrutar de todo tipo de funciones, indiferentes a su carácter "popular" o "culto".

Por último, en cuanto al repertorio que se pudo disfrutar en Pamplona en el año cómico de 1840-1841, su carácter contemporáneo y liberal no debe inducirnos a pensar en una intencionalidad por parte de la compañía en difundir unas ideas políticas o un modelo social determinados. Se trata, más bien, de un repertorio compuesto por las obras teatrales presentes en la memoria histórica de los componentes de la compañía. Dicho de otro modo, aunque el teatro que se representó en la Casa de Comedias aquel año sí tenía una carga de crítica política y social que debió influir de alguna manera en los asistentes, no hay que pensar que ello constituyera un objetivo en la mente de los miembros de la compañía ni un atractivo para el público.

BIBLIOGRAFÍA

- *Arquitectura teatral en España. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, diciembre 1984 - enero 1985*, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones MOPU, Madrid, 1985.
- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1980, t. IV ("El Romanticismo").
- ALONSO CORTÉS, Narciso, "Prólogo" a Bretón de los Herreros, *Teatro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pp.VII-XXXI.
- ARANGUREN, José Luis L., *Moral y sociedad. Introducción a la moral española en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1981.
- BERGMAN, H.E. y SZMUK, S.E., *A catalogue of Comedias Sueltas in the New York Public Library*, London, Grant & Cutler Ltd., 1981.
- CALDERA, Ermanno (ed), *Teatro politico spagnolo del primo ottocento*, Roma, Buzoni Editore, 1991.
- CAMPO, Luis del, *Pamplona durante la postguerra carlista (1839-1840)*, Pamplona, CopiPrinter, 1991.

- CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1969.
- CHARTIER, Roger, *Cultural History. Between Practices and Representations*, Cambridge, Polity Press, 1988.
- COE, A.M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.
- CORELLA, José María, *Teatro en Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1971, Temas de Cultura Popular, nº 116.
- COSO MARÍN, Miguel Ángel, Higuera Sánchez-Pardo, Mercedes y Sanz Ballesteros, Juan, *El Teatro Cervantes de Alcalá de Henares: 1602-1866. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1989.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- DÉROZIER, Albert, *Manuel Josef Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner, 1978.
- DÍAZ ARQUER, Graciano, *Libros y folletos de toros: bibliografía taurina, compuesta con vista de la biblioteca taurómaca de D. José Luis de Ybarra y López de Calle*, Madrid, Velasco, 1931.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso y LASSO DE LA VEGA, Francisco de P., *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 2 vols.
- D'ORS, Miguel, "Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII": *Príncipe de Viana*, XXXV, 1974, pp. 281-315.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid: Editorial Taurus, 1976.
- FERRERAS, Juan Ignacio y FRANCO, Andrés, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March, 1986.
- GARCÍA, Salvador, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley (Los Ángeles), University of California Press, 1971.
- GIES, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- GONZÁLEZ HERRAN, J.M. y PENAS VARELA, E., *Cronología de la literatura española. Tomo III. Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Cátedra, 1992.
- HERRERA NAVARRO, J., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- IBÁÑEZ, Eduardo, *El siglo XIX: literatura romántica*, Barcelona, Tesis-Bosch, 1991.
- JURIO MARÍN, Jesús, *El teatro en Pamplona entre 1800 y 1850*, Memoria de Licenciatura inédita leída en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1984.
- KOSOVE, Joan L.P., *The «Comedia Lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books Limited, 1977.
- LAFARGA, Francisco, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983-1988, 2 vols.
- LARRAZ, Emmanuel, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'Indépendance espagnole: 1808-1814*, Aix en Provence, Université de Provence, 1988.
- LARUMBE MARTÍN, María, "Teatro Goyarre. Antiguo Teatro Principal", en *Arquitectura teatral en España. Exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, diciembre 1984 enero 1985*, Madrid, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones MOPU, 1985.
El academicismo y la arquitectura del siglo XIX en Navarra, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1990.
- LOMBIA, Juan, *El teatro*, Madrid, Imprenta Sanchiz, 1845.
- LONGARES ALONSO, Jesús, "Los periódicos de la menor edad de Isabel II (intento de método)": *Cuadernos de historia económica de Cataluña*, XIV (1976), pp. 215-252.
"Los canales de difusión de ideas en los comienzos del liberalismo español", en Andrés, Melquiades (et alii), *Aproximación a la historia social de la Iglesia española contemporánea*, El Escorial, Monasterio de El Escorial, 1978.
La divulgación de la cultura liberal (1833-1843), Córdoba, Ediciones Escudero, 1979.
- LLORENS, Vicente, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, Tip. Madoz y Sagasti, 1845-1850, 16 vols.

- MARRAST, Robert, *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme*, París, Editions Klincksieck, 1974.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A., *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1991.
- MARTÍNEZ TORRON, Diego, *Los liberales románticos españoles ante la descolonización de América (1808-1834)*, Madrid, Fundación Mapfre América, 1992.
Ideología y literatura en Alberto Lista, Sevilla, Alfar, 1993.
El alba del romanticismo español, Sevilla, Alfar, 1993.
- MAURICE, Jacques, "Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea": *Estudios de Historia Social*, III-IV (50-51), 1989.
- MÉNDEZ APARICIO, J.A., *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- MERANINI, Piero (et al.), *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa Editrice, 1982.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, "El teatro por fuera", en *Obras de Don Ramón Mesonero Romanos*, Madrid, Atlas, 1967, vol. II, pp. 138-143.
"Los cómicos en Cuaresma", en *Escenas matritenses*, Madrid, Imprenta de Yenes, 1842, pp. 45-56.
- MINISTERIO DE CULTURA, Dirección General del Libro y Bibliotecas, *Catálogo de teatro lírico español de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1986-1991, vols. I y II.
- MOLINERO, J.A., PARKER, J.H. y RUG, E., *Bibliography of Comedias sueltas in the University of Toronto Library*, Toronto, University of Toronto Press, 1959.
- MOLINS, Mariano Roca de Togores, marqués de, *Bretón de los Herreros: recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1883.
- MURO, Miguel Ángel, *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- NAVAS RUIZ, Ricardo, "Introducción" a su edición del Duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino - Lanuza*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. VII-LXIII.
- PASCUAL BONIS, M^a Teresa, "La casa y patio de comedias de Pamplona de 1608 a 1664": *Cuadernos de teatro clásico*, 6 (1991), pp. 151-176.
Teatro, Fiesta y Sociedad en Pamplona de 1600-1746. Estudio y documentos, Tesis doctoral inédita leída en la Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1994, 2 vols.
- PATRONATO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934-1989, 3 vols.
- PEERS, E. Allison, "Angel de Saavedra, duque de Rivas. A Critical Study", que constituye el volumen LVIII de la *Revue Hispanique*, 1923
Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954, 2 vols.
- PÉREZ GOYENA, Antonio, *Ensayo de bibliografía navarra: Desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1947-1964, 9 vols.
- PORTILLO, R. y CASADO, J., *Abecedario del teatro*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.
- PUJALS, Esteban, *El romanticismo inglés. Orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española*, Santander, Publicaciones de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- SÁNCHEZ AGESTA, Luis, "Moratín y el pensamiento político del Despotismo Ilustrado": *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 35 (1960), pp. 567-589.
El pensamiento político del despotismo ilustrado, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1979.
- SCOTT, Joan W., "La mujer trabajadora en el siglo XIX", en DUBY, G. y PERROT, M., *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. IV. Madrid, El siglo XIX, Taurus, 1993, pp. 405-435.
- VAREY, J.E., *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, 1972.
- VAREY, J.E. y SHERGOLD, N.D., *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis Books Ltd., 1989.
- VAREY, J.E. y DAVIS, C., *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid, 1706-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1992.
- ZABALZA SEGUÍN, Ana (et al.), *Navarra 1500-1850 (Trayectoria de una sociedad olvidada)*, Pamplona, Ediciones y Libros, 1994.

Apéndice 1. Conceptos y cantidades percibidas por los actores⁹⁰

Papel	Cuarterón	Ración	Total anual	Beneficios	Cobranzas	Subidas
autor	10 rls.	20	12.900 rls.	2		
primer galán	10 rls.	10	12.000 rls.	1		
primera dama	10 rls.	10	12.000 rls.	1	1	
director de orquesta	9 rls.	10	4.542 rls.	1		
primera dama tiple	10 rls.	8	4.524 rls.	1		
primer tenor	10 rls.	8	4.524 rls.	1		
primer bajo	10 rls.	8	4.524 rls.	1		
gracioso	9.5 rls.	8	4.365 rls.	2		
primer bolero	9 rls.	8	4.206 rls.	2	1	1
segundo galán	9 rls.	8	4.206 rls.	1	1	
carácter dama	8,5 rls.	8	4.047 rls.	1		
graciosa	9 rls.	6	3.870 rls.	1		
segunda dama	8,5 rls.	6	3.711 rls.	1		
primer apuntador	8 rls.	6	3.552 rls.	1		
carácter anciano	9 rls.	4	3.534 rls.	1	1	
segunda dama tiple	8,5 rls.	4	3.375 rls.	1		
galán joven	8 rls.	4	3.216 rls.	1		
segundo barba	8 rls.	4	3.216 rls.			
maquinista	8 rls.	4	3.216 rls.	1		
tercer galán	8 rls.	2	2.880 rls.	1		
músico de bailes	8 rls.	2	2.880 rls.			
bailarín	8 rls.	2	2.880 rls.		1	
segundo tenor	7 rls.	2	2.562 rls.			1
segundo bolero	7 rls.	2	2.562 rls.	1		
primera bolera	7 rls.	2	2.562 rls.	1		
segunda bolera	7 rls.	2	2.562 rls.	1		
dama sobresaliente	7 rls.	2	2.562 rls.			
cuarta dama	7 rls.	2	2.562 rls.	1		
2º apuntador	7 rls.	2	2.562 rls.	1		
dama verso y canto	6 rls.	2	2.244 rls.			1
quinta dama	5 rls.	2	1.926 rls.			

90. Lamentablemente no disponemos de todos los datos, pues la documentación, aun siendo abundante no es completa. Por lo que se refiere al galán y a la dama, cobraban todos los días 22 rls. de vellón y 6 maravedíes, como aportación por su 'diario'. En cualquier caso, la 'primera dama' -y, casi con toda seguridad, también el 'primer galán'- fue contratada por 12.000 rls.

Es interesante tener en cuenta, además, otra serie de datos, como, por ejemplo, que el total recibido por los actores en concepto de ración era de 164 rls. y, más adelante, de 168; o que el total, en concepto de cuarterón, ascendía a 264 rls. o, más adelante, a 255 rls.

**Apéndice 2. Lista completa de las obras representadas en Pamplona
en el año cómico de 1840-41**

Anónimo⁹¹

- Deshonra por herencia (1839), drama
 - Filósofo soltero (El) (1832), comedia de T. de P.
 - Hijo en cuestión (El) (1834), comedia traducida por Un ingenio de esta corte
 - Leñador escocés (El), comedia en prosa, traducida del francés, e impresa en Valencia en 1830, con las iniciales del autor o traductor, C.P.M.S.
 - Lo que son suegras (1839), comedia
 - Majos de rumbo (Los) (1833), sainete
 - Mi última peseta (1830), pieza
 - Plaga de convidados o La casa de campo (La) (1830), comedia traducida del francés por J.L.
 - Santo (El) (1834), sainete
 - Tío Pedro el de Churriana (El) (primer tercio del S.XIX), sainete
 - Tres novios burlados (Los) (1830), comedia
 - Venta y la rabia (La) (1830), sainete
- Altes y Casals, Francisco (1780?-1838)
- Paca la salada, sainete
- Arroyo y Velasco, Juan Bautista de (mediados del S.XVIII)
- Duende fingido (El), entremés
- Baranda de Carrión, Pedro
- Castillo San Alberto (El) (1839), drama en cinco actos, traducido
- Bravo, Miguel
- Parvulitos (Los) (1832), sainete
- Bretón de los Herreros, Manuel (1796-1873)
- A la zorra candilazo, comedia traducida
 - Amante prestado (El), comedia traducida en un acto y en prosa
 - Desertor y el diablo (El), comedia traducida en un acto y en prosa
 - Dos preceptores (Los), comedia traducida en un acto y en prosa
 - Dos sobrinos (Los), comedia original en cinco actos y en verso
 - Ella es él (1838), comedia original en un acto y en verso
 - Felices los hombres fueran si las mujeres no vieran, comedia en tres actos y en verso
 - Hijos de Eduardo (Los), drama, traducción de la obra de Casimir Delavigne
 - Lances de Carnaval (1840), comedia original en un acto y en verso
 - Médico del difunto (El), comedia traducida en un acto y en prosa
 - Muérete y verás (1837), obra original en cuatro actos y en verso

91. En la presente lista, las obras de autores extranjeros figuran por el nombre del traductor y adaptador español (si éste ha sido identificado). Para los fines de nuestro trabajo, hemos considerado más significativo este criterio, pues nos permite observar quiénes eran los escritores castellanos a los que la compañía seguía, y cuya producción era incluida de inmediato en su repertorio. Asimismo, se ha incluido, cuando ha sido posible su localización, la fecha de composición de la obra.

- Pablo el marino (1839), drama en cinco actos traducido del original de Alejandro Dumas
 - Padrino por fuerza (El) o Don Simeón (1832), comedia
 - Pelo de la dehesa (El) (1840), comedia original en cinco actos y en verso
 - Príncipe y el villano (El), comedia en cinco actos y en verso
 - ¡Qué dirán! y ¿qué se me da a mi? (El) (1838), comedia original en cuatro actos y en verso
 - Un día de campo o El tutor y el amante (1839), comedia original en tres actos y en verso
 - Una de tantas (1837), comedia original en un acto y en verso
 - Una vieja (1839), comedia original en cuatro actos y en verso
 - Valeria o La ciegucecita de Olbruc, obra traducida en tres actos
 - Vellido Dolfos (1839), drama original en cuatro actos y en verso
- Caigniez, Luis Carlos (1762-1842)
- Juan de Calais
- Campuzano, Felipe
- Avaro arrepentido (El), comedia en verso
- Carnerero, Josef María de
- Antesala (La)
 - Dos peluqueros (Los) (1830), comedia en un acto
- Comella y Vilamitjana, Luciano Francisco (1751-1812)
- Novia impaciente (La) (1804), traducida al español por Luciano Francisco Comella. El original es de Charles Guillaume Etienne
 - Tres huéspedes burlados (Los), sainete
- Cruz Cano y Olmedilla, Ramón Francisco de la (1731-1794)
- Caldereros y vecindad (1778), sainete
 - Casado por fuerza (El), sainete
 - Comedia de maravillas (La), sainete
 - Ilustres payos (Los) (1780), sainete en verso
 - Inesilla la de pinto, sainete
 - Labrador y el usía (El) (1775), sainete
 - Maja majada (La) (1775), sainete
 - Muñuelo (El), sainete
 - Payos hechizados (Los) (1778), sainete
 - Sueño (El) (1778), sainete
 - Venganza del Zurdillo (La), sainete nuevo en verso
- Delrieu, Étienne-Joseph-Bernard
- Celoso por fuerza (El) (1816), pieza en verso, en un acto
- Ducange, Víctor (1783-1833)
- Huérfana de Bruselas (La)
 - Quid pro quo (El)
 - Treinta años o la vida de un jugador, el original es de 1827
 - Verdugo de Amsterdam (El) o Polder (1831), drama traducido
- Duque de Rivas, [Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano] (1791-1865)
- Lanuza (1822), drama
- Enciso Castrillón, Félix
- Sordo en la posada (El), comedia refundida en dos actos
- Escosura, Patricio de la (1807-1878)
- Bárbara Blomber (1838), drama en verso

- Corte del Buen Retiro (La) (1837), drama en verso
- Etienne, Charles Guillaume (1777-1845)
 - Una hora de matrimonio, el original en francés es de 1814
- Fernández de Moratín, Leandro (1760-1828)
 - Médico a palos (El) (1814), comedia en tres actos
- García Doncel, Juan
 - Hostería de Segura (La) (1840), comedia
- García Gutiérrez, Antonio (1813-1884)
 - Cuáquero y la cómica (El) (1835), traducción de la obra de Agustín E. Scribe
 - Madrina y los ahijados (La), sainete traducido del francés
 - Magdalena (1837), drama en verso
 - Trovador (El) (1836), drama
- García Ontiveros, Ignacio
 - Me voy a casar (1840), comedia original en tres actos
- Gil, Bernardo (1772-1832)
 - Hombre de la selva negra (El) (1819), comedia de T. Baudouin d'Aubigny y A.A.V. Poujol traducida en tres actos y prosa
 - Vieja y los calaberas (La) (1820), comedia nueva en un acto y en prosa
- Gil de Zárate, Antonio (1793-1861)
 - Don Pedro de Portugal, arreglada por Gil de Zárate
 - Escuela de los viejos (1839), comedia en verso basada en la comedia de Casimir Delavigne
 - Rosmunda, Rosimunda o La constancia final (1839), tragedia en cinco actos
- Gil y Baus, Isidoro (1814-1866)
 - Bravo (El) o La cortesana de Venecia (1835), drama traducido del original de Alejandro Dumas
 - Gabriela de Belle Isle (1839), drama traducido del original de A. Dumas
 - Médico y la huérfana (El) (1839), comedia en dos actos traducida
 - Pacto del hambre (El) (1842), drama traducido del original de P. Foucher y E. Berthet
 - Proscrito (El) (1839), drama en cinco actos traducido del original de E. Soulié y E. Dehay
- Gironella, A.
 - Cristina o el triunfo del talento (1832), comedia arreglada
- González del Castillo, Juan Ignacio (1763-1800)
 - Cura de los deseos y varita de virtud (La), sainete
 - Maja resuelta (La), sainete
 - Naturales opuestos (Los), sainete
 - Palos deseados (Los), sainete
 - Tragabalas (El), El soldado tragabalas o Tío Peregil, sainete
 - Triunfo de las mujeres (El), sainete
- Gorostiza, Manuel Eduardo de (1789-1851)
 - Amigo íntimo (El) (1832), comedia en tres actos y en verso
 - Decir la verdad mintiendo, comedia traducida del original de Scribe
 - Indulgencia para todos (1826), comedia en cinco actos y en verso
 - Lo que son mujeres, comedia, adaptación de la obra de Rojas Zorrilla

- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1806-1880)
- Amantes de Teruel (Los) (1837), drama
 - Visionaria (La) (1840), comedia en prosa
- Hoffman, Augusto Enrique (1798-1884)
- Citas (Las), comedia en tres actos
- Huici, José María
- Doña Brianda de Luna (1840), drama
- Hurtado de Mendoza, J.
- Roberto de Antebelde (1839), drama en cinco actos y traducido
- Iznardi, A.
- Un tío en Indias (1835), comedia traducida del original de E. Scribe y E.J.E. Mazères
- Larra y Sánchez de Castro, Mariano José de (1809-1837)
- Arte de conspirar (1835), traducción de una obra francesa
 - Macías (El) (1834), drama en cuatro actos y en verso
 - No más mostrador (1831), comedia
- Lombía, Juan (1806-1851)
- Comodín (El) (1840), comedia en un acto y traducida
 - Pilluelo de París (El) (1836), comedia traducida
- Martí, Francisco de Paula (1761-1827)
- Sensible carcelera (La), comedia en cinco actos y en prosa
- Martínez de la Rosa, Francisco (1787-1862)
- Celos infundados o El marino en la chimenea (1821), comedia
 - Conjuración de Venecia (La) (1834), drama
 - Edipo (1830), tragedia
- Martínez, Joaquín Antonio
- Astuto madrileño (El) (1793), sainete
- Mayoli y Endériz, A.
- Una y no más (1838), comedia en prosa y traducida
- Moncín, Luis Antonio José (1750-1814)
- Boda del tío Carcoma (La), sainete
 - Disfraz venturoso (El), sainete
 - Herir por los mismos filos, sainete
 - Honor en los mandos (El), sainete
 - Todos embrollados y ninguno con razón, sainete
- Morales, Francisco
- Esquileo (El), sainete
 - Ladrón burlado (El), sainete
- Navarrete, Ramón de (1818-1897)
- Está loca, drama traducido del original de Mélesville
- Ochoa, Eugenio de (1815-1872)
- Ángelo, tirano de Padua (1835), drama traducido del original de Víctor Hugo.
 - Campanero de San Pablo (El), comedia en cuatro actos y en prosa
 - Hernani (1836), drama en cinco actos, traducción de la obra de Víctor Hugo, representado por primera vez en 1830
- Peral, Juan del (?-1888)
- Compositor y la extranjera (El), comedia traducida del original de H. y T. Cogniard

- Picard, Louis-Benoît
 - Una mañana de Enrique IV (1818), comedia en un acto y en prosa
- Pisón y Vargas, Juan Antonio
 - Abates locos (Los), sainete
- Príncipe, Manuel Agustín (1811-1866)
 - Conde don Julián (El) (1839), drama
- Quintana, Manuel José (1772-1857)
 - Pelayo (1805), drama en tres actos
- Rancés e Hidalgo, Manuel
 - Don Crisanto o La político-manía (1835), comedia original en tres actos
- Robreño y Tort, J.
 - Sargento Marco Bomba (El) (1834), sainete
- Rodríguez Rubí, Tomás (1817-1890)
 - Toros y cañas (1840), comedia original en tres actos
- Romea Yanguas, Julián (1813-1868)
 - Alcalde de Sardán (El), comedia en tres actos. El original es de Mélésville (1825).
 - Soprano (El) (1837), comedia traducida del original de Scribe y Mélésville
- Shakespeare, William (1564-1616)
 - Oteló, tragedia en cinco actos
- Trueba y Cosío, Telesforo de (1799-1835)
 - Veleta (El), comedia en prosa
- Ullanga y Algocín, José
 - Marido soltero (El), comedia en un acto y en prosa
- Valladares de Sotomayor, Antonio (1740?-1820?)
 - Tonto alcalde discreto (El), sainete
- Varela, José
 - Mulato (El) (1840), comedia en tres actos traducida y arreglada
- Vázquez, Sebastián
 - Tío Bigornia (El), sainete
- Vega, Julián de la
 - Figuras de movimiento (Las) o La burla del mesonero (1837), sainete
 - Magia por pasatiempo (La), obra refundida
- Vega, Ventura de la (1807-1865)
 - Capas (Las), arreglo de una obra de Agustín Eugenio Scribe
 - Ausencia (La) (1840), drama
 - Máscara reconciliadora (La) (1831), comedia
 - Mateo o la hija del espagnoletto (1840), drama
 - Mujer de un artista (La), comedia
 - Retascón (El) (1834), comedia adaptada del original de Scribe y Varner
 - Segunda dama duende (La), imitación de "Le dominonnoire" de Scribe
 - Un ministro (1834), comedia
- Vega Carpio, Félix Lope de (1562-1635)
 - Letrado (El), sainete
 - Querer su propia desdicha o La mujer singular, comedia
- Vicente y Caravantes, L. de
 - Abadía de Castro (La) (1840), traducción en cinco actos del original de P.R. Boubaux y G. Lemoine

Villanueva y Ochoa, Dionisio (1774-1834)

- Alcalde de Zalamea (El), basada en la de Calderón de la Barca
- Amantes y celosos todos son locos, comedia, refundición de la obra de Lope de Vega "De quien amas no hagas fieras"
- García del Castañar, comedia, refundición de la obra de Francisco de Rojas Zorrilla, conocida también como "Del rey abajo ninguno"

Zabala y Zamora, Gaspar (1762-1813)

- Don Chicho, sainete
- Exteriores engañosos (Los), comedia, traducción libre y acomodada de la obra de Louis de Boissy

Zamora, Antonio de (fines del S.XVII-1740)

- Convidado de piedra (El)

Zorrilla, José (1817-1893)

- Aventuras de una noche, drama
- Más vale llegar a tiempo que rondar un año (1838), comedia en tres actos
- Zapatero y el rey (El), drama

ÓPERAS

Bellini, Vincenzo (1801-1835)

- Extranjera (La), ópera estrenada en Milán en 1829
- Julieta y Romeo

Donizetti, Gaetano (1797-1848)

- Desterrado de Roma (El), ópera
- Elixir de amor (El), ópera bufa en dos actos

Hoffman, Augusto Enrique (1798-1884)

- Secreto (El), ópera en un acto y en prosa

Sedaine, Miguel Juan (1719-1797)

- Esposas vengadas (Las), opereta

OBRAS DESCONOCIDAS⁹²

- Amantes descubiertos (Los)
- Astrónomo (El)
- Atracadas (Las)
- Casa de vinos (La)
- Centinelas encubiertos (Los)
- Compadre escarmentado (El)
- Cortejos burlados (Los), sainete
- Dote de Cecilia (La), comedia en un acto
- Enamorada la reina, comedia en dos actos
- Fiera (El)
- Grande heroísmo o la Evelina (El)
- Lo que puede la ilusión
- Mujer de un militar (La)
- Mujer sola (La)

92. Hay cinco obras cuyo título no hemos conseguido descifrar en el manuscrito original.

- Pancho y mendrugo, sainete
- Payo de centinela (El), sainete
- Pilluelo de París (El), comedia
- Ratón (El), sainete
- Sepulturero (El)
- Tertulia de ignorantes (La), sainete
- Tirolese que alborotaron (Los)
- Tres novios impacientes (Los)
- Tres revoltosos, o la familia encantada (Los)
- Vecino del paje (El)
- Viuda singular (La), sainete

RESUMEN

Cerca de doscientas obras representadas y algo más de ciento cincuenta días de función a lo largo del año cómico de 1840-1841 son cifras nada desdeñables para una pequeña ciudad de provincias, como lo era la Pamplona de mediados del siglo pasado. Una densidad tal parece remitir a la alta consideración del teatro como diversión pública de primer orden, por lo menos para una parte significativa de la comunidad. El atractivo que despertaba como lugar de encuentro y de diversión "cultura" había convertido a la Casa de Comedias en elemento imprescindible del ocio de muchos pamploneses, para quienes ir al teatro era una tradición arraigada, cultivada con predilección. El valor del teatro iba más allá, por tanto, del exclusivamente cultural o lúdico. Era sobre todo su significado social el que le había dado una nueva dimensión y un sentido de permanencia. El papel social del teatro, no obstante, no se agota en su carácter de espectáculo público; también desempeña un importante papel de cauce e instrumento de propaganda política. Sin embargo, no hay que pensar que ello constituyera un objetivo en la mente de los miembros de la compañía ni un atractivo para el público.

ABSTRACT

Around two hundred works staged and more than one hundred and fifty days of performances during the year 1840-1841 are not insignificant figures for a small provincial city, as was Pamplona in the middle of the last century. Such density indicates the high esteem in which the theatre was held as first-class public entertainment, at least for a significant part of the community. The attraction it had as a rendezvous and a place of "cultured" entertainment transformed the *Casa de Comedias* (the theatre) into an essential recreational feature for many people of Pamplona, to whom going to the theatre was a deep-rooted tradition that was cultivated with predilection. The value of the theatre, therefore, went beyond the exclusively cultural or recreational. Above all it was its social significance that had given it a new dimension and a sense of permanence. However, the social role of the theatre does not stop at its aspect of public spectacle; it also has an important function as a channel and instrument for political propaganda. However, one should not think that this represents either an objective in the mind of the members of the company or an attraction for the public.